

***outra travessia***

**o ensaísmo breve  
latino-americano,  
aportes e suportes**



# ***outra travessia***

Revista de Literatura nº 17

Ilha de Santa Catarina 1º semestre de 2014

## **o ensaísmo breve latino-americano, aportes e suportes**

Número organizado por

Susana Scramini

Editores

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Jorge Wolff

Luciana di Leone

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**  
Universidade Federal de Santa Catarina

## **Ficha Técnica**

### **Imagem Capa:**

Ilustração da capa dos *Essays* de Michel de Montaigne (New York: Doubleday & Company Inc., 1947), por Salvador Dalí.

### **Capa, Diagramação e Projeto Gráfico:**

Cláudio José Girardi

### **Catálogo**

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

### **Editores:**

Carlos Eduardo Schmidt Capela / Jorge Wolff/ Luciana di Leone/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón

### **Revisão:**

Diego Cervelin/ Manuela Quadra de Medeiros/ Luz Adriana Sánchez Segura/ Julia Tie Matsura Martin

### **Conselho Consultivo:**

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Süsskind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

# Sumário

- Apresentação
7. *Os Editores*
- A cidade como escritura e a paixão da memória
13. *Ricardo Forster*
- Un ensayista en los trópicos (sobre Silviano Santiago)
33. *Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire*
- Elías Castelnuovo: una lectura plebeya del freudismo
51. *Adriana Rodríguez Pérsico*
- Ángel Rama y el ensayo cosmopolita
71. *Alejandra Josiowicz*
- O ensaio pós-literário
81. *Raul Antelo*
- Dois atlas para a América Latina
99. *Kelvin Falcão Klein*
- A metáfora na ensaística de Borges
115. *Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira*
- Sanar a inteligência. Contestações ensaísticas de Ernesto Palacio e
129. Victoria Ocampo a José Ortega y Gasset  
*Leonardo D'Ávila de Oliveira*
- Breve, brevíssimo! O discurso cinematográfico brasileiro dos anos 1960
149. em sua veiculação externa  
*Paula Regina Siega*
- A viagem e a escrita: trânsito entre gêneros e territórios em
169. Martín Caparrós e Andrés Neuman  
*Renata Magdaleno*
- Ressignificações na periferia do ensaísmo latino-americano:
181. Gabriel Mariano e Gloria Anzaldúa  
*Alfredo Cesar Melo*
- Diretrizes para Autores
- 193.



# Apresentação

A chamada para a presente edição da *outra travessia* – *O ensaísmo breve latino-americano, aportes e suportes* –, respondia ao propósito de promover debates e discussões acerca da prática ensaística que incidissem menos sobre os grandes ensaios de interpretação nacional, ou regional, do que sobre o exercício do ensaio breve, isto é, textos de pequenas dimensões focados em questões mais discretas e pontuais relativas ao espaço literário, artístico e cultural, em especial no domínio sul-americano. Ensaaios que, a despeito da extensão por vezes reduzida, vistos em conjunto de algum modo estabelecem, ou tendem a estabelecer, redes interpretativas que introduzem ou desenvolvem parâmetros e categorias com o poder virtual de se disseminar, obliquamente, no domínio da crítica que nos coube e que nos cabe. Um esforço de perscrutar perspectivas que a duras penas lançamos para nos considerarmos, assim nos considerando, enquanto coletividade dispersa e plural. A revista, assim, esboçava a ambição de apresentar percursos intelectuais de uma possível *outra travessia*, através de diferentes reflexões e inflexões ensaísticas lançadas subcontinente afora.

Para tanto, convidamos alguns pesquisadores afeitos a questões relativas ao moderno ensaísmo latino-americano para que participassem desse esforço coletivo de reflexão, colegas que prontamente aceitaram o desafio, e a quem agradecemos. Assim, Mary Luz Estupiñán e

raúl rodríguez freire contribuíram com um ensaio sobre Silviano Santiago, “Um ensaísta nos trópicos”, versão do texto de apresentação da edição chilena, de 2012, cujo nome remete ao hoje clássico *Uma literatura nos trópicos*, publicado pela primeira vez em 1978. Os autores se empenham em situar o pioneirismo do pensamento de Silviano Santiago no âmbito da crítica brasileira e latino-americana da segunda metade do século XX, considerando-o, dada a sua matriz desconstrucionista, em tensão com o paradigma ou a teoria da dependência, de matriz sociológica, então predominante nas análises sobre as relações culturais, econômicas e políticas entre latino-américa e o neo-colonialismo das poderosas nações do norte.

Adriana Rodríguez Pésico, por sua vez, em “Elías Castelnuovo: una lectura plebeya del freudismo”, investiga o “antifreudismo plebeu”, de base materialista, com que Elías Castelnuovo, em seu *Psicoanálisis sexual y social*, de 1938, reage a postulados diversos da teoria psicanalítica proposta por Freud, por ele considerada, em resumidas contas, como constituindo nada mais que “um novo método de desorientação social”. A autora mostra como a sofisticada e erudita trama teórica freudiana é traduzida, e criticada, com base em uma retórica que apela a uma expressão e a um senso comum de raiz popular. A pesquisadora Alejandra Josiowicz, em “Ángel Rama y el ensayo cosmopolita”, analisa os ensaios de exílio do crítico uruguaio, escritos entre 1981 e 1983, que segundo ela se caracterizam, notadamente, e em contraste com seus grandes estudos de interpretação, pelo recurso a uma rede conceitual provisória na qual cosmopolitismo e internacionalismo são conjugados para tratar de questões relativas ao avanço da técnica no campo da cultura. Já Raul Antelo parte de um corte semântico transversal que coloca em questão relações entre *sage*, *sagística* e *saggio*, e, daí, entre sigética e metafísica, o que lhe permite articular e contrapor posições diversas de intelectuais como Hegel, Bataille, Kojève, Agamben, Caillois e Foucault em torno

da potência ou da gesta do pensamento ensaístico. Num segundo movimento, complementar ao primeiro, o autor, após passar pelo extremismo de Vicente Fatone, expõe a exigência de Héctor Murena do caráter anacrônico, silente e neutral de uma reivindicação e de uma prática ensaística que estabelece uma possível linhagem díspar no âmbito do ensaísmo latino-americano.

Como desagravo ao debate, por vezes tingido com as mal disfarçadas cores de um oportunismo político, resultante da nomeação de Ricardo Forster como titular da Secretaria de Coordenação Estratégica para o Pensamento Nacional, no Ministério da Cultura da Argentina, resolvemos traduzir e publicar um ensaio de Forster, escrito em 1992 e inédito no Brasil, em que o autor traça um estudo centrado em consonâncias e dissonâncias que vai pacientemente situando e desdobrando ao discorrer, em paralelo, sobre trajetórias e dilemas intelectuais que confluem em escritos de Jorge Luis Borges e Walter Benjamin. Memória e experiência, anacronismo e desenraizamento, melancolia, entre outras categorias, são por ele brilhantemente tomadas como campos de força que apontam para uma única paixão que em definitivo aproxima os dois intelectuais: a da escritura.

Entre os pesquisadores que enviaram ensaios, a quem do mesmo modo agradecemos, o Conselho Consultivo da *outra travessia* aprovou e recomendou a publicação daqueles de Alfredo Cesar Melo, Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira, Kelvin Falcão Klein, Leonardo D'Ávila de Oliveira, Paula Regina Siega e Renata Magdaleno. “Dois atlas para a América Latina”, de Falcão Klein, tem como motivo ensaios, publicados nos anos de 1960, do poeta e crítico de origem argentina Héctor Ciocchini, em especial aqueles em que ele discute textos de Saint-Exupéry relativos à América do Sul. Klein enfatiza a perspectiva aérea característica destes escritos, de que decorre uma desmaterialização das ideias de fronteira e de temporalidade histórica: limiaridade e linearidade são deste modo postos em contraste. Num

segundo movimento, o estudioso traz para a sua reflexão o *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*, livro de Graciela Speranza, para, a partir daí, colocar em questão o deslocamento para o âmbito latino-americano do pensamento de Aby Warburg, e o conceito de atlas, de um lado, e a invisibilidade a que ficou relegado o trabalho de Héctor Ciocchini, a despeito de suas pesquisas no Warburg Institute. Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira, por sua vez, como anuncia o título de seu ensaio, “A metáfora na ensaística de Borges”, acompanha, transversalmente, ao longo de ensaios de Jorge Luis Borges, mutações que alteram radicalmente a compreensão, e a aplicação, da noção de metáfora. Esta, segundo o argumento de Gustavo Oliveira, vai deixando de ser vista como sobretudo uma figura expressiva (como a via o Borges jovem ensaísta dos anos de 1920), para se transformar na possibilidade de abertura de um espaço deslizante, no qual elementos incomensuráveis poderiam ser postos em relação: um percurso que une, mas também separa, na literatura borgiana, tópica e nominalismo, potências de expansão e de concentração de sentidos.

Em “Sanar a inteligência. Contestações ensaísticas de Ernesto Palacio e Victoria Ocampo a José Ortega y Gasset”, Leonardo D’Ávila de Oliveira atenta para a amistosa polêmica, em torno do ensaísmo, e ademais em tom ensaístico, que reúne os três intelectuais mencionados no título de sua intervenção. O ensaio como possibilidade de salvação, tal como postulado por Ortega y Gasset, exercício que acima de tudo coloca em questão as faculdades de pensar e expressar, ensaiando, é lido na contraluz das posições de Victoria Ocampo e Ernesto Palacio. Para estes, como indica Leonardo Oliveira, o propósito gassetiano de salvar ou sanar a inteligência deixa-se contaminar por um forte apreço ao sensorialismo e ao sensualismo, o que acarreta uma deriva do inteligível para o campo do sensível. Alfredo Cesar Melo propõe também uma leitura contrastiva, produto de um empenho em remontar às heranças, e remontá-las.

Deste modo, “Ressignificações na periferia do ensaísmo latino-americano: Gabriel Mariano e Gloria Anzaldúa” toma por base os grandes ensaios interpretativos de Gilberto Freyre, em particular *Casa Grande & Senzala*, e José Vasconcelos, com *La raza cósmica*, para pensar possíveis articulações e deslizamentos entre centros e periferias no contexto do ensaísmo latino-americano. O ensaísmo de Gabriel Mariano e Gloria Anzaldúa são então considerados sob o signo da “falsa obediência”, categoria de Silviano Santiago, com relação às ideias e intervenções de seus próprios mestres, ou antecessores.

O cinema e o ensaísmo a ele dedicado, no contexto do cinema novo, é o tema do texto de Paula Regina Siega, “Breve, brevíssimo! O discurso cinematográfico brasileiro dos anos 1960 em sua veiculação externa”. A pesquisadora argumenta em prol da nada simples empresa de perceber, em ensaios de cineastas e críticos do cinema novo, chaves de leitura, provindas notadamente do espaço literário brasileiro, que permitiriam ao público visado, europeu, uma adequada leitura da produção fílmica do cinema novo. A feliz intersecção e intercâmbio entre cinema e literatura, que possibilitara o vislumbre de uma “utopia revolucionária”, com o golpe militar de 1964, no Brasil, dá lugar, como indica o texto de Paula Regina Siega, por um “sentimento trágico” que, provindo da violência armada, constrangedora com respeito a qualquer exercício verdadeiramente político, atinge e contamina também a cena cultural. Por fim, Renata Magdaleno, em “A viagem e a escrita: trânsito entre gêneros e territórios em Martín Caparrós e Andrés Neuman”, investiga, com base em escritos de Caparrós e Neuman, o caráter híbrido da literatura contemporânea latino-americana. A mescla entre observação crítica e envolvimento pessoal, identificada em textos dos dois escritores, é incorporada pelo texto da própria estudiosa, que, assim, não apenas comenta mas também exercita, e ensaia, esse deslocamento posto sob o signo da liquidez.

*Os editores*



# A cidade como escritura e a paixão da memória\*

Ricardo Forster\*\*

Poderiam ter sido contemporâneos; seus passos poderiam ter se cruzado naquela silenciosa Suíça que os abrigou enquanto a Europa se dessangrava nas tricheiras da Primeira Guerra mundial. Um provinha de comarcas longínquas, de uma paisagem estranha e exótica, quase inimaginável para um refinado expoente da cultura do velho mundo. Porém naquelas margens sulinas – onde as tradições estavam ainda por fundar-se ou fundando-se – suas leituras, todavia, urdiram uma trama cosmopolita, seus olhos esgotaram – em todas as direções – a tradição do Ocidente. A Europa estava nele, em algum momento seu destino teria que inscrever-se em sua geografia. O outro vinha do centro, de uma terra de inauditas contraposições, a pátria de Goethe e de Wagner, desse território do belo e do monstruoso, da paixão e do espanto; lugar de alquimias, de experimentações assombrosas e carregadas de perigo. Êxtase e decadência da cultura moderna. País de gênios e de exaltados guerreiros ansiosos por imitar seus ilustres antepassados, de eruditos ecumênicos e de ferventes patriotas; uma incógnita de humanismo e de barbárie. Um provinha de um mundo aberto ao novo, excitado por sua exaltada juventude, carente de tradições próprias e ansioso por beber nas fontes da cultura clássica; o outro se sabia antigo, cansado, lançando suas últimas descargas viris antes de esgotar-se definitivamente. O primeiro via a Europa através de um espelho atemporal, imaginário, que lhe devolvia imagens que já haviam deixado de existir; o segundo escavava na memória de suas tradições para tentar compreender o sentido dessa decadência, o rumo dessa marcha fatigada.

Um chegou à Suíça seguindo os passos de um pai destinado à cegueira – destino que, um dia, também a ele alcançaria –;

## I \*Nota sobre o autor e o texto

Vinte e dois anos atrás, Ricardo Forster nos entregava este manuscrito para um volume que não conseguiria vir a público. Nele se concentrava numa leitura, absolutamente ensaística, do comum anacronismo de Benjamin e Borges, que converteria ambos os escritores em agudos críticos da lógica do progresso e da modernização. Depois disso Forster publicou, em 1996, *Itinerarios de la Modernidad* (em co-autoria com Nicolás Casullo e Alejandro Kaufman); *El exilio de la palabra. Ensayos en torno a lo judío* (1997); *Walter Benjamin y el problema del mal* (2003); *Benjamin. Una introducción* (2010); *La anomalía argentina* (2010); *La muerte del héroe* (2011); *El litigio por la democracia* (2011); *Nicolás Casullo, semblanza de un intelectual comprometido* (2013) e *La anomalía kirchnerista. La política, el conflicto y la invención democrática* (2013). No ensaio aqui reproduzido, Forster evoca que, em 1955, quando nomeado diretor da Biblioteca Nacional, Borges sentiu que voltava aos bairros antigos e tornava a encontrar-se, nessas ruas demarcatórias e essenciais, com uma certa sacralização da cidade. Recentemente, Ricardo Forster foi designado Secretário

de Coordenação Estratégica para o Pensamento Nacional, no Ministério da Cultura da Argentina. A secretaria será provavelmente instalada na Casa da Cultura, recentemente inaugurada na Favela 21 de Barracas, que funciona como sede da Secretaria de Cultura. No centro do centro do centro: o Sul. De Borges a Forster, há um inequívoco percurso para "deter o inexorável transcórre do tempo". Sirvam estas linhas como desagravo à inútil polêmica gerada pela sua nomeação para um cargo de rótulo infeliz mas tarefa promissora, a de uma memória redentora, tal como a daquela imagem que aparece nas *Teses sobre filosofia da História*, através da qual Benjamin queria falar da memória dos vencidos. Afinal de contas, embora sem o sentido não haja memória, o importante é não esquecer que, sem a memória, não há espírito.

Em razão do caráter fortemente ensaístico do original de Forster, que não se preocupou em fornecer as referências precisas de textos e livros por ele citados, como tornou-se imperativo nos dias que correm, a tradução que ora apresentamos não segue os padrões editoriais normalmente aplicados aos demais ensaios publicados na *outra travessia*. Quando o autor indica as páginas de fragmentos citados a partir de edições em castelhano, optamos por manter as edições a que ele refere.

*Os editores*

*\*\*Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela.*

ignorantes dos furacões destruidores que ameaçavam o céu europeu. O outro cruzou a fronteira impulsionado por suas convicções pacifistas, optando pelo erudito contra o patriótico (ao longo de sua dilatada vida o primeiro de nossos viajantes teria a oportunidade de manifestar uma mesma convicção cosmopolita, distante de qualquer veleidade nacionalista). Seus passos, agora o sabemos, poderiam ter se cruzado. Um viveu em Genebra, a cidade de Calvino e de Rousseau, do puritanismo – que o jovem sulista trazia no sangue através de seus antepassados ingleses – e das ideias revolucionárias, uma cidade para ser percorrida por um adolescente faminto de novidades, de saberes escondidos em velhas livrarias, enfebreado por tudo o que a ele se oferecia: os livros, as línguas e as experimentações dos sentidos. O outro viveu em Berna, cidade calada e bucólica, orgulhosa de seu provincianismo, lugar ideal para aquele que desejava “sair” dos tumultos do presente para mergulhar nas tradições do romantismo alemão.

Genebra foi, para o viajante das terras longínquas, a magia do iniciático, o lugar no qual os sentidos são despertados e a imagem do mundo vai tomando uma forma definida (décadas depois, em sua ancianidade oracular, iria recordar aqueles anos como os mais felizes de sua vida, e aquela cidade como o seu Paraíso pessoal). Para o alemão Berna foi uma cidade de trânsito, um refúgio momentâneo distante dos tumultos contemporâneos; ali aprofundou algumas de suas ideias discutindo apaixonadamente com seu amigo Scholem sobre a linguagem e Kant, sobre o romantismo e o Talmud, sobre literatura, matemáticas e anarquismo; só um tema estava explicitamente proibido: a guerra que troava do outro lado da fronteira. Surpreendente simetria: um vivia a sorte adolescente que é, também, uma forma do ensimesmamento, um sair ao mundo para encontrar-se consigo mesmo e beber, até se embriagar, de todas as fontes e viajar pelas trilhas insondáveis da amizade, do amor e dos livros. O outro, consciente do drama final de uma época histórica, elegeu um cenário apartado, preferiu a tranquilidade do erudito em seu gabinete de trabalho, do viajante intelectual que põe o seu tempo entre parênteses para se deslocar para outros lugares.

Em Genebra Borges ampliou a biblioteca de seu pai (da qual – diria mais tarde – nunca saiu), deixou para trás a casona de Palermo e pôde olhar desde o outro lado das altas cercas, crescendo com independência, elegendo suas próprias leituras, vivendo suas próprias experiências. Genebra foi também para ele o idioma alemão e, sobretudo, foi a cidade onde se encontrou com a obra de Schopenhauer – o filósofo de sua vida. “Se o enigma do universo pode reduzir-se a palavras – diria anos depois –, creio que essas palavras se encontram em suas obras”. Mas a língua de Lutero abriu-lhe um mundo imenso,

aproximou-o de Heine e da estranha obra de Gustav Meyrink, especialmente seu *Golem*, permitiu-lhe uma incursão nas antigas tradições germânicas que, logo viria a descobrir, acabariam conduzindo-o até outra de suas paixões: a velha literatura anglo-saxã e escandinava. Mas Genebra foi, acima de tudo, o descobrimento de Walt Whitman, um descobrimento casual, em um sebo, que influiu decisivamente em sua obra poética e que o acompanharia ao longo de sua vida; e, junto ao poeta norte-americano, também se deparou com Rilke. Poderíamos acrescentar outros encontros fundamentais: ali leu com intensidade De Quincey e Carlyle, Flaubert e Baudelaire, Chesterton e Rimbaud, Hugo e Zola. Percorrer velhas livrarias e sebos para tropeçar fortuitamente com algum autor que logo seria essencial em sua vida o aproxima do nosso segundo personagem. Em Berna, Benjamin, acompanhado de Dora, sua esposa, e de Gershom Scholem, seu amigo, continuou sua parábola intelectual, aprofundou suas interrogações sobre o destino da cultura moderna. Na capital suíça leu Kant com particular intensidade e discutiu largamente com Scholem sobre temas judaicos, enquanto prosseguia suas investigações sobre os românticos alemães, destinadas a se converterem em sua tese de doutorado. Suíça significou para Benjamin um interregno, o distanciar-se de seus pais, do militarismo germânico, de uma guerra impiedosa que estava destruindo o melhor do sonho do século XX. Mas também lhe permitiu, através de seus debates com Scholem, aprofundar-se em suas inquietudes teológicas, em suas indagações linguísticas e naquilo que logo seriam seus vagabundeios pela proto-história da modernidade.

Para Borges Genebra foi, e isso não deixa de ser surpreendente, a possibilidade de encarar de outro modo seu lugar de procedência, de percorrer com a memória a cidade distante, essa Buenos Aires que iria adquirindo traços míticos. A distância lhe abriu um mundo inesperado; descobriu que não havia incompatibilidade entre essa cultura que estava adquirindo apressadamente, em Genebra, e esse mundo semi-bárbaro que havia conhecido ou entrevisto na Palermo de sua infância. Suíça foi, para o jovem Borges, o descobrimento fascinante do cosmopolitismo da cultura, ali pôde entremesclar livros e autores; Lugones com Whitman, Hernández com De Quincey, Sarmiento com Verlaine. A incomensurável imensidão do pampa encontrou um lugar nas labirínticas ruelas da velha Genebra, a ponto de estas vivências dissímeis, passados os anos de formação, terem alcançado perfeita conjunção em sua obra literária.

Sua aprendizagem, antes de chegar à Europa, circunscreveu-se à biblioteca de seu pai que, para o menino que era então, era vasta como o universo, labiríntica como o palácio de Minos e maravilhosa como *As mil e uma noites* – cujas ficções inolvidáveis leu naqueles anos felizes. Nela Borges se converteu

num verdadeiro leitor, vivendo – como só uma criança pode fazer – a plena realidade da literatura. Genebra foi outra coisa (embora, no decorrer de sua vida extensa, nunca tenha perdido essa paixão infantil pela leitura desinteressada, por essa biblioteca “da qual nunca saiu” e que fundou, de uma vez e para sempre, sua imagem do mundo; Borges escreveria, mais adiante, que viveu preso em seus “extraordinários sortilégios”). Na cidade de Calvino pôde vagar solitário e livre, com desprendimento, percorrendo quadra atrás de quadra, vasculhando velhas livrarias que o transportavam, através de seus encontros, até todas as regiões da literatura e do pensamento. Ali pôde literalmente se perder, praticando a arte de vagabundear que é a única que nos permite – como diria Benjamin – conhecer a fundo uma cidade. Em Genebra Borges ainda cultivou a amizade e descobriu suas bondades, bem como experimentou pela primeira vez as necessidades do corpo. A cidade e os livros educaram o jovem portenho, aperfeiçoaram o que já tinha ido adquirindo na biblioteca de Palermo. “À parte as escolas fui educado por uma biblioteca – a de meu pai –; em que pese às vicissitudes do tempo e das geografias, creio não ter lido em vão aqueles queridos volumes” (*Obras Completas*, p. 236).

Para Borges a Europa significou, como já o mencionamos, um duplo descobrimento: o do cosmopolitismo cultural e o da liberdade adolescente, por um lado, e, por outro, e de não menor importância, a profunda percepção de Buenos Aires como memória ativada no presente. No poema “Arrabalde”, que integra *Fervor de Buenos Aires* (o primeiro livro que escreveu depois de regressar da Europa), Borges expressa de modo paradigmático o que tentamos assinalar:

Esta cidade que acreditei ser meu passado  
é meu futuro, meu presente;  
os anos que vivi na Europa são ilusórios,  
eu estava sempre (e estarei) em Buenos Aires.

A experiência europeia – primeiro Genebra e depois Espanha – reforça os laços com sua cidade natal, oferece-lhe uma percepção mais funda do cruzamento entre sua escritura e Buenos Aires, que vai paulatinamente se convertendo no início e no destino final de todas suas peregrinações. O único real, junto com os livros lidos ou por ler, são as ruas de Buenos Aires, Palermo, o sul, Adrogué, o hotel “Las delicias”, um pátio profundo, uma caminhada noturna com algum amigo (recuperando suas saídas genebrinas e, logo depois, nas cidades espanholas), uma conversa em um bar do Once com Macedonio Fernández. Cidade-refúgio, espaço para uma errância lúdica, cobertura ontológica, pátria contra os exílios. A Europa, ao contrário, é “ilusória”, uma parada fugaz, uma visão relampe-

jante e iluminadora que ao longo dos anos acabaria entrelaçada com sua comarca sulina. Nestes anos juvenis Borges ainda não tem tempo para sentir a nostalgia de uma juventude que escapa de suas mãos como a areia do mar, todo o seu fervor está posto em Buenos Aires. Mas no final de sua vida irá se recordar, com essa nostalgia de que carecia nos anos vinte, uma nostalgia nascida do passar do tempo e da vida que lentamente se esvai, de Genebra, sua “outra” cidade, a da adolescência, a da amizade, a antiga e venerável cidade de Calvino, aquela que volta através da lucidez implacável da recordação. É ali, então, que se dá o cruzamento entre Buenos Aires – a cidade eterna – e Genebra – a da felicidade.

A escritura de Borges, assim como a de Walter Benjamin, assemelha-se a seu caminhar pela cidade, com seu ritmo, com a limpeza do acaso, das ruas que se entrelaçam em um labirinto cuja saída já está descortinada. A narrativa de Borges se sustenta (em um de seus pilares) na cidade e em sua experiência caminhante.

as encruzilhadas escuras  
que alanceiam quatro infinitas distâncias  
em arrabaldes de silêncio.  
(“Cercanias”)

Estes versos talvez encerrem a visão borgeana da cidade. Metáfora (que também encontraremos em Benjamin) que reúne “encruzilhadas” e “infinitas distâncias”; visão de um impossível acabamento, de uma vagância por “arrabaldes de silêncio” que prolongam por todos os lados os tentáculos da cidade. Como caminhar por ela? Para onde ir? Benjamin dirá que só conhecemos de fato uma cidade quando aprendemos a nela nos perder, quando nela penetramos e nos deixamos atravessar pelos quatro pontos cardeais (Borges, em “A morte e a bússola”, constrói uma imagem da cidade solidária com o olhar benjaminiano). A metrópole como um manto velado que o caminhante, com infinita paciência, pode ir descortinando. Mas também a cidade como memória, quase como uma experiência anacronizante que comove o andar distraído do passante que busca, ao seu redor, aquilo que já deixou de existir, aquilo que se perdeu entre as dobras das recordações. “A imagem que temos da cidade – escreve Borges em “O indigno” – sempre é algo anacrônica. O café degenerou em bar; o saguão, que nos deixava entrever os pátios e as videiras, é agora um obscuro corredor com um elevador no fundo”. Quem se perdeu sabiamente em uma cidade é capaz de romper a monotonia da sucessão temporal, de escapar dessa forma mefistofélica de destruição da memória que é o progresso; mas é ainda possível perceber de outro modo o deslocamento do presente para o futuro, porque

“... assim como há plantas das quais se diz que possuem o dom de fazer ver o futuro, existem também lugares que têm a mesma faculdade. Em sua maior parte são lugares abandonados, como copas de árvores que estão junto aos muros, ruelas sem saída, jardins diante das casas, onde jamais pessoa alguma se detém. Nesses lugares parece ter passado tudo o que ainda nos espera” (*Infância em Berlin*). Hieróglifo que o caminhante procura decifrar, espaço onde se mesclam realidade e ficção e onde a escritura vai encontrando seu ritmo, seus temas, tomando conta das obscuridades que a paisagem urbana encerra, de suas infinitas trilhas e de suas fantasmagóricas silhuetas que a atravessam confusamente, em múltiplas direções. Talvez daí nasça essa inaudita necessidade de perder-se em ruas labirínticas que podem esconder surpreendentes segredos, ou revelar-nos a trama escorregadia do futuro, não nas formas esplendorosas que adquire nos monumentos exemplares do presente, mas em suas ruínas, em seus rincões esquecidos e em seus restos, ali onde o “moderno” volta para nós seu outro rosto. Se a cidade há de ser decifrada, do mesmo modo a literatura – como com acerto escreve Davi Arrigucci – é para Borges “uma arte do deciframento”, impulsionada por uma inacabável “curiosidade intelectual” que se assemelha à atitude inquisitiva diante dos livros e do universo. Para Borges, caminhar pela cidade pressupõe reencontrar-se com o passado, viajar até esses penumbrosos e esquecidos rincões da memória, já que, para o autor de “O Aleph”, “[P]ossuímos o que perdemos; acaso é esse o encanto que tem o passado. O presente carece desse encanto. Eu creio que o passado é uma das formas mais belas do perdido” (em R. Alifano, *Borges, biografia verbal*, p. 71). Sua anacrônica maneira de caminhar por Buenos Aires simboliza com extraordinária exemplaridade o sentimento borgeano do passado como “uma das formas mais belas do perdido”. Em *Sete noites*, Borges se detém, com a morosidade do conversador infatigável, em suas recordações, desanda, através das palavras, esse sentimento de uma nostalgia vivida como sonho (também Benjamin amparou sua escritura, e sua visão do presente, nessa peculiar sensibilidade que somente a nostalgia fecunda). “Se eu penso em Buenos Aires – comenta o velho Borges –, penso na Buenos Aires que conheci quando criança: de casas baixas, com pátios, com saguões, com tanques com uma tartaruga, com janelas de veneziana, e essa Buenos Aires era antes toda Buenos Aires. Agora só se conserva em bairros do sul” (*Obras completas*, p. 279). Literatura urbana, atravessada inextricavelmente pelo labirinto de ruas que povoam seus sonhos, de um tempo que rompeu sua linearidade e que entrelaça festivamente o longínquo do vivido com a urgência do atual; ensaísmo submetido ao vai-e-vem surpreendente e inesperado do caminhante que, com passo descompassado, percorre infatigável a metrópole,

deixando-se levar por seu ritmo, mesclando com sabedoria acaso e certeza. Borges e Benjamin, duas escrituras da cidade e na cidade, amparadas por seus encontros e seus extravios, ansiosas pela novidade de cada esquina e pela repetição balsâmica do conhecido. Cidade da infância, aventura das tardes de verão, magnífica e aterradora; cidade da adolescência, erótica vivência da infinitude, do descobrimento, da selvagem liberdade; cidade que lentamente vai se convertendo em recordação, âmbito trabalhado pela memória, espanto pelo ontem impiedosamente ido. Metáfora do universo, cenário inabarcável da vida.

## II

Borges vê Buenos Aires com olhos antigos; sua visão da cidade não é contemporânea, uma experiência concreta do presente, mas remonta a sua infância e ao que viram e viveram seus antepassados (quicá a cegueira – o destino dos Borges – significou, como a Funes a prostração, a recorrência, no escritor, da memória como fonte de suas narrações). Borges regressa uma e outra vez à Buenos Aires de Rosas, a cidade baixa, com pátios e saguões, uma cidade ainda provinciana que não deixou de ser uma grande aldeia, com suas periferias e suas margens abertas à imensidade da planície e do deserto. Borges nos fala do Sul como se fosse o último resto dessa cidade mítica desaparecida. Escutemos suas palavras: “E a alegria de voltar ao bairro de Monserrat, no Sul. Para todos os portenhos o Sul é, de modo secreto, o centro secreto de Buenos Aires. Não o outro centro, um pouco ostentoso, que mostramos aos turistas [...]. O Sul viria a ser o modesto centro secreto de Buenos Aires” (*Obras completas*, p. 279). E sua escritura persegue essas formas fantasmais que os olhos enceguecidos seguem vislumbrando nas ruas de uma cidade metamorfoseada. Borges é a memória literária de uma Buenos Aires desvanecida na vaporosa recordação de sua mãe. Cidade da memória que reinstala no presente o labirinto mágico das origens. Seu destino de escritor, para Borges, está inexcedivelmente entretido com essa experiência anacronizante de Buenos Aires. O autor de *Ficções* relata que deve à irmã, Norah, sua imagem imperecível da cidade do Prata, pois “ela descobriu algo que eu não havia descoberto. Ela descobriu que Buenos Aires era uma cidade muito extensa, de casas baixas, com pátios, que era uma cidade horizontal (agora é vertical). Ela me disse: ‘Que admirável! Esta cidade, tão longa e tão plana, e no entanto fica bem’. E daí saiu *Fervor de Buenos Aires*; toda a minha literatura, digamos...” (*Borges el memorioso*, conversas de J.L. Borges

com A. Carrizo, p. 74). Em 1955, quando nomeado diretor da Biblioteca Nacional, Borges sentiu que voltava aos bairros dos seus velhos, que voltava a encontrar-se nessas ruas demarcatórias e essenciais. Há nele algo como uma sacralização da cidade que se expressa com clareza em seus primeiros livros. Ao caminhar pela cidade e ao descrever literariamente essas experiências e essas lembranças de família, Borges se afasta de toda exaltação da modernização, porque não lhe interessa a cidade que emerge da picareta modernizadora.

Bairros escuros e baixos, casas com pátio, saguão e tanques, território de personagens esquecidos pela história, ruas tortuosas, essa é a cidade do escritor, é aquela que sua memória percorre, minuciosamente, entretecendo suas próprias recordações com os relatos de sua mãe e de sua avó. Para Borges Buenos Aires continua sendo a mesma de sua infância em Palermo, ainda que agora ele se refugie no Sul, o último baluarte já derrotado. Importa a sensibilidade, as imagens da meninice, o que ficou gravado na retina, o que escutou dizer quase em voz baixa pelos velhos daquele tempo mítico e monstruoso do Tirano; importa a fluência caprichosa da memória, não o catálogo minucioso das transformações urbanas. Quando Borges caminha por Buenos Aires ele sai do presente, escapa desse gigante inabarcável e estranho que não lhe pertence, e se deixa convocar por essas imagens distantes de um passado que impulsiona sua escritura. A nós importa segui-lo nessa errância que desloca o presente e que abre uma brecha para outro tempo e para outro lugar. Benjamin, em suas vastas caminhadas parisienses, quando conjugava suas horas diurnas na *Bibliothèque Nationale* com o extravio noturno, fez algo muito parecido ao que foi feito por Borges: buscava nos restos, nos desperdícios do dia, a cidade do século XIX. Não é demais assinalar que os dois vivem suas cidades – Buenos Aires e Paris – desde a ótica do século XIX.

Paris é, para Benjamin, Baudelaire, o *flâneur*, os bulevares abertos pela sede modernizadora do barão Haussmann, a exposição mundial, as arcadas de aço e vidro, os últimos restos das ruelas medievais, a cidades das barricadas e de Blanqui. Acompanhado do francês de Proust, Benjamin perscrutou minuciosamente as ruas parisienses, deixou-se levar por outro cenário, captou os sons de uma cidade já desaparecida; também ele, como Borges, viveu outra cidade, caminhou por outras ruas e se deteve a esquadriñar os objetos que lhe remetiam a esse mundo do século XIX, fenecido em consequência da extenuante realização de seus próprios ideais de progresso. Benjamin percorreu a cidade de Baudelaire para entender o seu próprio tempo; fez a arqueologia do século XIX, escavou as origens do moderno para penetrar nos segredos de uma época destinada ao ocaso. Ele descobriu duplamente Paris: atravessou-a ao aca-

so e labirinticamente em noites intermináveis; às vezes só, outras guiado pelos passos perspicazes de alguma prostituta, mas dela também se apropriou através de seu passado, de sua agônica memória escondida entre os milhares de documentos guardados na *Bibliothèque Nationale*. Benjamin descobriu Paris com seus passos descompassados e com os livros, uma maneira sublime de penetrar nos mistérios de qualquer cidade. Sorte do caminhante que ama perder-se para poder encontrar e sorte do leitor que sai à caça de algum fragmento especialmente feliz. Quanto se parecem Borges e Benjamin! Paris e Buenos Aires, sua paixão de caminhantes, de passeadores da memória, sua infatigável devoção aos livros e às bibliotecas, suas indagações constantes sobre os misteriosos meandros da linguagem, o alvoroço cotidiano e bendito da escritura, a cegueira e a extrema miopia, sua lucidez termidoriana, seu pendor ao minúsculo, sua paixão comum pela literatura infantil. Os dois percorreram com entusiasmo os labirintos da língua, sentiram o alento de Deus na sonoridade das palavras.

Nunca se leram (Borges porventura pode ter se deparado com algum texto de Benjamin, que alguns de seus amigos da editorial *Sur* seguramente conheciam), porém isso não parece ser importante. São tantos os pontos em comum que fica a impressão de que se leram atentamente, que se conheceram em profundidade, compartilhando prolongadas caminhadas por suas cidades, conversando até o amanhecer sobre seus livros amados, sobre a Cabala, que ambos conheceram por Scholem, sobre os segredos que esconde toda biblioteca, talvez sobre Shakespeare e sobre os barrocos alemães, seguramente sobre os simbolistas franceses e sobre livros de infância, sem esquecer sua especial inclinação pelos romances policiais e pelo cinema. Benjamin teria se sentido profundamente comovido por *Deutsches Requiem* ou por *O Aleph*, Borges teria lido fascinado as *Teses de filosofia da história* ou o ensaio sobre Kafka (como passar por alto que os dois amaram com intensidade o escritor de Praga, e que ambos imaginaram que o acompanhavam em uma longa caminhada pelo gueto, tratando de seguir a pista do Golem?).

Borges encontrou a universalidade desde os subúrbios; habitando teimosamente as fronteiras do mundo lá descobriu o cosmopolitismo da cultura. Benjamin viveu escapando do centro, afirmando-se em seus umbrais, escrevendo postumamente, desconhecido e solitário, último representante de uma época e de uma cultura extenuadas e lançadas no precipício da barbárie. Borges enxergou através das lentes longínquas de Buenos Aires os segredos das línguas do Ocidente; Benjamin observou nos escombros da modernidade sua própria finitude. Borges morreu na cidade onde transcorreu sua adolescência feliz e iniciática, quis tomar distância de Buenos Aires, afas-

tar-se de seus fantasmas e de seus pesadelos, do passado que golpeava infatigável a memória do ancião. Borges viveu uma vida extensa, às vezes feliz, outras infeliz; sua existência foi, de qualquer maneira, determinada pela sina da literatura, abarcada pelos volumes da biblioteca de Palermo nos arrabaldes de Buenos Aires onde, como Francisco Laprida, se encontrou com seu destino sul-americano. Borges caminhou lentamente até a morte, tomou a si o seu tempo, deteve-se em cada dobra do caminho, aguardou-a com calma, às vezes desejou apressá-la, mas em geral esperou-a sem excitações, como se fosse uma antiga conhecida, sentindo com alívio o outono de seus anos, essa sensação de entrar pausadamente, e com os olhos abertos, na eternidade. Benjamin viveu acossado por sua fidelidade de escritor destemperado, incansável em sua persistente extraterritorialidade; quiçá se soubesse póstumo, por isso tomou providências, obsessivamente, para que seu amigo Gershom Scholem mantivesse com cuidado, e atualizadas, cópias de todos seus trabalhos. Ele sabia que algum dia, em outra encruzilhada cultural, alguém leria seus escritos; outros leitores, não seus contemporâneos, prestariam atenção a suas ideias (Scholem e Adorno se ocupariam de resguardar a memória do amigo, de editar seus ensaios, de dar-lhe a conhecer ao público). Benjamin tinha consciência de ser um dos últimos expoentes de um mundo cultural no momento de seu crepúsculo. Em todo caso, e esta talvez seja uma profunda diferença com relação a Borges, Benjamin não via diante dele uma vida prolongada; a velhice não estava em seus planos de fugitivo e de intelectual desenraizado. Como em um conto de Borges, o destino o esperava em uma fronteira.

Ambos “havam se demorado nos gozos da memória”, suas obras foram talhadas pacientemente com o material extraído das recordações, em um jogo interminável onde a tradição iluminava a novidade. Borges escreveu em forma de poema esta certeza:

Somente uma coisa não há. É o esquecimento.  
Deus, que salva o metal, salva a escória  
E cifra em sua profética memória  
As luas que serão e as que terão sido.  
("Everness")

Viajantes de zonas tingidas pelo cinza do esquecimento, exegetas de pergaminhosos manuscritos decompostos pela passagem vertiginosa do tempo. As cidades amadas foram para eles um hieróglifo a decifrar, um labirinto que deveria ser percorrido insubornavelmente, uma série dispersa de infinitos rastros deixados pelos fundos obscuros da memória.

Borges sempre foi fascinado por esses personagens marginais, figuras brumosas de uma época pretérita que representavam, para o escritor, um mundo de valores volatilizado, sepultado sob os escombros da antiga cidade que dava lugar à urbe moderna. O marginal preservava a memória de outro tempo, e Borges, através desses personagens dos arrabaldes, tentou seguir as pistas deixadas por uma cidade que se esfumava, que vertiginosamente se transformava em um monstro impiedoso, em uma massa informe que se estendia por todos os confins, borrando os rastros da memória.

Benjamin perseguiu nas noites parisienses o sabor e o odor de outra cidade, de outra idade; buscou nos olhos abismais das prostitutas as senhas da identidade, a contra-senha para penetrar nessa outra cidade, que despertava quando os honestos cidadãos se retiravam ao interior protegido de seus lares burgueses. Livros e prostitutas, uma combinação estranha, uma alquimia original para penetrar no mistério da metrópole moderna. O comércio da noite, a laboriosidade do trapeiro e o olhar que fecunda no outro o desejo que se oculta na fugaz figura da hetaira noturna. Uma aprendizagem da cidade desde seus bastidores, atravessando seus fundos nebulosos, suas zonas proibidas, perdendo-se nos meandros da intriga e do desejo. Cidade vermelha, espreitante, erótica, anti-burguesa e antiga, essencialmente antiga e pré-moderna, como o fio nunca cortado de uma memória em perpétua metamorfose. Ali o berlinense aprendeu a decifrar, no brilho ostentoso do presente, os signos da decadência, descobriu o esgotamento das promessas do século XIX investigando seus restos como alegorias de um sofrimento por vir. Viajando até o passado soube deslizar através das gretas de uma modernidade que, sem o saber, penetrava na noite de sua história, no tempo de seu ocaso. Benjamin, o caminhante, buscava o impossível de achar, tratava de encontrar as outras cidades, as outras épocas, as outras vozes no tecido urdido pela metrópole contemporânea. Borges, caminhando rumo à cegueira, continuou vendo sempre a mesma cidade abrumada pelo passar dos anos e pelo frenesi do progresso. Benjamin, porventura mais pretensioso, tratou de descobrir a Paris do século XIX em sua dupla deriva: das ruelas noturnas dos bairros desprezados pela decência burguesa e da massa de materiais empilhados e sepultados na *Bibliothèque Nationale*. Borges manteve em sua memória a cidade da infância, aquela relatada por seus pais e avós; Benjamin se apropriou de Paris através de sua literatura e de um paciente exercício arqueológico. Trajetórias distintas porém simétricas; os dois viveram o presente como uma fuga literária em direção ao passado, ou, talvez melhor, evocaram no presente os fantasmas do passado, viram a decadência em meio ao esplendor. Viveram a história como escritura, caminharam pela cidade

como se esta fosse uma obra estética, e a descreveram como metáfora da sociedade.

### III

“Somente um coisa não há. É o esquecimento”. Tema essencial que atravessa como um fio delgado porém contínuo a obra borgeana e que constituiu um dos principais eixos reflexivos da escritura de Benjamin. O esquecimento e a memória sempre vão juntos, necessitam um do outro ali onde mais de opõem; a vastidão do tempo tece caprichosamente a tela onde estas duas figuras disputam uma impossível supremacia.

A memória chega a ser a tão temida imortabilidade, o terrível cansaço das obscuras noites de insônia, o vasto horror de recordar para sempre o ontem, o suplício do sofrimento reiterado, ou a melancólica doçura da infância que retorna em meio à maturidade impiedosa. Mas a memória é também pertencimento, supõe uma trama complexa na qual se juntam a esperança e a dor acumuladas por todas as gerações que morderam o pó da derrota; a memória carrega a pesada carga de uma promessa de restituição, é o feroz combate que os homens empreendem contra os fantasmas acariciadores do esquecimento, é a conjunção de gerações dispersas que se perderam no redemoinho da história.

O esquecimento é morte, é o desejo do nada, desejo exemplar e atroz, final de toda saga, silêncio definitivo da palavra que foi pronunciada para perpetuar o tempo do homem e que se encontra sufocada pela mudez do passado, é o vazio na sonoridade da fala.

Borges titubeia inquieto entre a memória e o esquecimento; algumas vezes extasia-se com o vigor heroico dos antepassados, de antigos guerreiros sepultados pela poeira da história, que o poeta tenta recuperar da noite dos tempos. Guerreiros vikings, guerreiros da independência americana e das lutas civis que o poeta sonha na convergência tumultuada de seu sangue. Passos que buscam resgatar essa outra cidade que se espalha em direção ao Sul, onde o caminhante procura deter o inexorável transcorrer do tempo. Essa memória guardada na escritura de Borges é redentora, a exemplo daquela imagem que aparece nas *Teses de filosofia da História*, através da qual Benjamin nos fala da memória enquanto reabilitadora das gerações vencidas.

A memória, e isso Borges e Benjamin o sabem, é sempre dolorosa e traz as marcas inapagáveis do punitivo, inclusive onde nos oferece as imagens de uma felicidade passada. É pre-

cisamente ali que a pontada da dor se revela mais intolerável. O esquecimento, ao contrário, tece seu manto protetor e cura as feridas; mas também para nós insinua o silêncio ameaçador e cega nossos olhos, já incapazes de olhar para trás. “Jamais poderemos resgatar tudo o que esquecemos – escreve Benjamin. Talvez seja melhor assim. O choque resultante de sua recuperação seria tão destruidor que instantaneamente deveríamos deixar de compreender nossa nostalgia. De outra maneira a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Do mesmo modo que a palavra perdida, que acaba de fugir de nossos lábios, nos infundiria a eloquência de Demóstenes, assim o esquecido parece pesar por toda a vida vivida que nos promete [...]. Quiçá seja a mescla com a poeira de nossas moradas derrubadas o que constitui o segredo para aquele que sobrevive” (*Infância em Berlim*, p. 76). Esquecemos para recordar; suportamos a dureza da marcha porque somos capazes de esquecer o sofrimento das gerações passadas. Existem sempre, contudo, aqueles que recordam, os que insistem, ainda que sem o querer, em exercitar o difícil movimento da memória que vai tomando forma através das filigranas do escritor. Borges, o memorioso, pertence a essa saga de homens atravessados por uma escritura destinada a voltar para trás, a deter-se naquelas zonas brumosas que a maioria dos homens prefere negligenciar. Borges se sente assaltado pelo fantasmas de outrora, é um poeta que se deixa dizer pelos sons de um passado que rasga o presente. Seus versos falam por ele:

Entra a luz e ascendo torpemente  
Dos sonhos ao sonho compartilhado  
E as coisas cobram um devido  
E esperado lugar no presente.  
Converge esmagador e vasto o vago  
Ontem: as seculares migrações  
Do pássaro e do homem, as legiões  
Que o ferro destroçou, Roma e Cartago.  
Volta também a cotidiana história:  
Minha voz, meu rosto, meu temor, minha sorte.  
Oh, se aquele outro despertar, a morte,  
Me deparara um tempo sem memória  
De meu nome e de tudo o que foi!  
Oh, se nessa manhã houvesse esquecimento!  
 (“O despertar”)

Despertar e esquecer (que para o poeta significa o trânsito até a morte). Que se apaguem as imagens sombrias de outrora, as que assaltam impiedosamente o sonho do poeta que, no entanto, persegue através do itinerário em zig-zag de sua escritura a plenitude do passado, talvez sua própria perdurabilidade, suas inconfessadas aspirações de alquimista.

1. “sem o sentido não há memória e sem a memória não há espírito” (N.T.).

Peço a meus deuses ou à suma do Tempo  
Que meus dias mereçam o esquecimento,  
Que meu nome seja Ninguém como o de Ulisses,  
Mas que algum verso perdure  
Na noite propícia à memória  
Ou nas manhãs dos homens.  
 (“A um poeta saxão”)

A pena de Borges cruza os caminhos e mescla os sentidos; os dois rios – o do Lete e o da Aleteia – convergem em um mesmo estuário. Que permaneça a palavra, aquela que foi executada em um momento de inspiração bendita; uma palavra para acompanhar a noite dos homens ou, mais intenso ainda, suas manhãs, quando o esquecimento ameaça apagar tudo e todos. Borges se detém em suas lembranças, persegue ao longo de sua obra aquelas imagens que se detiveram para sempre em sua memória: Palermo, a biblioteca de seu pai, os verões em Adrogué, suas leituras infantis, Genebra, as conversas com Macedonio Fernández, o saxão, a poesia de Whitman; mas talvez intua, também, a existência de uma forma perversa do esquecimento, fecundada em uma época que fez o culto da fugacidade, que sacralizou a novidade e que vive fascinada pelo esplendor agonizante da modernidade, da técnica que oprime o cotidiano dos homens. Borges luta contra essa forma de esquecimento, diante dela entrancheia-se na memória, retorna uma e outra vez a suas lembranças, a seus livros e a sua biblioteca. Também se entrancheia na escritura como refúgio do erudito diante da investida da neo-barbárie tecnológica.

Sua viagem ao anglo-saxão e às sagas islandesas, sua obsessão por uma cidade fantasmagórica e evaporada no tempo, a presença permanente de suas leituras juvenis expressam o desgosto borgeano por uma época impiedosa e vazia, por um tempo sem guerreiros nem cabalistas, sem livros sagrados, por uma época que vai ficando sem poetas. Por isso é importante reler o passado, submergir-se nele, reconhecendo seus rastros no presente. Em Borges, diferentemente de Stephen Dedalus, a história não é apenas pesadelo, o horror da recorrência da qual é preciso tratar de escapar. O seu deter-se na memória implica conjugar as duas dimensões, a do pesadelo e a da redenção. Porque em “épocas de indigência técnica – escreve Raul Antelo –, em que a dificuldade para estruturar o novo nos remete à complexidade de gerar compartimentos convencionais, torna-se prioritária essa aventura da memória cuja lição, lembrando Voltaire, é a de que ‘sans le sens il n’y a pas de mémoire et sans la mémoire, il n’a pas de esprit’.<sup>1</sup> Se a história é memória, a ficção é memória e esquecimento, ir e vir da escritura, evasão do presente e presença do evasivo”. Estas palavras cabem a Borges precisamente porque sua escritura internou esse jogo no qual a história se transforma em ficção, e a ficção em

história. A literatura borgeana leva em conta os segredos – às vezes inescrutáveis – da marcha casual da história do mundo, e, na infinidade de temas que parece abordar inesgotavelmente subjazem, no entanto, as preocupações de sempre: o tempo, a imagem monstruosamente duplicada no espelho, seus sonhos de tigres de cor amarela, o heroísmo de personagens esquecidos, as indagações voluptuosas da origem arcana e misteriosa da linguagem, suas impressões de caminhante infatigável pelas cidades valiosas da memória, a obsessão do labirinto e a biblioteca como cosmogonia do universo. Uma escritura, enfim, que experimenta, sem pretender se constituir em estilo vanguardista, e que somente deposita sua confiança no feliz encontro de forma e conteúdo, na sonoridade exuberante de algum poema imortal.

Tais recorrências justificam a escritura borgeana, outorgam a ela um andaime, a beleza de uma arquitetura complexa e simples ao mesmo tempo. “Aí estão meus hábitos tais e quais: Buenos Aires, o culto dos mais velhos, a germanística, a contradição do tempo que passa e da identidade que perdura, meu estupor de que o tempo, nossa substância, possa ser compartilhado” (“Prólogo” a *O outro, o mesmo*). O aparente barroquismo que parece atravessar a obra de Borges em realidade esconde suas recorrências, a fidelidade a “seus hábitos”, a permanência de suas conjecturas de sempre. Ele construiu com astúcia a sua obra, como se fosse ela um labirinto feito de mil tradições e repleto de leituras, e, entretanto, esse labirinto tem, a exemplo de toda construção complexa, sua própria lógica, a coerência de seus enganos e a sabedoria do estrategista que tenta confundir o adversário. Ler Borges é tratar de descobrir a lógica oculta que torna possível escapar com sucesso da armadilha do Minotauro. Ou, quem sabe, uma das intenções secretas de Borges não teria sido a de nos fazer crer que conseguimos descobrir seus códigos? É possível, contudo vale bem a pena arriscar-se a ser enganado. Em seu poema “Ariosto e os árabes” Borges metaforiza sua própria obra:

Ninguém pode escrever um livro. Para  
Que um livro seja verdadeiramente  
São requeridos a aurora e o poente,  
Séculos, armas e o mar que une e separa.

Uma estética em que se cruzam o mistério e a reflexão filosófica. Uma estética na qual o saber do erudito, daquele que atravessou com ardor e paixão certas tradições, confunde-se harmoniosamente com certo misticismo que emerge da escritura borgeana. Toda essa maravilhosa alquimia (onde se entrelaçam a memória, o amor por Buenos Aires, a paixão pelas etimologias, a surpreendente erudição nascida de ter esgotado os

livros e, sobretudo, as enciclopédias) se encontra encerrada em “Outro poema dos dons”, no qual Borges atravessa belamente todos seus amores, suas ilusões, suas paixões:

Graças quero dar ao divino  
Labirinto dos efeitos e das causas  
Pela diversidade das criaturas  
Que formam esse singular universo.

No poema está a obra, está a razão e está Swedenborg, nele se recorda *As mil e uma noites* e *A Divina Comédia*; em seus versos renova-se o fervor pelos Vikings e pela poesia de Verlaine. Borges recupera, não sem ironia, Sêneca e Luciano, “de Córdoba / que antes do espanhol escreveram / toda a literatura espanhola”. E o xadrez com sua infinita geometria e sua exata conjugação de razão e acaso. Todo o mundo heterogêneo de Borges desfila pelas estrofes do poema; deter-se nele é penetrar em sua história, sua biografia, perceber a exuberância e a fragilidade das recordações.

Borges modela o material de sua memória, converte-o em ficção. Benjamin tenta penetrar no moderno levando em conta, precisamente, a função agônica que cabe ao passado na experiência cotidiana da sociedade burguesa. Ele é, a seu modo, um batalhador contra o esquecimento, um arqueólogo que com infinita paciência se detém no exame dos restos frágeis, dos despojos que “a deusa indústria” lança todos os dias e que os homens são incapazes de perceber como expressão brutalizada de sua sociedade. Viver no “atual” significa – para o homem moderno – anestesiar sua memória, tornar opacas suas recordações e deixar de perceber, na feroz fugacidade da moda, a eterna repetição do mesmo. “Nós nos fizemos pobres – escreve Benjamin –. Fomos entregando pouco a pouco a herança da humanidade, com frequência tendo de deixá-la na casa de penhores, por cem vezes menos seu valor, para que nos adiantem a pequena quantia do ‘atual’” (“Experiencia y Pobreza”, p. 173). Esse fascínio pelo ‘atual’ corre paralelo à displicência contemporânea com relação à “herança da humanidade”, uma sorte de alucinada corrida rumo a um futuro intangível. Benjamin, através de sua escritura, tenta evitar esta tendência de época, esta obnubilada inclinação pela exaltação do “novo”.

Há uma ideia benjaminiana, herdeira do espírito judaico, que é importante assinalar neste contexto: cada linha escrita era “uma vitória arrancada às potências das trevas, de tão incerto” que aparecia o futuro aos olhos da tradição de que Benjamin faz parte. Estas palavras foram escritas poucos meses antes de seu suicídio, nessa fronteira cruzada, séculos atrás, por outros judeus que também tentaram tecer sua escritura

no interior tumultuoso da tradição. A consciência do exílio definiu a visão benjaminiana da história (do mesmo modo que sua experiência genebrina e europeia permitiu ao jovem Borges olhar com outros olhos seu passado argentino), essa milenar percepção do desenraizamento, da pátria confinada ao livro, de uma diáspora destinada a atravessar o interminável espaço da história na espera messiânica do dia da redenção. Em Benjamin a escritura é urgência, memória, fidelidade, amparo frente à barbárie que se aproxima, continuidade de uma tradição ameaçada de morte. Borges, de acordo com esta leitura que estamos fazendo, possui outra sensibilidade, seus desenraizamentos têm outras conotações, seu próprio anacronismo aponta para outro sentido. A experiência judaica é demarcatória, indica um peculiar roteiro intelectual; a experiência de Borges responde a desinteligências de época, é gerada por essa conexão, nele tão original, entre o antigo e o presente. A experiência do exílio e da perseguição definem uma escritura, modelam um pensamento. Borges viveu o final de uma época, tratou de ficcionalizar a trama desta história perturbadora, poetizou uma cidade que já não era. Há nele uma escritura da nostalgia que em diversas ocasiões deixa entrever um ceticismo protetor, como se este fosse um paliativo diante do desmoronamento deste mundo cada vez mais ausente da realidade cotidiana, e cuidadosamente guardado na imaginação. Borges sabe que suas incursões pelo território opaco da memória pressupõem perturbar a fonte das lembranças, convertê-las em algo diferente do que haviam sido no distante tempo de sua realização. É o que podemos comprovar em um dos textos-chave da narrativa borgeana – “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius” – onde o escritor sublinha que a “metódica elaboração de *hrönir* [...] prestou serviços prodigiosos aos arqueólogos. Permitiu interrogar e até modificar o passado, que agora não é menos plástico e menos dócil que o porvir”. “Modificar o passado” é o que o narrador faz ao desdobrar essa alquimia de recordações obscurecidas pelo passar do tempo e a resignificação produzida pela ficção. O passado, através desta conjunção, vive um processo de restituição que, como Borges assinalou claramente no texto antes citado, implica uma modificação desse tempo acontecido. Deveríamos acrescentar que a recordação borgeana não possui uma faculdade redentora, um salvar no presente os sofrimentos das gerações anteriores; sua função – se é possível utilizar essa palavra – é fundamentalmente estética.

Benjamin percorre outro caminho. Sua relação com o passado está profundamente trabalhada pelo judaísmo, por esse “romance desesperado dos eternamente desesperançados” (frase escrita por Pursewarden, o personagem de *O quarteto de Alexandria*, de L. Durrell). Benjamin assume a responsabilidade – muito judaica – de assumir o sofrimento de gerações

passadas e, também, da tremenda dor da natureza. Sua visão redentora é reparadora e não se projeta como uma escatologia da predestinação; a teologia benjaminiana, como a de Kafka, é negativa. Em seu ensaio sobre Kafka, Benjamin se detém em um estranho texto de Max Brod: “Recordo – diz Brod – um diálogo com Kafka, cujo ponto de partida era a Europa atual e a decadência da humanidade. ‘Somos – disse ele – pensamentos nihilistas, pensamentos de suicídios que afloram na mente de Deus’. Isto em princípio me fez pensar na visão de mundo da Gnose: Deus como demiurgo maligno e o mundo como seu pecado original. ‘Oh não – disse –, nosso mundo é somente um mal-humor de Deus, um mau dia’. Haveria então esperança fora da manifestação deste mundo que conhecemos? Ele sorriu: ‘Sem dúvida, muita esperança, infinita esperança, mas não para nós’.” (“Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte”). Visão crepuscular que, no entanto, como a de Benjamin, recolhe o legado da tradição judaica que considera o tempo messiânico como o espaço da conjugação de todas as gerações. Geoffrey Hartman escreveu palavras esclarecedoras que vale a pena citar: “Este quiasma de esperança e catástrofe é o que livra a esperança de ser desmascarada e mostrada unicamente como catástrofe, como a ilusão ou o insatisfeito movimento de desejo que afogaria tudo. A fundação da esperança se converte em reminiscência, o que confirma a função e também o dever do historiador e do crítico. Recordar o passado é um ato político, uma ‘busca’ que nos envolve em imagens que podem nos constranger a nos identificarmos com elas, e que denunciam o ‘débil poder messiânico’ hoje corrente (Tese 2). Estas imagens, desgarradas de sua localização fixa na história, desfazem o conceito de um tempo homogêneo e se inserem no presente ou o reconstituem”.

Borges se move em outro registro, sua visão da história tem um caráter mitologizante, a-histórico, inclinado fortemente para os arquétipos e, também, para as fixações infantis (é evidente a recorrência, ao longo de sua prolongada vida de escritor, da projeção do rosismo em sua obra; sua leitura do primeiro peronismo, sua experiência prática de opositor ao regime populista, foi mediada pela memória familiar da ditadura de Rosas. Perón, aos olhos de Borges, nada mais foi que a repetição especular de Rosas, a reiteração de uma experiência já vivida). A prosa borgeana, no entanto, está saturada de história, seus personagens sempre ocupam as bordas, permanecem nos umbrais ou se equivocam de lugar. São personagens de um tempo acontecido, incapazes de se adequar às exigências, para eles inverossímeis, do progresso; seus valores já não pertencem ao presente, têm a ver com a coragem, a camaradagem, a palavra empenhada. Um mundo de valores em desuso, anacrônicos, que se desfazem no interior da sociedade burguesa e consumista.

Através destes personagens das margens de Buenos Aires, destes *compadritos* do final do século XIX, homens de faca ligeira a serviço da honra e de algum cacique local – porém amparados em um código que não tem nada a ver com a política –, Borges traça a encruzilhada final de uma época e de um mundo (e não seria arriscado dizer que ele toma o partido desses fantasmas do passado, que conseguiu entrever em seus dias de infância). Há em sua escritura uma sorte de vindicação, um intento de redimir essas figuras esquecidas e desprestigiadas, sem contudo alcançar o gesto salvífico do messianismo judaico. Borges, o erudito sensível, o intelectual refinado, empunha a caneta – em algumas de suas melhores páginas – para desenterrar a memória de obscuros personagens de um subúrbio onde a coragem e a bravura ficaram sepultados para sempre. Borges retrata um tempo pré-moderno, esse espaço de metamorfose em que o campo vai se tornando cidade. Com um ar de melancólico ceticismo, Borges desdobra as artes de sua escritura para retratar uma paisagem desvanecida, que apenas a alquimia da ficção e da memória pode nos oferecer.

Benjamin constrói sua obra crítica desde uma perspectiva que tem na história um referente essencial, porém não a história no sentido de uma sucessão linear do tempo, e sim como cenário de profundas transformações que surpreendem o decurso harmônico da sociedade. E o crítico procura descobrir esses pontos de clivagem, esses momentos nos quais a claridade do céu é brutalmente decomposta pela potência do relâmpago. Benjamin mergulha na modernidade, em suas zonas de fundação, não para exaltar a continuidade de um modelo de cultura, mas para entender a trama dialética que nos permite reconhecer a proximidade da decadência ali onde ainda permanece o esplendor.

Borges e Benjamin, duas sensibilidades que se conjugam e que se distanciam, duas experiências exemplares em meio a uma época extraordinária e impiedosa. Nestas páginas simplesmente quisemos nos aproximar de certos pontos em comum, apontar para alguns problemas de interpretação. A nós interessa pôr em evidência a paixão da escritura como afirmação do espírito; ressaltar esse comum anacronismo que os converte em agudos críticos da lógica do progresso e da modernização. Fazer cruzar seus caminhos, estabelecer um diálogo entre eles, implica exercer uma leitura distinta de nosso presente, quiçá a contrapelo; supõe apropriar-nos de uma espiritualidade da qual nos sentimos cada vez mais órfãos. Borges e Benjamin, dois modelos de escritores que determinam nosso olhar contemporâneo, e que seguem nos prometendo a aventura da criação e do pensamento.

Janeiro de 1992.



# Un ensayista en los trópicos (sobre Silviano Santiago)\*

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Chile

## Resumen

El presente texto consiste en un acercamiento a la ensayística de Silviano Santiago. Para ello, realizaremos, en primer lugar, un recorrido por su trabajo, partiendo desde su ensayo manifiesto, “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, hasta llegar a sus ensayos más recientes sobre el cosmopolitismo y la política homosexual. Luego nos detendremos en la llamada polémica Schwarz-Santiago, dado que esta permite resaltar la especificidad de su pensamiento, lo que en conjunto nos ayudará a comprender mejor la apuesta por la diferencia en el ensayismo de Silviano.

Palabras clave: Silviano Santiago; ensayo; diferencia; América Latina

## Abstract

This text presents a reading of Silviano Santiago's essays. First, we give some critical clues about his main texts, beginning with his manifest essay: “Latin American Literature: The Space In-between”, up to coming to his more recent texts on the cosmopolitanism and the homosexual politics. Second, we underline some aspects of the debate called Schwarz-Santiago, so that we can give an idea about the specificity of his thought. In this way we can notice what importance is the notion of difference in Silviano's work.

Keywords: Silviano Santiago; essay; difference; Latin America

\* El presente texto corresponde a una versión revisada y ajustada para la presente publicación de “Un ensayista en los trópicos”, que hace de presentación a SANTIAGO, Silviano. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, 2012, p. 13-34.

1. LÉVI-STRAUSS, Claude.  
*Tristes trópicos*, 1988, p. 57.

*El hombre que encuentra dulce su tierra natal es  
todavía un tierno principiante; aquel que hace  
de toda tierra su tierra natal es ya fuerte; pero la  
persona perfecta es aquella para quien el mundo  
entero es como una tierra extranjera.*  
Hugo de San Víctor, *Didascalicon*

I

<sup>1</sup>“Mi carrera se resolvió un domingo de otoño de 1934, a las nueve de la mañana, con una llamada telefónica. Era Célestin Bouglé, en ese entonces director de la Escuela Normal Superior... ‘¿Siempre tiene el deseo de practicar etnografía?’ ‘Desde luego’” respondió el joven Claude Lévi-Strauss.<sup>1</sup> El *azar* –señaló con posterioridad aquel otrora profesor de escuela, que atravesó a los veintiséis años *el* mundo para enseñar sociología en la naciente Universidad de São Paulo– fue el responsable de su encuentro con los indios que habitaban ese supuestamente triste país del trópico llamado Brasil. Se trataba de un viaje en el *espacio*, descrito nostálgicamente en *Tristes trópicos*, un viaje que le llevaría al encuentro de un presente anacrónico que se le aparecía imposibilitado de autenticidad, pues los indígenas con los que se encontró estaban desprovistos de originalidad gracias a su contacto con un futuro cada vez más cercado, un futuro cada vez menos distante, un futuro que aun responde al nombre de Europa.

Alrededor de treinta años más tarde (1962), un joven intelectual brasileño que realizaba su tesis doctoral en Francia, y que, a la sazón, también contaba con veintiséis años, recibió, no una llamada telefónica, sino una carta, enviada por Heitor Martins, donde se le proponía enseñar literatura brasileña y portuguesa en Nuevo México. El joven Silviano aceptó la oferta; y al hacerlo, daba inicio a otro viaje, no tanto en el espacio, como en el *tiempo*: se le pedía que enseñara un *survey*, un curso que fuera desde la carta de Pêro Vaz de Caminha (1500) en adelante: “Sin querer, me comencé a interesar por la historia”, señaló en una entrevista hace unos años, y ha sido ese interés el que le ha permitido insertar el pasado en la cómoda pasividad del presente; se trata de un ejercicio inverso al intentado por el etnólogo francés, puesto que, aunque lo sabía imposible, deseaba regresar los hechos del pasado a su tiempo, con tal de encontrar “su riqueza y su frescura”: Levi-Strauss deseó haber vivido “en el tiempo de los verdaderos viajes, cuando un espec-

táculo aún no malgastado, contaminado y maldito se ofrecía en todo su esplendor”,<sup>2</sup> de manera que la tristeza fue la emoción con que nombró su vivencia tropical.

Así es como mientras el azar llevó al intelectual europeo del presente al pasado, al intelectual brasileño le hizo realizar el viaje inverso, del pasado al presente. El primero caracterizó su experiencia con la nostalgia, el segundo con la alegría; mientras “uno” se lamentaba de haber llegado tarde al descubrimiento de la pureza originaria, el “otro” se regocijaba, junto a Oswald de Andrade, por haber encontrado en el “pasado colonial... la posible contribución cultural de las razas indígenas y africanas al diálogo con la Modernidad occidental”.<sup>3</sup> En fin... mientras Levi-Strauss y todos los buscadores de verdades originales lamentaban el contacto cultural, visto como la influencia corruptora de la escritura sobre la *tabula rasa* indígena descubierta por Caminha, Silviano resaltaba el entre-lugar que emerge cuando dos o más pueblos entran en relación, cuando “se dejan enriquecer por nuevas adquisiciones”, como señala en “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. Solo una mirada maniquea ve la degradación de la supuesta pureza de quienes se enfrentan, violenta o pacíficamente, en ese lugar relacional; solo esta mirada ve que una cultura activa devora a otra pasiva. Desde *Uma literatura nos trópicos* hasta *As raízes e o labirinto da América Latina*, incluyendo sus cuentos y novelas, Silviano ha deconstruido estos mitos.

2. Ibídem, p. 48-51.

3. Cita levemente modificada. Leemos en el original: “Trata-se da forma como Oswald de Andrade e outros recuperam o que injustamente tem sido classificado de passado colonial brasileiro numa visão reducionista do que é na verdade a possível contribuição cultural das raças indígenas e africanas no diálogo com a Modernidade ocidental”. SANTIAGO, Silviano. “Oswald de Andrade. Elogio da tolerância racial”, 2006, p. 137.

## II

“Montaigne abre el capítulo XXXI de sus *Ensayos* –capítulo en el que nos habla de los caníbales del Nuevo Mundo–, con una referencia precisa a la Historia griega”. Así comienza “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971), aquel ensayo manifiesto, como le han llamado algunos críticos en Brasil. No es el texto con el que Silviano inaugura su escritura, pero es el que abre *Uma literatura nos trópicos* (1978), su primer libro de recopilación ensayística. Con ello, el autor estableció de una vez la inscripción no en un género, sino en una manera de comprender el mundo, después de todo, eso es el ensayo y el legado de Montaigne. Silviano abre entonces su manifiesto con la misma referencia citada en “Los caníbales”, donde su autor rememora a Plutarco, para actualizar las palabras que el Rey Pirro pronunciara frente al ejército romano, que lo aguardaba sin temor al otro lado del río Siris: “No sé qué clase de bárbaros son’ [...] ‘pero la disposición del ejército que veo en absoluto es bárbara’”. Esta estrategia escritural coloca su im-

4. ADORNO, Th. W. “El ensayo como forma”, 2009, p. 11-34.

pulso ensayístico en la misma huella que comenzó a trazar el humanista francés, y ambos discutirán el lugar del otro, no en términos de buen salvaje, sino en relación con su aporte a la cultura occidental. Pero Silviano no es Montaigne, ni escribe en su época, ni desde un lugar que valore sin objeciones su discurso: por ello, en “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, “Hablar, escribir, significa: hablar contra, escribir contra”, pues el lugar periférico desde el que se enuncia, incluso dentro de nuestro continente, es el lugar de lo minoritario: sus ensayos contemplan el *diálogo* con la lengua de aquellos y aquellas que han sido desconsiderados: el negro, el indio, el homosexual, el migrante. De esta manera, Silviano se une a quienes han hecho del ensayo una práctica política que reinscribe la potencia de lo que la doctrina rechaza: lo cambiante, lo efímero, lo fragmentario, lo indigno de la filosofía dominante; o como diría Adorno, al suspender la idea de identidad, el ensayo logra aprehender lo que se le escapa al pensamiento oficial.<sup>4</sup> En sus textos, se vuelve atractivo ese desprendimiento de lo establecido, junto a una actitud de extranjería, incluso para con su propia tierra, que permite el ejercicio de la crítica allí donde reina la comodidad del orden y lo conocido. Desde sus primeros ensayos, Silviano comenzó a dislocar la cómoda academia brasileña, cuya historia literaria iniciaba con un tiempo decimonónico del cual parecía no haberse desprendido. El romanticismo era su punto de partida y la colonia, por tanto, no existía... pero tampoco al siglo XX le era fácil ser considerado. De ahí que *Uma literatura nos trópicos* se haya convertido prácticamente en un dispositivo mediante el cual se puede mirar, “olhos livres”, cada uno de sus anacrónicos presentes (Didi-Huberman); un ejercicio, por cierto, que comenzó a realizarse fuera de Brasil, con la experiencia de los conflictos raciales estadounidenses, junto al encuentro de mexicanos, indígenas y puertorriqueños. Para señalarlo con otras palabras, los primeros ensayos de Silviano constituyeron una crítica desencizadora de la literatura y la cultura comparadas, dentro y fuera de Brasil, con lo cual se anticipaba en varios años a un trabajo similar que vendrían a realizar los discursos que se reúnen bajo la rentable etiqueta de Estudios Postcoloniales.

### III

No es ocioso imaginar cuál habría sido el juicio de Goethe, de haber conocido en su juventud la poesía árabe y la literatura china, y de haber percibido que para comprender el presente se necesitaba conocer los siglos transcurridos. De

manera que fue, ya viejo, cuando emprendió uno de esos viajes inmóviles, primero en el tiempo, y luego en el espacio. Gracias a ello, hoy nos beneficiamos de una de sus mayores aportaciones a la literatura: su idea de *Weltliteratur* (literatura universal). Estos tardíos viajes le llevaron a realizar, en 1826, una autocrítica bastante dura: “De haber sabido ya por aquel entonces con la misma claridad como ahora la cantidad de cosas notables que nos aguardan allí desde hace siglos y milenios, no habría escrito ni una sola línea, y me habría dedicado a otra cosa”.<sup>5</sup> Es obvio que aquí se está refiriendo al tiempo de los griegos, pero luego, en otro momento señala que “en cinco siglos, los árabes solo reconocieron por buenos a siete poetas, y entre los que rechazaron había muchas insignificancias que eran mejores que yo”. Y fue a propósito de un tiempo de intensa y variada lectura, que dio con una novela china “singular en extremo” y superior a todas las otras, cuando formuló abiertamente la “literatura universal”. Uno está tentado a comparar el elogio de Goethe con el que Montaigne dedicara a los versos de una canción perteneciente a los bárbaros. Vale la pena entonces, citar al autor alemán:

[L]a verdad es que los alemanes cuando no somos capaces de ver un poco más allá del estrecho círculo de nuestro entorno, caemos demasiado fácilmente en esa pretensión [se refiere a creerse superiormente dotado para la poesía]. Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las naciones extranjeras y recomiendo a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y *cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento*.<sup>6</sup>

Es sorprendente que la literatura universal haya sido convocada precisamente en un momento de florecientes nacionalismos (a los cuales las literaturas nacionales no dejaron de aportar, sino hasta hace muy poco, y por agotamiento), y en un contexto donde los coterráneos de Goethe no aceptaban nada que no proviniera sino de Atenas o Roma. De todas maneras, es posible comprender que la literatura universal se ampara en el hecho de que “todas las literaturas extranjeras se sitúan en el mismo plano que la propia”, y juntas contribuyen a una meta común. No obstante, para ello “hay que informarse del presente estado de cosas en el mundo”. Según E. R. Curtius, Goethe lanzó un planteamiento equivalente a la necesidad de un punto de confluencia para la multiplicidad de relaciones literarias, relaciones siempre divergentes<sup>7</sup> que traspasan los límites nacionales. *Pensar* el tiempo y el espacio obliga a amar el mundo como tierra extranjera... Por supuesto que Goethe siguió estimando por sobre todo a griegos y romanos... pero

5. ECKERMANN, J. P. *Conversaciones con Goethe*, 2005, p. 206.

6. *Ibidem*, p. 267. Énfasis agregado.

7. CURTIUS, E. R. “Goethe como crítico”, 1989, p. 46.

8. SANTIAGO, Silviano. “A pesar de dependiente, universal”, 2012, p. 110.

9. Cf. Ídem. *Glossário de Derrida*, 1976.

lo importante es que nos muestra que aún en tiempos aciagos es posible apreciar la diferencia. Estaba fascinado con el auge de los medios de transporte, pues creía que estos también contribuirían al aceleramiento del tiempo y la literatura universal sería inminente. Pero no muchos fueron los que comprendieron sus visiones y su apuesta por la diversidad se fue perdiendo lentamente, hasta volverse la suma de las literaturas nacionales, cuya diversidad la comparatística no haría sino controlar. De ahí que la universalidad haya tenido que ser pensada una vez más, y de entre quienes lo hicieron, Silviano Santiago es uno de los que con mayor intensidad lo han hecho:

La universalidad es o bien un juego colonizador, que consigue poco a poco la homogenización y la totalización occidental del mundo, a través de la imposición de la historia europea como Historia universal, o bien es un juego diferencial en que las culturas, incluso aquellas que se encuentran en una situación económica inferior, se ejercitan dentro de un espacio mayor, con el fin de acentuar los choques de las acciones de dominación y la reacción de los dominados.<sup>8</sup>

Como el tiempo de Goethe no es el que nos ha tocado vivir, aunque sus ruinas acompañan las nuestras, de todas maneras debemos estarle agradecidos, y comenzar a pensar, como Silviano, *sobre* el presente. Silviano no es un cronista, sino un apostador. Como Montaigne, siempre actúa como si estuviera *sobre* un terreno que no le pertenece, siempre más allá. Hace casi cuarenta años que leyó su ensayo-manifiesto, y desde entonces no ha dejado de pensar *sobre* la diferencia, cultural o vivencial. Aunque ya en “Eça autor de *Madame Bovary*” (1970) vemos aparecer su programa: buscar en las obras su carácter visible, es decir, su diferencia, desconsiderando las semejanzas con la cultura metropolitana, que deja para el crítico ocioso. De manera que Silviano no se preocupa por las fuentes o las influencias, no busca la reproducción impoluta de un discurso (suponiendo que tal cosa sea posible) ni sus unidades, sino el trabajo que lo suplementa, que lo vuelve otro, como la lectura de la carta de Caminha realizada por Oswald en *Pau-Brasil* y su reescritura de la historia.

Sus ensayos son el primer intento, serio y acertado, por trabajar con la deconstrucción en Brasil y también en Latinoamérica, sin someterse a ella,<sup>9</sup> y lo hace de una manera brillante, al entregarnos un conjunto de herramientas que ponen en jaque las ideas metafísicas de la crítica latinoamericana tradicional, y dando además un gran golpe no solo al dominante sistema literario, sino también a la dictadura, a la izquierda autoritaria y al imperialismo estadounidense. Silviano encara el asalto a las metrópolis, al señalar que “la mayor contribu-

ción de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad y pureza*”<sup>10</sup>. Con ello disloca la atención desde la aparente pasividad del margen hacia el trabajo “que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo”.<sup>11</sup> Se trata de rebasar creativa y políticamente los muros de la supuesta identidad/inferioridad latinoamericana, y hacer de la transgresión una de las formas de “nuestra” expresión, una forma que niega la pasividad. Pero no se queda ahí, pues una vez señalado este aporte (1971) y leída en otra clave la idea de dependencia (1982), continúa removiendo el orden de aquella pregunta que insiste en el lugar periférico, inferior, de Brasil –y por extensión de América Latina–, y que vio/ve en el exotismo la forma en que estos lugares han aportado a la producción de la teoría. Así, en el lugar de Carmen Miranda y su “tutti-fruti hat”, instala a Clara Nunes y su cascabel; y ante el imperativo norteamericano de los años 70 de salir del *closet* como política gay, propone la figura del *malandro* como posibilidad de transgresión, pues esta encontraría eco en algunas prácticas populares brasileñas.<sup>12</sup> Vamos viendo que la de Silviano es una política de la escritura.

## IV

Pero al develar que lo importante no son las copias ni los originales, sino sus diferencias, también mostró que la historia de Europa nació de la supresión de sus propias diferencias y de la de los demás; un proceso de violencia exportado por el orbe en nombre de la civilización. Silviano comenzó a provincializar Europa mucho antes de que esta idea se impusiera como práctica en el pensamiento postcolonial. Heredero heterodoxo de Montaigne y Goethe, ha mostrado que la literatura no tiene por qué operar en el nivel del signo, y si lo hace, es solo para deconstruir su pasajera estabilidad; develar así la ficción de toda unidad o totalidad cultural, acentuando la radical diferencia de toda otredad y la otredad que implica toda diferencia. Últimamente lo ha hecho mostrando niveles subyacentes como la “redefinición cosmopolita y pobre de la cultura afro-brasileña”,<sup>13</sup> condenada por siglos bajo la tiranía del signo-nación. El largo trabajo de Silviano, preocupado por develar las ilusiones, al luchar a favor de un democrático *por-venir*, ha dado lugar a una ensayística en los trópicos, desde donde, como Prometeo, anuncia, no el fuego, sino el entre en el que se reunirán los diferentes mundos, individuales y colectivos, en una infinita y mutua diseminación...

10. Ídem. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, 2012, p. 65.

11. Ibídem.

12. Cf. Ibídem, p. 199-211.

13. Ibídem, p. 232.

14. Ídem. *Stella Manhattan*, 1985.

15. Cf. Ídem, p. 77-95.

16. Ídem, p. 211.

Si bien su trabajo ensayístico es el lugar que le ha permitido pensar y deshacer ficciones epistemológicas, este también ha tenido cruces con su narrativa, tal como lo vemos en su novela-ensayo *Stella Manhattan*.<sup>14</sup> A través de este recurso escritural, Silviano puede suplementar sus críticas a las formas de pensamiento que sostienen una unidad cultural (sea en términos nacionales, de género, sexualidad o de raza), así como reflexionar sobre las salidas epistemológicas que ve a partir del énfasis en la diferencia; ambas maniobras tienen un eco en los escenarios y personajes presentados en su novela. En ella incorpora un ensayo denominado “comienzo: el narrador”, donde recurre constantemente a epígrafes que dejan ver los textos, detrás del texto. Esto es posible gracias a la adopción de una escritura fragmentada, a la que suma unos personajes de subjetividad múltiple. En este sentido, también trastocó la estructura narrativa de los años 80, vehiculizada en “la denuncia social populista”.<sup>15</sup>

En “El homosexual astuto”, continúa escribiendo *contra* –y criticando– la cultura gay metropolitana, la cual se ha intentado imponer en América Latina como vía para situar una subjetividad gay, de un lado, y desmontar la homofobia, de otro. Más que abogar por la política del asumirse públicamente como homosexual, Silviano opta por la creación de formas imperceptibles de militancia, como lo devela cuando pregunta: “¿Si la subversión a través del anonimato valiente de las subjetividades en juego, no establece un mejor escenario para el futuro diálogo entre heterosexuales y homosexuales, que el enfrentamiento abierto por parte de un grupo que se automarginaliza?”<sup>16</sup> Como vemos, lejos de fabricar guetos o comunidades aisladas, el trabajo de creación pasa también por el diálogo y no por la “imitación” de patrones e instituciones dominantes para legitimarse en la diferencia. A partir de la figura del *malandro* plantea un punto de fuga hacia ese nuevo horizonte para la invención de las homosexualidades en América Latina, que no es volver al closet, pero tampoco salir de él, como lo pretendió la política estadounidense de liberación sexual de los 70. Es pensar y vivir desconsiderando el closet y su normativización.

## V

Por otra parte, la deconstrucción de los conceptos de unidad y pureza también permite darle un vuelco al debate radicado en esa falsa dicotomía que *todavía* tiende a separar el pensamiento entre lo propio y lo ajeno, como si con ello se

podría resolver el problema de la subalternización de la intelectualidad no metropolitana. La izquierda identitaria latinoamericana no solo ha caído, sino que ha profundizado el juego maniqueo de las polaridades, ahora encubiertas en nombre de la decolonialidad. El mismo año que Silviano presentaba su apuesta por la diferencia del discurso latinoamericano y, por extensión, de todo discurso, Roberto Fernández Retamar vociferaba su relectura del arielismo, y ponía en boca de Caliban el grito metafísico de lo “nuestro”. Es cierto que Próspero impuso su monolingüismo, pero la forma que adquiere su denuncia reinstala la fuerza dominante, no la aminora. La posibilidad de un pensamiento “latinoamericano” lleva implícitamente el reconocimiento de un pensamiento “europeo”, obliterando que la posibilidad de un pensamiento tal se levanta sobre cientos de contactos transculturales, violentos unos, calmos otros, pero siempre a partir de un entre-lugar que hace imposible el determinismo de un origen. Lo que fue Grecia, sabemos hoy, lo fue gracias al influjo afro-asiático: Atenea, la salvadora de Ulises, es la traducción de Neith, la diosa egipcia de la caza y la sabiduría, pero también creadora de dioses. Creer entonces en un pensamiento “propio” es insistir en las nociones eurocéntricas que reinstalan una matriz colonialista que no se cuestiona debidamente el lugar de las jerarquías. Paradójica defensa además, toda vez que se la enuncia desde un discurso disciplinario como la *historia* o como la *literatura*, narrativas maestras que, salvo excepciones, no se han destacado por su apertura a la heterogeneidad. O cuando se apela a la idea de nación, esa comunidad imaginada... por europeos. La resistencia a dejar de lado el *pensamiento de la propiedad*, señaló Eneida Leal Cunha a propósito del trabajo de Silviano y su diferencia respecto de la mirada marxista de un Roberto Schwarz, recae finalmente en divergencias teóricas que se encuentran en la base de cada uno, en otras palabras, en las formas de leer la dependencia. A pesar de que revisa críticamente esta disputa, Schwarz termina afirmando el carácter postizo *inevitable* de la cultura brasileña,<sup>17</sup> carácter donde “el vínculo con lo ‘Otro’, lo popular, pasa [exclusivamente] por lo económico, por el modo de producción”,<sup>18</sup> sin reconocerle ningún lugar, ni siquiera recordando la violencia con que la diferencia fue dramáticamente subalternizada. De manera que la “la incompatibilidad entre las dos interpretaciones de la dependencia cultural expuestas, como el contraste de los sistemas de pensamiento occidental que las forman, está en el lugar en que se concibe la producción de los valores y de los sentidos”.<sup>19</sup> El marxismo que profesa el autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* le hace sobre considerar el plano económico, y afirmar en consecuencia que es la estructura socioeconómica del país la que inscribe a la copia como característica central de su cultura.

17. SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração”, 2006, p. 29-48.

18. SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui?: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago”, 2002, p. 283.

19. CUNHA, Eneida Leal. “Leituras da dependência cultural”, 1997, p. 126-139.

20. SCHWARZ, Roberto.  
“Cultura y política en el Brasil  
(1967-69). Algunos esquemas”.  
*Casa de las Américas*, 1970, p. 18.  
Énfasis agregado. El título en  
portugués es distinto en lo que  
respecta a los años, aunque el  
texto es el mismo: “Cultura e  
política, 1964-69”, 1992, p. 73.

Ello implica continuar con un juego unidireccional, casi en términos de aculturación, o autoaculturación más bien, cuestión que no solo resta toda agencia, sino que además borra o desconoce el aporte “periférico” a las relaciones culturales más allá de la propia nación y de los simulacros democráticos del mercado, a la vez que asume la mirada elitista respecto de los sectores populares, como demostrara no hace mucho Liv Sovik, al contrastar la mirada sobre el *tropicalismo* entre Schwarz y Silviano, a partir de ensayos que lo refieren, negativamente el primero, positivamente el segundo. Revisemos una cita del crítico paulista comentada por Liv, con tal de resaltar su desconsideración de la diferencia:

Sistematizando un poco, lo que se repite en estas idas y venidas es la combinación, en momentos de crisis, de lo moderno y de lo antiguo [...] Superficialmente, esta combinación indica apenas la coexistencia de manifestaciones ligadas a diferentes fases del mismo sistema. (En nuestra exposición *no interesa la famosa variedad cultural del país*, en la que, de hecho, se encuentran presentes religiones africanas, tribus indígenas, trabajadores ocasionalmente vendidos como esclavos, trabajo a medias o subempleo, ni complejos industriales). Lo importante es el carácter sistemático de esta coexistencia, y su sentido, que puede variar.<sup>20</sup>

En su intento por explicar el predominio de una cultura de izquierda durante los primeros años de la dictadura en Brasil, Schwarz apela a la que será su estrategia de lectura predilecta: recurrir, a veces sin señalarlo, a nociones de totalidad, llámesele estructura o sistema. Ello implica obviamente la desconsideración de sus diferencias internas (y externas), como queda claro en esta cita, pues “no [le] interesa la famosa variedad cultural del país”. Mientras para Schwarz el paréntesis es secundario, es justamente lo que él encierra aquello que toma importancia vital en el trabajo de Silviano. Desmerecerlo, por secundario, es mantener incólume la jerarquización instalada a sangre y fuego por los colonizadores portugueses y criollos. La apuesta por la diferencia no desconoce la fuerza de las marcas económicas, pero su potencia radica en una lectura a contrapelo que intenta deconstruir las ideas de superioridad y pureza, con tal de develar cuánto ellas le deben a su otredad. Solo negándola es que las ideas de “Nación” y “Europa” han podido mostrarse como autosuficientes, solo negándola es que han podido existir. Antes de ser recordado como el año del descubrimiento de América, 1492 fue el año en que España y, por extensión, la Europa cristiana, se deshizo de árabes y judíos, fue el año en que comenzó su proceso de centramiento unitario. Se podría señalar, recurriendo a otro texto del mismo Silviano, que el intento de analizar un acontecimiento o incluso un texto

en términos de unidad (i.e., *reconstitución totalitaria*), incluso cuando se reconocen sus diferencias y/o sus colaboraciones internas, nos envía a una lectura cerrada, donde funciones, elementos o lugares solo responden a la determinación de su orden. Siendo así, la diferencia efectiva, operacional, no cuenta;<sup>21</sup> es, por tanto, la necesidad de su reconocimiento la que lleva a suspender los análisis unitarios y centrados –que gracias a la lingüística dominaron buena parte de la crítica, literaria y cultural–, y a buscar “los conceptos hasta entonces no pensados por el estructuralismo”, con tal de salir “de los términos que ‘solicitaban’ (que abalaban la totalidad, etimológicamente) el edificio de la metafísica occidental”<sup>22</sup>. Ahí es cuando aparecen no solo la diferencia, sino también la transgresión y la contradicción. Por supuesto que esta lectura no consiste, como tantas veces se la ha intentado burdamente leer, en una simple apelación a la diferencia *per se*, ni a una inversión de jerarquías, que pretenda valorar ahora lo subalternizado, pues el mercado ha terminado haciendo de estas prácticas su mayor rentabilidad contemporánea;<sup>23</sup> es mostrar la falacia de las dicotomías, develar la ficción monolítica y enrostrar el sesgo elitista de la crítica cultural marxista (y de la crítica de izquierda en general), que desconsidera a la población que no participa de los intercambios logocéntricos.<sup>24</sup> Silviano lo consigue al salir de la cultura moderna en la que se centran Schwarz y todo el pensamiento identitario, al releer la diferencia desde la colonia en adelante, la misma a la que Machado de Assis le niega su aporte a la “civilização brasileira”, al señalar que esta no le debe nada al “elemento indígena”<sup>25</sup>. Es más, esta crítica de Silviano le permite incluso suspender la defensa moderna de un Habermas, al develar su inherente eurocentrismo, cuestión que no le preocupa a sus acólitos latinoamericanos, que lo citan cada vez que quieren deshacerse de Foucault o Derrida, sin tener la necesidad de leerlos. En su lectura de la vanguardia, el pensador alemán tiende a reconocer la decadencia histórica con el signo de “lo bárbaro, lo salvaje y primitivo”,<sup>26</sup> uniéndose así a todos los reduccionistas que no reconocen la “contribución positiva de lo no europeo a la causa de Europa o al sentido de la historia moderna”<sup>27</sup>. Silviano insiste que el desconocimiento de la diferencia que representan los pueblos no europeos, termina valorizando una razón moderna etnocéntrica que, insistimos aquí, el pensamiento identitario reinscribe localmente. Tal autocolonización acabará cuando logremos articularnos no en función de una identidad nacional, sino a través de una comunidad contingente que reúna –más allá del color de piel, del país, del género, de la etnia– a todos los que hemos sido subalternizados; parafraseando a Ranajit Guha, cuando se articule la heterogeneidad demográfica entre la población subalternizada y todos aquellos que se comportan como elites.<sup>28</sup>

21. SANTIAGO, Silviano. “Análise e interpretação”, 1978, p. 191-207.

22. Ibídem, p. 199.

23. Hace bastante tiempo, Nelly Richard alertó de los peligros del *boom* de la diferencia, y la necesidad de sospechar de la “centralidad de los márgenes”. Al respecto, Cf. “Periferias culturales y descentramiento de los márgenes”, 1991, p. 5-7. También en *Masculino/Femenino*, Richard apuntaba a que tal boom no permitía el acceso a los mecanismos de intervención y confrontación discursiva e institucionales que permiten constituirse en sujetos y “no en objetos del discurso de la otredad”. 1989, p. 80. Cf. también *La estratificación de los márgenes*, 1989.

24. SANTIAGO, Silviano. “Análise e interpretação”, 1978, p. 283.

25. ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura: Instinto de nacionalidade”, 1962, p. 801-809.

26. HABERMAS, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”, 1988, p. 19-36.

27. SANTIAGO, Silviano. “Oswald de Andrade. Elogio da tolerância racial”, 2006, p. 142.

28. GUHA, Ranajit. “Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India”, 2013, p. 82.

29. SCHWARZ, Roberto.  
“Nacional por Subtração”, 2006,  
p. 30.

30. DE MAN, Paul. “Crítica y crisis”, 1991, p. 7-25.

31. LÓPEZ, Natalia y  
RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl.  
“Sobre Estudios Culturales,  
literatura y subalternidad:  
entrevista a John Beverley”.  
*Revista de Crítica Cultural*, 2007,  
p. 66.

Si hemos recogido el debate con Roberto Schwarz, es porque vemos que su postura es compartida por otros críticos que ven con frivolidad el reconocimiento y el trabajo de la alteridad, críticos que también reconocen la ingenuidad que recorre la denuncia del trasplante cultural, pero que son ciegos a la filosofía de la diferencia, pues ven en ella o en su lectura latinoamericana, solo una supuesta actualización, una puesta a la moda que responde a su prestigio alcanzado en las metrópolis y no, como debiera ser, la respuesta a una “necesidad interna”. Schwarz, escribiendo en 1986, se refiere al carácter imitativo en la recepción de las teorías foráneas: “En los veinte años que llevo dando clases de literatura he asistido al tránsito de la crítica por el impresionismo, la historiografía positivista, el *new criticism* americano, la estilística, el marxismo, la fenomenología, el estructuralismo, el postestructuralismo y ahora las teorías de la recepción”.<sup>29</sup>

Resulta llamativo cuando vemos que este devenir de la crítica no es exclusivo de los países periféricos, sino consustancial a lo que Paul de Man calificó, *en 1967*, su crisis:

Para ceñirnos por el momento a los síntomas puramente externos, observamos que el aspecto crítico de la situación resulta evidente, por ejemplo, en la rapidez con que sucesivamente surgen tendencias conflictivas que condenan al abandono inmediato lo que poco antes podía parecer vanguardismo a ultranza [...] No es fácil estar al corriente con los nombres y las tendencias que se suceden con una rapidez desconcertante.<sup>30</sup>

El escenario de la crítica, por tanto, es más complejo que de lo que supone su comprensión periférica, pues lo que Schwarz desconsidera no es solo que toda crítica efectiva se da como crisis, sino también el hecho de que las reglas y convenciones que la sostenían se han desplomado. No sabemos cuál será hoy el parecer del crítico marxista, pero aquel juicio ha prevalecido en gran parte de la crítica latinoamericana, que ve con preocupación narcisista el hecho de que “su lugar de privilegio epistemológico o discursivo relativo está siendo desplazado por la globalización y la articulación de una nueva hegemonía norteamericana en las Américas”<sup>31</sup>. Quizá ello es lo que le impide comprender que la apuesta por la diferencia no consiste en un ajuste metropolitano *desde* su margen, ni en una simple inversión de términos, en un movimiento que le permita a la cultura periférica pasar de subalterna a dominante. Tal comentario lleva a pensar que la ironía esconde la ignorancia, pero sabemos que su malestar se da con una filosofía que tiene en

su base al pensamiento nietzscheano, el que se ha sobrepuesto sobre un marxismo que se mira reduccionista no por sobrevalorar la cuestión de la determinación económica, sino porque desconoce que la clase está atravesada históricamente por la raza, la etnia y el género, cuyo reconocimiento *sí* se da por una “necesidad” de democracia radical. Como también desconoce que el vínculo entre lo económico y lo cultural no acontece simplemente a través de un carácter postizo, sino mediante un ejercicio de violencia colonial que traspasa al Brasil republicano. En otras palabras, el economicismo de Schwarz no considera que la estructura social esté atravesada por un etnocentrismo jerarquizador y que, por tanto, desplaza las categorías sobre las que se ha edificado la historia latinoamericana. Plantear el asunto como la lucha de la copia por sobreponerse al original es reducir los términos de la discusión e intentar ridiculizar el trabajo que Silviano y otros han desarrollado precisamente para develar aquellas diferencias jerarquizadas, cuestión que se hace con la clara conciencia de que tal crítica habita el mismo espacio que quiere deconstruir. Por ello me gustaría insistir en que el trabajo ensayístico de Silviano Santiago no desconoce la dependencia económica ni cultural de Brasil y América Latina, pero ha decidido suspender los términos conservadores del debate, que se han centrado en cuánto le debe la periferia al centro, en su repetición y semejanza, pues ello es contribuir a su dominación; la estrategia de lectura suplementaria apunta precisamente a develar la fuerza coercitiva sobre la que hay que trabajar, y a pesar de la cual se logra inaugurar una diferencia irreductible que consigue inscribirse en el trazo discursivo etnocéntrico, ya que la captura de la alteridad (*allá*), como muestra el relato de los caníbales de Jean de Léry, termina alterando el discurso occidental (*acá*) de su representación: “el otro vuelve al mismo” inquietando su devenir.<sup>32</sup>

32. DE CERTEAU, Michel. “Etno-grafía. La oralidad o el espacio del otro: Léry”, 1999, p. 203-233.

33. SAID, Edward. “Traveling Theory”. *Raritan*, 1982, p. 42.

## VII

Una estrategia de lectura así abre miradas sobre la colonización, la dependencia y la cultura que visualizan un campo activo que suspende la noción de imitación, a la vez que contesta sus fuerzas coercitivas. En su reflexión sobre las teorías viajeras, Edward Said señaló que se debe recurrir al préstamo teórico si se busca “eludir las limitaciones de nuestro entorno intelectual inmediato”<sup>33</sup>, y no otra cosa ha venido haciendo Silviano desde los años setenta, gracias a la deconstrucción y la arqueología, herramientas que hasta hoy le han permitido un trabajo activo que devela los reduccionismos del pensamiento

34. HOISEL, Evelina. “Silviano Santiago e a disseminação do saber”, 1997, p. 48.

35. CLIFFORD, James. “Notes on Travel and Theory”. *Inscriptions*, 1989, p.172.

36. CORONIL, Fernando. “Transculturation and Politics of Theory: Countering the Center, Cuban Counterpoint”, 1995, p. 9-56.

moderno etnocéntrico. Así lo señala una de sus alumnas de maestría, cuando comenzaron a releer la historia cultural de Brasil:

del siglo XVI al siglo XX, la literatura brasileña, o mejor, la cultura brasileña, fue revisitada, rescrita en sus diversos periodos, en una perspectiva interdisciplinar, donde el discurso de la literatura, de la historiografía, de la sociología y de la etnología dialogaban dramáticamente, develando a través de diversas marcas textuales, un proceso de réplica y violencia cultural hasta entonces encubierto. Se asistía en aquel momento [en las clases de 1975 y 1976], al inicio de un proceso pedagógico cultural hoy diseminado en varias líneas de investigación en los cursos de postgrado de Literatura del país.<sup>34</sup>

Evelina Hoisel agrega que en aquellos cursos se enseñaba a pensar la relación colonizador/colonizado desde el punto de vista del colonizado, pues hacer lo contrario implicaba caer en la ideología de las fuentes y las influencias. Con ello Silviano no solo se adelantaba a los estudios postcoloniales, sino que practicaba lo que en el lenguaje de hoy se llama discurso del otro, pero sin dejar de lado, como Edward Said en sus inicios, la agencia. Tal mirada permite incluso complejizar el viaje teórico tal como lo describió el autor de *Orientalismo*, puesto que su comprensión mantiene una idea lineal del desarrollo o viaje intelectual. Para Said, una teoría sigue un derrotero que parte desde un punto de origen, luego atraviesa una distancia, espacial y temporal, para ser posteriormente recibida, con o sin resistencia; por último, ya adaptada, la teoría viajera será transformada en función de nuevos usos. Con este modelo, aparece una alternativa a la idea simplista de original y copia, al acentuar el trabajo transformador “local”, pero su linealidad mantiene prácticamente los términos del debate; como señaló uno de sus principales críticos, James Clifford, esas

[...] etapas se leen como una historia demasiado familiar de inmigración y aculturación. Un camino tan lineal no puede hacer justicia a los circuitos de realimentación, a las apropiaciones ambivalentes y a las resistencias que caracterizan los viajes de teorías, y de teóricos, entre lugares del ‘primer’ y ‘tercer’ mundo.<sup>35</sup>

En su introducción a la reedición inglesa de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1995), Fernando Coronil señalaba que el viaje teórico es eminentemente transcultural, pero su domesticación lineal se impone cuando se termina canonizando autores. Para Coronil, al atributo imperial axiomatizador se da mediante la instauración de cánones y no a partir de los teóricos y sus teorías<sup>36</sup>. En este sentido, más que de viajes

de un punto a otro, los ensayos de Silviano nos hablan de una diseminación del saber que no se queda quieto en ningún lugar, que no se deja fijar. Su nomadismo reconoce una dinámica constante de intercambio no solo entre países, sino entre segmentos de un mismo país, un movimiento que apuesta por impugnar las relaciones de poder (económicas, culturales, sociales) que niegan la alteridad de múltiples formas. Ello pasa, a su vez, por una toma de conciencia de las estrategias discursivas empleadas para identificar incluso cuándo el lobo se viste de cordero. Esto dice relación con el anquilosamiento de las ideas colonizadoras y eurocéntricas tal como lo indicamos en el caso de Habermas. En este sentido, ensanchar los espacios de crítica no ha significado para este ensayista el abandono de la estrategia deconstructivista a la que supuestamente habría llegado para colocarse *de mode*, pues es ella misma la que le ha permitido subrayar un sinfín de suplementos en todos los registros que ha abordado hasta hoy.

El hecho de que Silviano haya retomado la senda abierta por Montaigne como medio de lucha, nos habla de un intelectual comprometido con la democracia, dentro y fuera de la academia. Su trabajo ensayístico constituye un aporte a la teoría latinoamericana, un aporte que todavía no alcanza el reconocimiento merecido fuera de Brasil, donde actualmente se le considera como el crítico más relevante, gracias a que su trabajo no ha perdido sino ganado fuerza con los años. Este desconocimiento habla no solo de una falta de diálogo en el espacio intelectual latinoamericano, sino de un desinterés del mismo por Brasil, reinscribiendo una geopolítica del saber que se dice criticar. Desde “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, escrito en plena época del discurso dependtista, que ensalzaba lo local, la ensayística de Silviano ha mostrado una preocupación constante por pensar más allá de Brasil, por no someterse a una geografía construida imperialmente. Es de esperar que las nuevas generaciones latinoamericanas piensen más allá del español. Para tal tarea, el ensayo bien puede ser la mejor opción, dado que su forma permite mirar al mundo entero como una tierra extranjera, mientras las fronteras quedan para las cancillerías.

## Referencias

- ADORNO, Th. W. “El ensayo como forma”. In: \_\_\_\_\_. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2009 [1954-1958]. p. 11-34.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura: Instinto de nacionalidade”. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*, vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. p. 801-809.
- CLIFFORD, James. “Notes on Travel and Theory”. *Inscriptions*. n. 5, p. 177-188, 1989.
- CORONIL, Fernando. “Transculturation and Politics of Theory: Countering the Center, Cuban Counterpoint”. In: ORTIZ, Fernando. *Cuban Counterpoint Tobacco and Sugar*. Trad. Harriet de Onís. Durham: Duke University Press, 1995, p. 9-56.
- CUNHA, Eneida Leal. “Leituras da dependência cultural”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MELLO MIRANDA, Wander (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte, Salvador, Niterói: UFMG, Ed. UFBA, Ed. UFF, 1997, p.126-139.
- CURTIUS, E. R. “Goethe como crítico”. In: \_\_\_\_\_. *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Trad. E. Valentí. Madrid: Visor, 1989 [1950].
- DE CERTEAU, Michel. “Etno-grafia. La oralidad o el espacio del otro: Lery”. In: \_\_\_\_\_. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1999 [1978]. p. 203-233.
- DE MAN, Paul. “Crítica y crisis”. In: \_\_\_\_\_. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991 [1967]. p. 7-25.
- ECKERMANN, J. P. *Conversaciones con Goethe*. Trad. Rosa Sala Rose. Barcelona: Acantilado, 2005.
- GUHA, Ranajit. “Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India”. In: RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (org.). *Estudios Subalternos: Una cartografía a (des)tiempo*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013 [1982], p. 75-82.
- HABERMAS, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. In: FOSTER, Hal (org.). *La posmodernidad*. Trad. Jordi Filba. México: Kairós, 1988, p. 19-36.

HOISEL, Evelina. “Silviano Santiago e a disseminação do saber”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MELLO MIRANDA, Wander (orgs.). *Navegar é preciso, viver, escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte, Salvador, Niterói: UFMG, Ed. UFBA, Ed. UFF, 1997, p. 41-49.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Noelia Bastard. Buenos Aires: Paidós, 1988 [1955].

LÓPEZ, Natalia y RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. “Sobre Estudios Culturales, literatura y subalternidad: entrevista a John Beverley”. *Revista de Crítica Cultural*. n. 36, p. 64-69, 2007.

RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

\_\_\_\_\_. *Masculino/Femenino*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

\_\_\_\_\_. “Periferias culturales y descentramiento de los márgenes”. *Punto de Vista*. n. 40, p. 5-7, 1991.

SAID, Edward. “Traveling Theory”. *Raritan*. n. 1.3, p. 41-67, 1982.

SANTIAGO, Silviano (org.). “Análise e interpretação”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 191-207.

\_\_\_\_\_. “A pesar de dependiente, universal”. In: \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago: Universidad de Chile, 2012 [1982]. p. 97-110.

\_\_\_\_\_. “El cosmopolitismo del pobre”. In: \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos: Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago: Universidad de Chile, 2012 [2002]. p. 213-234.

\_\_\_\_\_. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. In: \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Trad. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Concepción: Escaparate, 2012 [1971]. p. 57-76.

\_\_\_\_\_. “El homosexual astuto”. In: \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos: Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago: Universidad de Chile, 2012 [1999]. p. 99-211.

\_\_\_\_\_. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. “Oswald de Andrade. Elogio da tolerância racial”. In: \_\_\_\_\_. *Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 133-145.

\_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. “Vale cuanto pesa (la ficción modernista brasileña)”. In: \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, Santiago: Universidad de Chile, 2012 [1978]. p. 77-95.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura y política en el Brasil (1967-69). Algunos esquemas”. *Casa de las Américas*. n. 61, p. 9-32, 1970.

\_\_\_\_\_. “Nacional por Subtração”. In: \_\_\_\_\_. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1987]. p. 29-48.

SOVIK, Liv. “‘O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui’: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago”. In: MATO, Daniel (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO/CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 277-286.

# Elías Castelnuovo: una lectura plebeya del freudismo

Adriana Rodríguez Pésico  
Universidad de Buenos Aires- CONICET

## Resumen

El ensayo es un género que se aleja tanto del rigor de la ciencia como de las burocracias de la academia. Se revela apto para probar posiciones que descubren una subjetividad que se arriesga a prescindir de citas autorizadas mientras procura la autolegitimación. En 1938, Elías Castelnuovo, miembro conspicuo del Grupo de Boedo, publica *Psicoanálisis sexual y social*, título evidente que pretende articular marxismo y psicoanálisis mediante las ironías y las estrategias de la literatura. El resultado conlleva una victoria de la retórica literaria que ofrece versiones plebeyas de ambos saberes.

Palabras clave: Ensayo, Literatura argentina, Elías Castelnuovo, psicoanálisis, marxismo.

## Riassunto

La saggistica è un genere che si distingue sia dal rigore della scienza sia dalla burocrazia dell'accademia. Si rivela capace di assumere delle posizioni che presentano una soggettività che si espone alla situazione in cui prescinde del carattere di autorità delle citazioni e, allo stesso tempo, cerca di autolegittimarsi. Nel 1938, Elías Castelnuovo, membro cospicuo del "Grupo de Boedo", pubblica *Psicoanálisis sexual y social*, titolo evidente che intenta articolare marxismo e psicoanalisi mediante le ironie e le strategie della letteratura. Il risultato implica una vittoria della retorica letteraria che espone versioni plebee di questi saperi.

Parole chiave: Saggistica, Letteratura argentina, Elías Castelnuovo, Psicoanalisi, Marxismo.

1. CASTELNUOVO, Elías. *Memorias*, 1974, p. 127.

2. EIPPER, John. *Elías Castelnuevo, La revolución hecha palabra*, 1995, p. 16.

3. Ibídem, p. 16.

## Interpretación y sobreinterpretación

Entre las numerosas polémicas literarias que atraviesan el campo cultural argentino, el enfrentamiento Florida-Boedo ocupa un lugar privilegiado. Anaqueles saturados testimonian intentos de dirimir la cuestión con resultados más o menos felices, dictaminando poéticas irreconciliables o, por el contrario, estableciendo puntos en común, zonas de intersección, límites indecisos entre los ritmos y las formas vanguardistas y el denunciismo inherente a la estética realista. Elías Castelnuevo es una pieza clave en la fundación del Grupo de Boedo que se nucleó alrededor de la revista *Los Pensadores* cuyo primer número apareció a comienzos de 1922 con la dirección de Antonio Zamora y que publicaba en cuadernillos semanales una obra completa de la literatura universal a precios populares. En sus *Memorias*, el escritor afirma que el núcleo de Boedo “empezó con sólo tres francotiradores –Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina y el que suscribe–” aunque rápidamente creció el número de participantes hasta formar “un verdadero ejército de línea con asientos estratégicos en Rosario, La Plata y Montevideo”, que tenía su cuartel general en el domicilio del propio Castelnuevo, la buhardilla de la calle Sadí Carnot Nº 11.<sup>1</sup>

En su adolescencia y juventud, Castelnuevo desempeña los más disímiles trabajos y tiene ocupaciones diversas. John Eipper cita un comentario de César Tiempo, incluido en la edición de *Tinieblas* de 1975 que configura una síntesis perfecta: “A los 12 años eras aprendiz de buhonero en las calles de tu ciudad natal. Luego, linyera, mozo de cuadra, peón de saladero, albañil, frentista, constructor, tipógrafo, linotipista, maestro de escuela, asistente de cirujano y no sé cuántas cosas más”<sup>2</sup>. A estos oficios, el crítico agrega otros como electricista, plomero y cocinero y concluye: “Si bien Castelnuevo sabía hacer de todo, a partir de su llegada a Buenos Aires, su pan provendría casi siempre de la palabra: tipógrafo, periodista, escritor, editor. Tipógrafo, linotipista: la profesión proletaria por excelencia [...]”<sup>3</sup>. De todas esas experiencias, extrae materiales para su escritura, que transita diversos géneros (cuento, drama y periodismo). Vida y literatura se sostienen y alimentan mutuamente.

En la década de 1930, Castelnuevo se interesa por el psicoanálisis y escribe un largo ensayo, *Psicoanálisis sexual y social*. En esos años, la cultura argentina conoce un momento de interés en la sexología fomentado por artículos y libros de editoriales como *Claridad* y *Tor*, revistas y periódicos. En publicaciones de circulación masiva como *El Hogar* se incluyen artículos y notas sobre hipnosis. El diario *Jornada* –ex *Crítica*– incorpora a partir de 1931 una columna sobre psicoanálisis

e interpretación de los sueños firmada por “Freudiano” que analiza los contenidos de los sueños de los lectores que envían sus relatos<sup>4</sup>. El máximo proyecto lo emprende la editorial *Tor* con la publicación de una serie de diez volúmenes titulada “Freud al Alcance de Todos”, a cargo del escritor peruano Alberto Hidalgo que firma con el seudónimo de Dr. Gómez Nerea. Se trata de explicaciones sencillas sobre la teoría freudiana de la sexualidad ilustrada por casos que se suponían auténticos, aunque resultaron imaginarios. Hugo Vezzetti sostiene que Hidalgo contribuye a la popularización del psicoanálisis, a la “implantación propiamente plebeya del freudismo”<sup>5</sup> destaca también el papel decisivo de esta tarea divulgatoria de una teoría que llegaba al gran público impura, mezclada e inorgánica.<sup>6</sup>

En la recepción del psicoanálisis en Argentina, Mariano Plotkin distingue varios momentos: desde finales de la década de 1910 y comienzos de la de 1920, se lo consideró una teoría médica y como tal era discutida en los círculos especializados; desde mediados de 1920 y hasta finales de la década de 1930, psiquiatras progresistas comenzaron a usarlo como método terapéutico o a criticarlo, poniendo al descubierto el importante papel de la disciplina. Hacia finales de 1920, el psicoanálisis se transformó en parte del consumo cultural. Concluye Plotkin:

Finalmente, entre 1930 y 1940, el psicoanálisis y la psiquiatría llegaron a establecerse como especialidades autónomas en una sociedad altamente polarizada [...] Para 1942, cuando un grupo de médicos fundaba la Asociación Psicoanalítica Argentina, el psicoanálisis ya se había ganado un lugar importante en la cultura urbana del país.<sup>7</sup>

Así como Hidalgo y su alter ego ejercen un “freudismo plebeyo”, podríamos decir que Castelnuovo milita en un “antifreudismo plebeyo”. A la teoría de la energía sexual como motor del comportamiento humano, en *Psicoanálisis sexual y social*, responde con la interpretación materialista de la necesidad como causa primera y universal. El otro argumento destaca la prerrogativa de lo colectivo por sobre lo individual. La edición de 1938 lleva un subtítulo — *examen de una nueva teoría de desorientación* — que omite la edición de 1966. Mientras se presenta como “un nuevo método de orientación en el conocimiento individual del alma humana [...]”, el psicoanálisis es, en rigor, un “nuevo método de desorientación social”<sup>8</sup>. Con tono de sorna y precisas dosis de humor que mantiene a lo largo de las páginas, el autor sostiene que el método es tan peligroso que puede conducir al suicidio.

Sabemos que la literatura tiene una impronta fuerte en la construcción del relato psicoanalítico, que toma prestados del

4. La voluntad de difusión continúa con ejemplos prestigiosos. Entre 1948 y 1951, la revista femenina *Idilio* publica una columna titulada “El psicoanálisis te ayudará” que firmaba Richard Rest, seudónimo del sociólogo Gino Germani y del psicólogo y editor Enrique Butelman. Grete Stern ilustraba los sueños con fotomontajes que devinieron célebres.

5. VEZZETTI, Hugo. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichón-Rivière*, 1996, p. 221.

6. Dice Vezzetti: “La segunda vía estuvo dominada por un *freudismo plebeyo*, inorgánico, “de mezda”, mucho más cercano a las percepciones del público que a la validación por los especialistas, en el que el ensayo y las operaciones de la divulgación fueron las herramientas mayores. El género popular sexológico difundido en los tomos de *Claridad* y la serie del Dr. Gómez Nerea fueron el canal mayor de esas formas, necesariamente desprolijas, de importación del freudismo; y vale la pena recordar que también en esa vía Ingenieros cumplió un papel inicial a través de las ediciones populares de sus ensayos sobre el amor”. VEZZETTI, Hugo. *Ibidem*, 1996, p. 247. Cf., especialmente, el capítulo 4 “Alberto Hidalgo, divulgador de Freud”.

7. PLOTKIN, Mariano Ben. *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1943)*, 2003, p. 29.

8. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 41.

9. Ibídem, p. 15.

10. ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*, 1993, p. 57.

teatro clásico mitos y fábulas para pensar sus ficciones de origen, así como rastrea el funcionamiento de la creación poética, o los rasgos patológicos de los autores, valiéndose de sus obras. No hay duda de que la interpretación psicoanalítica guarda puntos de contacto con la interpretación literaria. De modo similar, el ensayo de Castelnuevo pretende echar una mirada materialista sobre el psicoanálisis, objetivo que no impide que se deslice hacia la interpretación literaria.

El ensayista concibe al psicoanálisis como un impresionante mecanismo arquitectónico, un enorme edificio, en el que, sin embargo, se advierten fallas estructurales a partir del desconocimiento de una premisa vital: el hombre busca satisfacer una necesidad. Necesidad, hambre y materia se oponen a placer y sexo. “¿Qué es, por consiguiente, lo que persigue el organismo: llenar un placer o cubrir una necesidad?”. La respuesta a esa pregunta que opera de hilo conductor: “El principio, consiguientemente, no es satisfacer un placer. *Es satisfacer una necesidad*. No es cumplir con las leyes del pensamiento. *Es cumplir con las leyes de la materia*”. La dualidad manda en las argumentaciones.

En “Sobreinterpretando textos”, Umberto Eco distingue entre una interpretación sana y otra paranoica. Después de afirmar que, en cierta medida, todas las cosas tienen relaciones de analogía, contigüidad y similitud, sostiene que la diferencia entre ambas interpretaciones está en reconocer que la relación es mínima y no, por el contrario, deducir de esa relación mínima lo máximo: “El paranoico ve por debajo de mi ejemplo un secreto, al que estoy aludiendo”<sup>10</sup>. Hace proliferar las pistas y lee las huellas de modo excesivo. Podemos pensar que para Castelnuevo, Freud sería un ejemplo notable de ese lector alucinado, que incurre sin cesar en el error de la sobreinterpretación. Si el niño posee “una desastrosa imaginaria erótica” cabe extender esa condición al mismo psicoanálisis que con tal de perseverar en sus fines, no vacila en subordinar la realidad a la teoría. *Psicoanálisis sexual y social* es un texto sobre la interpretación psicoanalítica que focaliza sus intenciones casi exclusivamente en la teoría sexual; un ensayo que machaca sobre equivocaciones, distorsiones, contradicciones y desvíos variopintos. A las interpretaciones psicoanalíticas, Castelnuevo opone perspectivas materialistas, convencido de que la interpretación psicoanalítica desprecia la literalidad y las causas materiales y directas para preferir las causas secundarias, los desplazamientos y las metáforas. Contra la tiranía de la sobreinterpretación que arrastra al error, esgrime la salud y el efecto reparador de la literalidad.

El psicoanálisis revela su voluntad de poder, aspira a la omnipresencia y a desentrañar la causa de cada acto o cada sentimiento del sujeto, de modo que impone sus argumentos ejerciendo una tiranía de tal magnitud que la vida entera está

atravesada por unos cuantos significados centrales. Como acontece con la religión, el sujeto procura en vano emanciparse del relato psicoanalítico durante toda su existencia. A esto se agrega la capacidad de sugestión del psicoanálisis, que hechiza al enfermo, pero no cura la enfermedad. Castelnuovo afirma que su carácter totalitario deriva en batallas encarnizadas para ocupar y someter a su influencia todos los territorios, ya se trate de la enfermedad o la salud, el arte o la filosofía, el plano individual o colectivo. Aspira, entonces, a ser un método hegemónico, excluyente de interpretación científica, estética y cultural.

En respuesta correctiva y contrastiva a la ideología subyacente en el psicoanálisis, Castelnuovo introduce el concepto de clase, al tiempo que pone en marcha un sistema de comparaciones que usa como estrategia discursiva a lo largo de las páginas y que se constituye por la aproximación de términos que pertenecen a campos semánticos u órdenes diferentes. Las comparaciones así engendradas provocan asombro y desembocan en la reducción al absurdo. El texto termina convirtiéndose en una pieza extraordinaria de humor involuntario. Los términos entran en cadenas de equivalencias que borran rasgos diferenciales. Lo específico de la disciplina –los postulados teóricos y sus derivaciones prácticas– equivale a opiniones ligeras, comentarios jocosos o apreciaciones emitidas en lenguaje marxista simplificado. Este tipo de lógica equivalencial no sólo deshace diferencias, sino que aniquila jerarquías: la burla malévola vale tanto cuanto el enunciado científico.

En la misma línea que unos años antes sostiene Bajtin –en *Freudismo. Un bosquejo crítico* (1927), cuando cuestiona a Freud por basar su teoría en constantes universales, esquivando la especificidad cultural e histórica de los procesos psíquicos–, también para Castelnuovo, la interpretación psicoanalítica omite lo colectivo neutralizando la combatividad de la clase trabajadora. “La historia de lo que pasa adentro se urde especialmente para omitir la historia de lo que pasa afuera”<sup>11</sup>, impugna. En esta dirección se movían otros intelectuales de izquierda, como Aníbal Ponce, que también se opuso al psicoanálisis aunque otros, como Raúl González Tuñón, pensaban que podía conjugarse con el socialismo. Algunos médicos de izquierda – como Gregorio Bermann, Emilio Pizarro Crespo o Jorge Thénon – creyeron posible armonizar el psicoanálisis con ideologías de izquierda, en una búsqueda doble de renovación de la psiquiatría y como instrumento de crítica social. Sin embargo, la mayoría terminó alejándose de sus posiciones iniciales.<sup>12</sup>

La prosa resta legitimidad al psicoanálisis al considerar que la paradoja y la contradicción le son inherentes. En sus postulados, predomina el tipo de imaginación que rige en los

11. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 65.

12. Para más detalles, véase el libro de Plotkin. En especial, “La apropiación ideológica del psicoanálisis”.

13. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 220.
14. Ibídem, p. 221.
15. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, 1995, p. 216.
16. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 221.
17. Ibídem, p. 225.

mundos ficcionales. Y aunque le otorga algún beneficio al método, instala la idea fuerte de la “oscuridad imponente” de la teoría freudiana: “La forma de exploración, es, sin duda, un hallazgo del psicoanálisis, indiscutiblemente original, mas la fiscalización y la geografía que traza después de las regiones exploradas carecen de rigor científico, aunque hay que reconocer, en descargo, que revelan la presencia de una gran imaginación literaria”<sup>13</sup>. De ahí que el nombre — y las novelas — de Dostoievsky opaquen al del maestro Charcot: “Sin contar que toda la producción de Dostoievsky es, a lo largo y a lo ancho de sus páginas, un verdadero manual de *psicopatología de la vida cotidiana* y un tratado de *psicología abismal*”<sup>14</sup>.

En “La eficacia simbólica”, incluido en la *Antropología estructural*, Lévi-Strauss traza analogías entre la cura psicoanalítica y la cura shamánica al analizar un largo encantamiento de los indios cunas de Panamá, que tiene por fin ayudar en un parto difícil. Se trata de la lucha entre espíritus benéficos y maléficos por la apropiación y el rescate de un alma. El texto “constituye una medicación puramente psicológica, puesto que el shamán no toca el cuerpo de la enferma y no le administra remedio; pero, al mismo tiempo, pone en discusión en forma directa y explícita el estado patológico y su localización: diríamos gustosos que el canto constituye una manipulación psicológica del órgano enfermo, y que de esta manipulación se espera la cura”<sup>15</sup>.

Mago, médico, brujo, escritor. En *Psicoanálisis sexual y social*, la imagen del psicoanalista agrega la figura negativa del iniciador: “Freud es el navegante solitario de la contradicción interna, evidentemente. Después de cada viaje que emprende hacia las profundidades del espíritu para averiguar la causa de sus antítesis, regresa al puerto de su punto de partida sexual con una nueva contradicción en el bote”<sup>16</sup>. Hay momentos de especial saña que constituyen argumentos *ad hominem* y de los que Freud emerge como un sujeto pesimista y reaccionario. Castelnovo critica su deshumanización, “su carencia de solidaridad con el ser humano a quien trata como si fuese un conejo de experimento”<sup>17</sup>.

## Retórica chicanera y jerga barrial

La escritura funciona como máquina de traducción y como el mismo psicoanálisis, interpreta. El interpretante es el ensayista y lo interpretado la disciplina. El modo privilegiado de interpretación adopta un lenguaje coloquial que pone en el

centro la prosopopeya y la metáfora experiencial. La impugnación al alcance de todos es el objetivo evidente de *Psicoanálisis sexual y social*. Para lograrlo, Castelnuovo traduce el vocabulario y los conceptos psicoanalíticos desovillando una retórica chicanera que apela a la jerga del barrio. Escoge citas, las comenta, desentraña sus sentidos y se burla aplicando la lente potente del sentido común a lo que considera disparates del médico vienés. Le toma el pelo a Freud porque el psicoanálisis dramatiza “una nueva hipótesis más vieja que andar a pie: *el principio del placer*”<sup>18</sup>. El texto arma un sistema de estrategias y tácticas discursivas que refiere a un universo de saberes y creencias compartidos; a lo reconocido de modo colectivo, a los enunciados en los que la sociedad encuentra ecos de la voz propia, como si el conjunto pudiera atrapar las experiencias colectivas.

Cuando describe el territorio donde se mueve el psicoanálisis, Castelnuovo acude a una metáfora de la lengua coloquial para designar la cabeza: “Explora la azotea”, dice<sup>19</sup>. Se permite la ironía de la paradoja que se desprende de premisas desconcertantes –el hombre sabe que vive pero no para qué ni por qué; cuánto más vive tanto más sabe que no sabe nada–, mientras remata “por no decir que no sabe un pito”<sup>20</sup>. Y como le molestan las dudas, arremete contra ellas armando un sistema en el que el término comparativo se construye sobre la base de una situación cotidiana plena de hechos que asumen carácter evidente. Contra esa evidencia, atenta el pensamiento psicoanalítico. La posición psicoanalítica toma los contornos de lo absurdo y el sinsentido. En muchos momentos, las citas de Freud mezcladas con las argumentaciones del ensayista logran efectos paródicos que terminan en dislates, como las relaciones que se establecen entre la uretra y el avance de los imperialismos o entre la plusvalía en la industria y la picazón del ano.

El poder de la cultura y de la educación retrocede frente al reinado absoluto de la sexualidad. La prosa se solaza en el registro bajo: “Prosiguiendo por la ruta del ano o de la uretra, lentamente se llega a comprobar con dolor que la responsabilidad o no existe o depende de la aguja magnética de estos dos polos de la sexualidad”<sup>21</sup>. Un fuerte determinismo impregna la interpretación psicoanalítica al punto que los sujetos, con su voluntad disminuida, se convierten en títeres de oscuras pulsiones. Castelnuovo convierte al sujeto en topografía. El sujeto como un mapa o como un edificio público. Cuando la metáfora se le impone y le gana a la interpretación, el ensayista lee mejor a Freud mientras repite el gesto de metaforizar conceptos, como hace el vienés en, por ejemplo, *La interpretación de los sueños*, donde la producción onírica se compara con una empresa en la que el deseo es el socio capitalista y la idea diurna, el socio industrial.<sup>22</sup>

18. *Ibídem*, p. 14.

19. *Ibídem*, p. 12.

20. *Ibídem*, p. 13.

21. *Ibídem*, p. 72.

22. Dice Freud: “Es muy posible que la idea diurna represente en la formación del sueño el papel de *socio industrial*: el socio industrial posee una idea y quiere explotarla; pero no puede hacer nada sin capital y necesita un *socio capitalista* que corra con los gastos. En el sueño, el capitalista que corre con el gasto psíquico necesario para la formación del sueño es siempre, cualquiera que sea la idea diurna, *un deseo de lo inconsciente*”. FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, 1974, p. 556.

23. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 19.

24. *Ibíd.*, p. 46.

25. *Ibíd.*, p. 59.

Siguiendo el camino de la metáfora, Castelnovo afirma que el inconsciente tiene funciones de almacenamiento y de acceso a determinados espacios: “El inconsciente no es el tacho de basura privado del sexo” sino “el archivo general”, “la mesa de entradas por cuyas ventanillas penetran y se formulan incesantemente las reclamaciones de todas las apetencias del individuo”<sup>23</sup>. La metáfora del neurótico como edificio habilita al psicoanálisis para una minuciosa requisa que empieza por la cabeza y desciende hasta los “territorios nocturnos del alma” hasta toparse con el sexo, localizado en el sótano. Es en este lugar escondido donde se genera la sustancia de la vida y de la teoría freudiana.

En esta dirección, Castelnovo insiste en el error de las investigaciones freudianas que explican lo normal a través del desvío, aproximando la lupa al desequilibrio y la enfermedad. Pero ese es precisamente el gesto que reitera una y otra vez él mismo, en especial en los textos de los años de 1920. ¿Qué es su literatura sino una galería de monstruos: locos, retardados, prostitutas, sífilíticos, mendigos?

El espíritu impugnatorio insiste. Es en torno de la sexualidad infantil donde las estrategias discursivas se crispan, porque la prosa pretende la implosión del edificio psicoanalítico, demolerlo desde su base. Adoptando posiciones radicales y lenguaje reo, Castelnovo hace una reflexión clasista en torno a los excrementos. La metáfora es propiedad de los ricos que ven en la mierda del niño, un regalo. En el hogar pobre, la mierda no significa; es, simplemente, inmundicia. A la clase baja, a los proletarios corresponde el significado literal y la materia. Como si la clase obrera careciera de inconsciente, la prosa desgrana curiosas notas sobre los excrementos de los proletarios que confirman la separación brutal entre ricos y pobres. Castelnovo retruca la idea freudiana que inviste de voluptuosidad al acto fisiológico y comenta en tono deliberadamente grosero: “Quienes evacúan normalmente la alcantarilla ni siquiera tienen tiempo de experimentar un desahogo”<sup>24</sup>.

“Totalidad sexual”, “pedazo de marrano verriondo” son enunciados que sintetizan las visiones del niño según la descripción psicoanalítica. En otro pasaje, discute la definición del infante como perverso polimorfo mediante disquisiciones semánticas: “Bajo la influencia de la seducción, el niño puede llegar a ser polimórficamente perverso”. La clave de la descalificación está en el énfasis que pone el psicoanálisis en la posibilidad que empuja la argumentación hacia el absurdo; el humor se hace presente para deshacer reflexiones sesudas: “También bajo la influencia del alcohol puede llegar a ser un beodo polimórfico. Bajo la influencia de una dieta abundante, un tipo robusto y bajo la influencia de una dieta escasa, un tipo escrofuloso”<sup>25</sup>.

El autor cuestiona la premisa fundamental del psicoanálisis por la que las enfermedades mentales se curan por la palabra. El cuerpo como origen de la enfermedad se describe en prosa que evoca la literatura propia. La enfermedad se entiende en términos agonísticos pero la patología no está en la estructura sino en el medio. Así como el psicoanálisis recurre a la hipérbole individual, el materialismo de Castelnuovo responsabiliza al medio por lo que en la época se llamaban aberraciones. El narcisismo, la masturbación, la zoofilia o el lesbianismo son corolario “de la estructura anómala de una comunidad que niega a sus integrantes las posibilidades de desarrollar su sexo en forma correcta”<sup>26</sup>. Llevada al extremo en la sociedad capitalista, la equivalencia que une elección sexual y gastronomía quedaría eliminada en otro tipo de sociedad: “Solo la falta de objeto sexual, sin embargo, puede inducir a la persona a tomarse ella misma como objeto de su sexualidad. Como solo la carencia de comida puede inducirla a tomar su alimento en una lata de desperdicios”<sup>27</sup>.

26. *Ibídem*, p. 53.

27. *Ibídem*, p. 52.

28. *Ibídem*, p. 162.

29. *Ibídem*, p. 99.

30. *Ibídem*, p. 173.

## Crímenes y castigos

Una parte importante de *Psicoanálisis sexual y social* está dedicada a explorar el carácter literario de lo pretendidamente científico. Freud hablará de crímenes literarios y usará la literatura profusamente como ilustración de sus hipótesis. Didáctico, Castelnuovo explica: “En los anales de la criminología literaria como en los archivos de la policía se registran todas las variantes del homicidio. De modo que no es raro encontrar allí todos los ejemplos que se busquen con fines demostrativos”<sup>28</sup>. Por su parte, el psicoanalista aparece bajo la figura del detective que persigue las huellas del asesino. Freud “en toda pesquisa policial encuentra siempre la pista del crimen sin encontrar nunca al criminal”<sup>29</sup>.

Castelnuovo resta científicidad y credibilidad al psicoanálisis. Sostiene que aunque Freud era médico, los saberes que modelan el sistema conceptual son la literatura y la teología de modo que ambas arrinconan a la ciencia. Además de la literatura clásica y siguiendo su propia herencia cultural, Freud recoge la cosmovisión talmúdica del mundo. “La división sistemática a que somete al ser indivisible y su inconfundible liturgia de la *culpa* y del *pecado*, del *remordimiento* y del *castigo*, corroboran ampliamente esta afirmación”<sup>30</sup>. El texto espiga distintos modelos culturales y resume los componentes que entran en la matriz interpretativa freudiana: la religión, la mitología, los símbolos, las alegorías. Con analogías literario-religiosas,

31. *Ibíd.*, p. 174.
32. *Ibíd.*, p. 164.
33. *Ibíd.*, p. 166.
34. *Ibíd.*, p. 163.
35. *Ibíd.*, p. 168.
36. *Ibíd.*, p. 28.

pone en tela de juicio la división del aparato psíquico “en tres sectores antagónicos: la *superconciencia*, cuyo equivalente es el *paraíso*, la *conciencia*, equivalente al *purgatorio* y la *subconciencia* que equivale al *infierno*”<sup>31</sup> siguiendo el modelo de Dante en su *Comedia* para sumar, a continuación, la mitología germánica de *El Anillo de los Nibelungos*.

Las reflexiones, sesudas o irónicas, en torno al drama de Sófocles, al protagonista y a la apropiación que de esta figura hace Freud se extienden por muchas páginas. Irónico, el ensayista asevera que la interpretación psicoanalítica torna lúcido lo que en la tragedia es desconocimiento y confusión. La prosa rápida y efectista evoca tormentos y remordimientos del personaje que se estrellan contra una interpretación psicoanalítica que transforma al héroe en un niño artero en sus fines eróticos. En contra de la atemporalidad universal que se desprende del corpus freudiano, Castelnuovo reafirma la historicidad de las pasiones considerando el carácter poético de la fábula de Edipo, sin “consistencia biológica ni científica”<sup>32</sup>. Discute la versión freudiana inquiriendo por los móviles del crimen que desprecian la cuestión sexual y validan la razón política: “Si se quiere encontrar una intención oculta en el homicidio de Edipo, no se la debe buscar en su ambición sexual, sino en su ambición política”<sup>33</sup>. Las referencias coyunturales reemplazan a la eternidad mítica. En este sentido, hace una lectura política y jurídica de las tragedias, anticipando en décadas los escritos de M. Foucault sobre el tema en *La verdad y las formas jurídicas*. El ensayista recita el *abc* de la teoría literaria afirmando el carácter ficticio de los personajes que corresponden a un momento determinado contra la concepción freudiana que los hace protagonistas inmutables del relato parricida. Freud confunde las acciones del autor y del personaje. El escritor como criminal, el psicoanalista como detective. La aplicación de la figura del quiasmo genera la irrisoria y falsa conclusión: “Si se acepta que un novelista es un criminal fracasado, se debe aceptar, entonces, que un criminal convicto y confeso es un novelista fallido”. El delirio argumentativo culmina con una versión sublimatoria e hiperbólica de la creación artística: “[...] se debe aceptar que un escultor se dedica a tallar con un buril el cuello de una figura femenina para no hacerle un talla con un hacha en el pescuezo a su amante [...]”<sup>34</sup>.

Con el objetivo de hacer contrapeso a todos estos crímenes literarios, Castelnuovo cambia de perspectiva, poniendo el acento en el crimen de la guerra por motivos económicos. El huevo de la serpiente no se encuentra en el individuo sino en la sociedad: “Este es el crimen que interesa a la humanidad que no estudia jamás la criminología ni el psicoanálisis”<sup>35</sup>. La cita de Freud –“La historia de la civilización nos enseña –agrega– que la crueldad y el instinto sexual están íntimamente ligados”<sup>36</sup>–, arrastra la re-

flexión sobre el carácter económico de toda guerra, fuera de la cuestión sexual. Mussolini invade Etiopía –añade– no para adueñarse de las mujeres negras sino de los pozos de petróleo.

Indudablemente, la prosa de Castelnuovo es eficaz a fuerza de literaria. Utiliza con maestría la alternancia de registros; por ejemplo, pronuncia con certeza la palabra *castración* propia del universo psicoanalítico mientras la traduce por *castañazos* al lenguaje punitivo barrial: “El hijo teme, según otra hipótesis, la castración –no los castañazos– con que el padre puede castigar su pretensión de seducir a la madre, que es su esposa legítima después de todo”<sup>37</sup>. En la alternancia, el lenguaje del barrio y el lenguaje científico no tienen idéntico estatuto porque muy a menudo, la balanza inclina el fiel hacia el vocablo plebeyo. Así también la elección de cierta terminología desequilibra, confundiendo las jerarquías lingüísticas; en una valoración irónica de la relación padre-hijo, iguala *parricida* y *degenerado* juntando la tipificación jurídica y la clasificación científica: “Si la situación del hijo, por tanto, es afligente, la situación del padre es más deplorable todavía. Más crítica. Porque si le pega al chico, hace de él un degenerado, y si no le pega, hace otro degenerado más vituperable aún. Esto es: un parricida. Evidentemente: Freud no le deja al padre ni al hijo ninguna escapatoria. Quiere que el león se los coma a los dos”<sup>38</sup>.

El pederasta, el criminal, el perverso se hacen, no nacen. Y agrega, con innegable sorna, como el poeta. Las aberraciones sexuales y las tendencias homicidas pertenecen al campo de la literatura. En el centro de la argumentación inserta la noción de monstruo que se presenta a los ojos de los comunes a modo de ejemplo absoluto. El criminal es comparado con la mujer barbuda, con el fenómeno moral o biológico. Para fundamentar su visión del crimen como lo que sale del patrón, asegura remitiendo a un par de casos locales: “el pueblo no conoce siquiera la palabra *necrofilia*”<sup>39</sup>. El enunciado supone que lo oscuro, el delito, el desvío es propiedad de la clase burguesa y de sus intelectuales. Como si el desconocimiento de la palabra *necrofilia* impidiera la realización del acto. La nominación precede necesariamente a la acción.

37. *Ibídem*, p. 169.

38. *Ibídem*, p. 170.

39. *Ibídem*, p. 28.

## Politizar/despolitizar conceptos

La lengua política y la psicoanalítica comparten una cantidad de núcleos o ideas –entre otros, represión, rebeldía, autoridad, resistencia– a los que definen de distinta forma y usan en

40. *Ibíd.*, p. 64.

41. *Ibíd.*, p. 120.

42. *Ibíd.*, p. 125.

contextos diferentes. Estas ideas funcionan como significantes que cada sistema de pensamiento llena con significados propios. Desde su marxismo plebeyo, Castelnuovo dedica amplio espacio a disputarle algunos contenidos al psicoanálisis. Para ello, reivindica la literalidad por sobre los sentidos simbólicos inherentes a los modos de interpretación psicoanalítica. Los juegos con la literalidad y los sentidos políticos se combinan con la retórica chicanera y la jerga barrial. La lección correctiva se aleja de una pedagogía seria para asentar en el fértil territorio del sarcasmo y la broma: “De no interceder la represión, seguramente que el niño recordaría, excremento por excremento, todo el rosario de sus deposiciones pasadas y al trasponer la mayoría de edad podría apersonarse gozoso ante el psicoanalista y confesar allí todas sus peripecias escatológicas”<sup>40</sup>.

Las estrategias discursivas operan con dos supuestos: la defensa de las acusaciones de mecanicismo marxista que provienen de otros campos y la recuperación de la historia como método heurístico. El primer objetivo lleva a invalidar explicaciones, de larga trayectoria en nuestra cultura, que revelan fuerte presencia de la biología, la patología y la herencia. Basta pensar en los ensayos de Ramos Mejía que fundamentan hechos históricos en las condiciones físicas de sus protagonistas. *Psicoanálisis sexual y social* ridiculiza la creencia de que la disfunción del cuerpo individual influye sobre el cuerpo social poniendo en una relación de causa-efecto términos que pertenecen a distintos órdenes: “No es simplicismo (sic), en cambio, examinarle el recto a los revolucionarios para encontrar la clave de la revolución o hacer lo propio con la próstata de sus contrincantes para dar con los motivos de su oposición”<sup>41</sup>. Al mismo tiempo, relativiza la importancia atribuida a nociones como origen y evolución articulando el psicoanálisis con la paleontología (el psicoanalista es el arqueólogo de la mente, decía Freud): “[...] el psicoanálisis, cuando tropieza en las capas fósiles del intelecto o de la anatomía del ser humano con algún vestigio ‘arqueológico’ parecido, reedifica la osamenta de una bestia análoga para concluir que ‘todos los estados pasados subsisten en el seno del estado terminal’ ”<sup>42</sup>. Como si quisiera borrar posibles remanentes de la teoría decimonónica de la recapitulación de Haeckel, concluye que el hombre no se halla en el comienzo sino en el final de su evolución.

En torno a conceptos como represión, sublimación, incesto, libido, complejo, Castelnuovo baraja y da de nuevo. ¿Qué es la represión? La prosopopeya toma a cargo un breve relato cuyos personajes, acosados por la policía interior que trata de apresarlos, son las instancias de la primera tópica freudiana. El registro socarrón enuncia en repertorio jurídico-policial:

El consciente del niño, por ejemplo, para salvar la reputa-

ción de su inconsciente se vale de la represión de la policía interna, a cuyo cargo queda luego librada la tarea de ir borrando de su prontuario el informe de sus contravenciones eróticas a medida que ellas se van produciendo, de modo que al final el propio malhechor olvide su verdadera foja de servicios.<sup>43</sup>

El texto da testimonio de una preocupación de época. En las décadas de 1920 y 1930, Wilhelm Reich –discípulo de Freud– inaugura lo que se llamó el freudo-marxismo.<sup>44</sup> Reich afirma que la represión sexual enlaza con la represión social, teoría que profundizará, posteriormente, Herbert Marcuse en ensayos como *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*. Contra las hipótesis freudianas de la importancia crucial de las experiencias de la primera infancia, Reich subraya el aspecto social de la neurosis, mientras analiza la miseria psíquica y moral de la clase obrera. Las condiciones materiales son la génesis de los trastornos neuróticos. La lucha contra la represión sexual es de carácter político.

Reich combinó el trabajo psicoanalítico con la militancia política<sup>45</sup>. Las ideologías, las formas de vida, las instituciones moldean el aparato pulsional del sujeto. Reich cuestiona instituciones como la educación y la familia que refleja el orden político, social y económico, esto es, el capitalismo. La familia reproduce la ideología capitalista aplastando a los sujetos. También la familia proletaria mantiene el mismo modelo basado en la relación patriarcal. El padre como representante de la autoridad estatal dentro de la institución familiar. La estructura edípica tiene una función represiva, de sujeción del individuo funcional al poder autoritario, del Estado<sup>46</sup>.

Por su parte, Castelnuovo le quita importancia al sentido sexual de represión para focalizar el carácter policial del término, mofándose de tintes positivistas y de motivos individuales. La función de la represión es mantener el sistema: “La represión o la opresión no se aplican por maldad ingénita. Porque al jefe de policía le funcione mal la tiroides o porque al ministro del interior se le tape el conducto de la bilis. Se aplican por deducción práctica para mantener en pie el sistema de explotación imperante”<sup>47</sup>. Desconociendo el amplio espectro de perversiones consignado por Freud, el texto fundamenta en causas económicas las torturas o los asesinatos en las guerras: “Nadie trabaja de malo gratuitamente. Todo verdugo es siempre un asesino rentado”<sup>48</sup>. El texto socializa la teoría de la represión transformándola en herramienta de la burguesía para impedir la emancipación del proletariado.

Numerosas páginas despliegan ideas y modos de constitución de la subjetividad. Entre ellas, destaca la metáfora del sujeto como una casa en llamas. Los protagonistas del relato

43. *Ibíd.*, p. 61.

44. Dice en el Prólogo de 1936 a la segunda edición de *La revolución sexual*: “El proceso económico, esto es, el desarrollo de las máquinas, es funcionalmente idéntico al proceso síquico de la estructura humana en aquellos que realizan el proceso económico, lo estimulan o lo inhiben y del cual, a su vez, reciben la influencia. La economía, sin una estructura emocional operante, es inconcebible; dígase lo mismo del sentir, pensar y obrar humanos sin una base económica. Despreciar unilateralmente lo uno o lo otro lleva al *sicologismo* (“las fuerzas síquicas son el único motor de la historia”), o al *economismo* (“la técnica es el único motor de la historia”). Sería preciso hacer menos dialéctica y esforzarse más por comprender las relaciones vivas entre los grupos de individuos, entre la naturaleza y las máquinas; funcionan como un todo unitario y, al mismo tiempo, se condicionan recíprocamente. Será imposible dominar el proceso cultural actual si no se comprende que el núcleo de la estructura psicológica es la estructura sexual y que el proceso cultural está esencialmente condicionado por las necesidades sexuales”. REICH, Wilhelm. *La revolución sexual*, 1985, p. 21.

45. En 1927, en el “barrio rojo” de Viena organiza dispensarios psicoanalíticos gratuitos y al mismo tiempo participa en manifestaciones y huelgas. Después de su viaje a la Unión Soviética, a principios de 1931, en Berlín crea la Asociación para una Política Sexual Proletaria (SEXPOL) con el soporte del Partido Comunista que, habiéndose iniciado con 20000 miembros, en poco tiempo dobló ese número.

46. Los desencuentros entre discípulo y maestro se agudizan a partir de la publicación de *El malestar en la cultura* donde se otorga un papel fundamental a la represión: la civilización demanda la renuncia a las pulsiones. La escasez impone la sumisión al trabajo y la represión de las pulsiones. Reich, como Marcuse luego, imagina la posibilidad de una cultura no represiva. El principio de realidad se convertía en el principio de la sociedad capitalista. Reich entrevé un estado de felicidad y libertad al que el hombre llegaría a través de la liberación de la energía sexual —de ahí la importancia dada al orgasmo— y desde el punto de vista político, con la instauración del socialismo. Su doble pertenencia a la Asociación Psicoanalítica y al Partido Comunista lo condujo por una vía heterodoxa que sería castigada con la expulsión de ambas instituciones. Con el avance del nazismo, Reich emprendió el camino de un exilio que terminaría en Estados Unidos y en la cárcel, donde murió en 1957. Cf. PALMIER, Jean-Michel. *Introducción a Wilhelm Reich. Ensayo sobre el nacimiento del Freud-Marxismo*, 1970.

47. CASTELNUOVO, Elías. *Psicoanálisis sexual y social*, 1966, p. 103.

48. *Ibíd.*, p. 103.

49. *Ibíd.*, p. 159.

50. *Ibíd.*, p. 159.

51. *Ibíd.*, p. 127.

52. *Ibíd.*, p. 133.

53. *Ibíd.*, p. 144.

edípico ignoran sus sentimientos: “Una pasión ardiente los devora a ambos, entonces, mas ambos ignoran por completo que son devorados por esta pasión. O lo que es lo mismo: la casa está ardiendo por dentro como una parva de pasto, todo el vecindario contempla desde afuera el espectáculo de las llamas, en tanto que el que vive en su interior no advierte ningún cambio en la temperatura y continúa despreocupadamente lavando el piso o secando los platos, ajeno por entero al incendio e ignorando encima que el fuego arrasa su propia vivienda. Esto es pavoroso”<sup>49</sup>. Otra vez, Castelnuovo pone en marcha un sistema de comparaciones delirantes que se articulan en una lógica equivalencial en donde intervienen términos unidos desde el punto de vista sintáctico pero incongruentes respecto del plano semántico. Esa disonancia culmina en enunciados como: “Que es como si un cirujano se propusiese extirpar un lipoma y no supiese lo que es un lipoma ni dónde se halla establecida la grasa de la tumoración”<sup>50</sup>.

Con el inicio de la pubertad, el sujeto “encuentra por fin el objeto sexual”<sup>51</sup>. Las citas de Freud se alternan con los comentarios del propio ensayista que operan a modo de coro: “Esto es: el niño, ya hombre descubre a la postre, no a su compañera futura, sino al receptáculo de sus venideras inseminaciones”. En otro intento por corregir la versión freudiana, separa necesidad de vicio. El amor que el niño desarrolla por ciertas personas se origina precisamente en sus necesidades, no en sus vicios. Desempolvando de su acervo la jerga barrial, allana la terminología psicoanalítica y así, el niño resulta “un masturbador bucal empedernido y un relajado anal consuetudinario, excepcionalmente dispuesto para ambas prácticas contra natura”<sup>52</sup>.

En otro momento, verifica que el rechazo que la sociedad occidental manifiesta hacia el incesto es sólo cuestión de costumbres. En el corazón del pensamiento freudiano, señala contradicciones que resuelve apelando a Engels cuando afirma que la división de los roles es paralela a la división del trabajo; la monogamia es consecuencia de la propiedad privada y tiene por objetivo asegurar la paternidad del varón. En consonancia con el pensamiento de Engels, discute la idea misma de autoridad paterna. El poder es entendido como pura negatividad e implica la sumisión del más débil al más fuerte. Dentro de un campo semántico cuyos bordes encierran a los menores, hay paralelismos varios entre hijo y padre y obrero y patrón, mujer y hombre, fuerte y débil en torno a la dialéctica de la explotación: “No es respeto lo que siente el hijo por el padre. Es temor. Como no es respeto lo que siente el obrero por el patrón, la mujer por el hombre y el débil por el fuerte”<sup>53</sup>.

Castelnuovo parodia las teorías sobre las fantasías sexuales del púber que sueña con su madre. Según el psicoanálisis, “la

fantasía tiene la virtud de seleccionar siempre lo peor de lo peor con una limitación suicida”<sup>54</sup>. El adolescente “vuelve a caer de nuevo, irrevocablemente, en la trampa de la atracción, no del pecho túrgido y rozagante de la jovenzuela que se pasea por la vereda de su casa, sino del pecho ordinariamente marchito y consumido de la autora de sus días, que está también de ordinario fregando ropa sucia en la pileta de su hogar”<sup>55</sup>. La imaginación se conjuga en idioma de clase: dulce fantasía burguesa o cruda realidad proletaria. En curiosa interpretación del proceso de sublimación, se subraya la inconsistencia teórica del freudismo cuando afirma que el niño, guiado por el arte, abandona sus actos indecorosos. Castelnuovo hilvana descripciones psicoanalíticas en una historia de vida: “Se ha visto igualmente que, a despecho de ser un cochino, ‘centralmente condicionado’, capaz de jugar sin asco con sus propios excrementos y practicar el onanismo sin rubor con la misma madre que le da de mamar, abandona imprevistamente su vocación marrana, y sin tener todavía una preparación suficiente, se toma de la mano de la estética y comienza a suavizar sus brusquedades de sátiro con el agua bendita de la sublimación”<sup>56</sup>. Si para Freud, sublimar supone una “derivación de la energía sexual hacia otros derroteros más elevados”, el texto de Castelnuovo arma sus propias metáforas maquinicas para definir el proceso: “¿Es un tubo de aire acondicionado al servicio de la purificación mental del individuo o es una válvula de escape al servicio exclusivo de los apuros del psicoanálisis?”<sup>57</sup>.

En *El malestar en la cultura*, Freud sostiene que el hombre, lejos de ser una criatura tierna y necesitada de amor, incluye buenas dosis de agresividad entre sus disposiciones instintivas. Precisamente, la función de la cultura radica en poner barreras a las tendencias agresivas. Freud se extiende sobre el tópico de la propiedad privada y la idea comunista de creer que aboliéndola se termina con el mal. Concluye: “el instinto agresivo no es una consecuencia de la propiedad sino que regía casi sin restricciones en épocas primitivas, cuando la propiedad aún era bien poca cosa; ya se manifiesta en el niño apenas la propiedad ha perdido su primitiva forma anal”<sup>58</sup>.

Además de tildarlo de reaccionario y pesimista, Castelnuovo acusa a Freud de propiciar una versión monstruosa del hombre mientras repite la sentencia latina “*homo hominis lupus*” que usa también el vienés al tiempo que pone de relieve el anacronismo del pensamiento freudiano: “Hacer malo o bueno al hombre por su naturaleza o por su sino, independientemente de las circunstancias sociales que orientan o desorientan sus inclinaciones, corresponde, en rigor más que a la ciencia contemporánea a la dramaturgia de la Edad Media”<sup>59</sup>. El hombre no nace malo, es la sociedad la que produce enfermos; varios factores como la época, el medio o la posición

54. *Ibídem*, p. 153.

55. *Ibídem*, p. 153.

56. *Ibídem*, p. 92.

57. *Ibídem*, p. 93.

58. *Ibídem*, p. 39.

59. *Ibídem*, p. 114.

60. *Ibíd.*, p. 115-116.

61. FREUD, Sigmund. “Psicología de las masas”, 1974, p. 1134.

62. *Ibíd.*, p. 1139. Las discrepancias con Le Bon son notables. Cuando habla de las características del jefe, dice Freud: “Pero si la multitud necesita un jefe, es preciso que el mismo posea determinadas aptitudes personales. Deberá hallarse también fascinado por una intensa fe (en una idea) para poder hacer surgir la fe en la multitud. Asimismo deberá poseer una voluntad potente e imperiosa, susceptible de animar a la multitud, carente por sí misma de voluntad”. *Ibíd.*, p. 1133.

económica influyen en el desarrollo pleno o inacabado del sujeto. Castelnuovo le enmienda la plana a Freud en el tema de los instintos agresivos de las masas que atribuye a la carencia y el sometimiento. Enlazando darwinismo, positivismo y marxismo afirma que la lucha de clases resulta la culminación de la lucha por la vida: “La agresividad de las masas no fluye de su instinto agresivo. Fluye del trato humillante que le dispensan sus dominadores. Fluye de la desnutrición, de su escarnecimiento, de su postergación y de su vasallaje”<sup>60</sup>.

## El amor, siempre

En la construcción de la masa como sujeto social a la vez temido y deseado ya en la literatura de finales del siglo XIX, Castelnuovo elige pasajes de *Psicología de las masas* (1921) soslayando otras preciosas páginas en las que Freud contradice las teorías de Le Bon. Porque si bien el médico austríaco coincide en muchos puntos con el sociólogo francés, traza una divisoria de aguas al aplicar el concepto de libido al esclarecimiento de la psicología colectiva. En el alma colectiva existen lazos afectivos tan poderosos que el fenómeno del pánico se produce sólo cuando esos vínculos comienzan a resquebrajarse. Freud ve el nacimiento y desarrollo del instinto gregario en la necesidad de justicia que implica que nos negamos a nosotros mismos cosas para que los demás también tengan que renunciar a ellas. Respecto de la capacidad creativa y el altruismo que Le Bon niega, Freud recuerda que algunos autores “[...] afirman que en circunstancias excepcionales surge en la colectividad el fenómeno del entusiasmo, el cual ha capacitado a las multitudes para los actos más nobles y generosos”<sup>61</sup>. Agreguemos que las masas se mueven no sólo por odio sino, fundamentalmente, por amor: “[...] cuando el individuo englobado en la masa renuncia a lo que le es personal y se deja sugestionar por los otros, experimentamos la impresión de que lo hace por sentir en él la necesidad de hallarse de acuerdo con ellos y no en oposición a ellos; esto es, por amor a los demás”<sup>62</sup>.

Para Freud, la pulsión entra en conflicto con la cultura. Sus intereses se oponen ya que si una de las principales finalidades de la cultura consiste en agrupar a los hombres en grandes unidades, la familia, a su vez, no está dispuesta a renunciar al individuo. El desprendimiento de la familia es, para el adolescente, una tarea cuya solución le es facilitada por la comunidad mediante ritos de iniciación. Desde el momento en que las mujeres representan los intereses de la familia y de la vida sexual, la obra cultural se convierte en tarea masculina. Hay

entonces una distribución de la libido en la medida en que el hombre consume una parte en fines culturales sustrayéndola a la mujer y la vida sexual. La mujer, viéndose relegada, adopta una actitud hostil ante la cultura.

La cultura, entonces, pretende restringir la vida sexual. El tabú, la ley, las costumbres establecen limitaciones. La cultura sustrae a la sexualidad gran parte de la energía psíquica que necesita para su propio consumo e impone una vida sexual idéntica para todos. Aun el amor genital heterosexual, único que ha escapado a la proscripción, está sometido a las restricciones de la legitimidad y la monogamia. La cultura pretende ligar a los miembros de la comunidad con lazos libidinales sirviéndose de cualquier recurso para reforzar los vínculos comunitarios mediante lazos amistosos. Con estos lineamientos, Freud arma un relato que explica el funcionamiento tormentoso y desigual de ambas esferas. Amor y cultura son enemigos.

El tópico del amor ha sido objeto de reflexión en distintos momentos de la historia y ha generado un sinfín de narraciones. En 1822, Stendhal formula en *De l'amour* la posteriormente célebre clasificación del amor en amor-pasión, amor-gusto, amor-físico y amor de vanidad. El tema tiene un repunte inusitado en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX cuando se editan numerosas fisiologías. Basta mencionar *Fisiologia dell'Amore* (1870) de Paolo Mantegazza, *Physiologie de l'amour moderne* (1891) de Paul Bourget, *L'Art d'Aimer* (1894) de Catulle Mendès o *Physique de l'Amour* (1903) de Rémy de Gourmont.

En Argentina, José Ingenieros escribió un *Tratado del amor*, textos recopilados en un libro póstumo donde se incluyen algunos artículos que habían aparecido en la *Revista de Filosofía* y otros que quedaron inéditos. Cuando Vezzetti examina el papel que jugó Ingenieros en la recepción del freudismo, ya a partir de su libro *Histeria y sugestión*, sostiene que contribuyó “a establecer los límites y el sentido posible de su recepción en dos áreas fundamentales: la psicoterapia y la sexualidad”<sup>63</sup>. Aunque Ingenieros discute la idea de pansexualidad, fomentó una visión moderna de la sexualidad a través de estos ensayos. En *Tratado del amor*, la institución se opone al sentimiento de modo que la argumentación del sesudo ensayo cabe en el dicho popular que sostiene que el matrimonio es la tumba del amor. Después de detenerse en un curioso análisis sobre las causas del amor, donde se exponen deliciosas hipótesis sobre el flechazo, la intoxicación –el amor equivale a la morfina– y la intimidad sentimental que une a la pareja según apetencias intelectuales, la prosa acude al arte para explicar la pasión de amor. Ingenieros celebra el triunfo del instinto que hace sinónimo de vida por sobre las apariencias de la razón. La pasión tiene un estatuto doble y ambivalente porque si por un

63. Respecto de la psicoterapia y la sexualidad, dice Vezzetti: “En el primer caso, [Ingenieros] cumplió el papel de legitimar para la medicina mental argentina el campo de problemas de la hipnosis y la psicoterapia a través de una obra, *Histeria y sugestión*, que es el exponente mayor de la recepción de las escuelas francesas de Charcot y de Bernheim. [...] En cuanto a la sexualidad, la intervención de nuestro autor sigue caminos más complejos, que sirven para poner en evidencia cómo se altera esa distinción inicialmente fácil entre la vía psiquiátrica y la vía literaria de circulación del freudismo. Como se vio, en 1919 se sitúa frente a Freud, en una posición cuestionadora del ‘pansexualismo’. Y sin embargo, por sus trabajos sobre la psicopatología sexual y, sobre todo, por sus ensayos sobre la pasión amorosa contribuyó a construir un espacio –y un público– para una lectura moderna del freudismo, en el marco de una sensibilidad, podría decirse, que sintonizaba con los aires de renovación democrática y de reforma moral en el terreno de la sexualidad que tendrán una expresión notable en la biografía de S. Zweig”. La obra psicopatológica llega al lector especializado, los ensayos sobre el amor, a un público más vasto. VEZZETTI, Hugo. “José Ingenieros en la recepción del freudismo”, 1996, p. 25.

64. INGENIEROS, José.  
*Tratado del amor*, 1997.

65. CASTELNUOVO, Elías.  
*Psicoanálisis sexual y social*, 1966,  
p. 187.

66. *Ibíd.*, p. 86.

67. *Ibíd.*, p. 188.

68. *Ibíd.*, p. 183.

lado desequilibra a los sujetos, por otro lado, se le reconocen valores éticos y estéticos. El germen del arte se encuentra en la pasión<sup>64</sup>.

Nada más alejado de las locuras pasionales que *Psicoanálisis sexual y social*. Con mirada dogmática, Castelnuovo descalifica los arrebatos amorosos endilgándoles los atributos de *burgueses* y *decadentes*. Propone entonces, un modelo de amor que se adecue a ciertos patrones de austeridad socialista. Contra Freud, Castelnuovo prefiere el relato de Engels sobre el matrimonio entendido como negocio o transacción. Fecha el inicio del amor sexual en la Edad Media, con la caballería andante: “El sexo como productor de ganancias, es un descubrimiento bastante antiguo, pero como productor de placer es un descubrimiento relativamente moderno.”<sup>65</sup>. Freud incurre en múltiples anacronismos –crítica el ensayista–, no ve los cambios que encierra la historia de las instituciones. “Se ve que el maestro trasplanta las normas matrimoniales de la era presente a cualquier otra era pretérita. ¿En qué se funda, si no, su otra teoría de ‘la unión de los hijos contra los padres’ a resultas de los celos que sienten por las madres dentro de la horda donde impera las más descarnada promiscuidad?”<sup>66</sup>.

En otro momento, desecha fundamentos sexuales en el tema de los celos para poner de relieve motivos económicos. Si el psicoanálisis es una disciplina propia del capitalismo, si sus teorías sólo funcionan en una sociedad de consumo, la propiedad privada será el argumento a esgrimir igualando el deseo de posesión de la madre con la posesión de bienes materiales: “La madre representa para él uno de sus bienes raíces más salientes [...] Siente celos por la madre, entonces, en razón de que ella es el ama de llaves del aprovisionamiento de todos sus apetitos medulares. No conoce la criatura otro almacén, otra juguetería, otra tienda, otro restaurante mejor que ella”<sup>67</sup>.

De entre los distintos tipos de amor, la prosa se detiene en el amor erótico que vincula con las clases sociales haciendo un puente entre lo individual y lo social. El amor como pasatiempo burgués. Las clases más altas dedican más tiempo y energías al amor. Por su parte, los trabajadores se ven libres de semejante requerimiento porque sus “obligaciones no les permiten consagrar al sexo más fuerzas que aquellas que no les arrebata el ajetreo de su labor”<sup>68</sup>. La argumentación culmina en una diatriba contra la burguesía, tildando de inútiles a los que se dedican a los placeres sexuales: “Freud concibe la sexualidad o el amor como lo concibe y lo practica un núcleo reducido de inútiles que viven siempre a costillas de alguien, y que cuando agotan por cansancio la temática del sexo, se hacen

psicoanalizar para seguir hablando de lo mismo en un plano más elevado”<sup>69</sup>. Las prácticas eróticas y psicoanalíticas como lujo de clase.

69. *Ibídem*, p. 190.

70. *Ibídem*, p. 190.

La literatura sirve una vez más para ilustrar cuestiones sociales. Castelnuovo recuerda los grandes poetas renacentistas como Dante, Bocaccio y Petrarca. En la breve historia que traza, señala al siglo XVIII como un momento de apogeo en donde coinciden el desarrollo de la sexualidad y el afianzamiento del derecho de propiedad privada<sup>70</sup>. El recorrido culmina con la alabanza al realismo socialista como estética que relega el tratamiento del amor erótico, individual y burgués.

Cuando Castelnuovo constriñe lo erótico a lo social e histórico, se adelanta a las críticas que hará Foucault, influenciado por Deleuze, que sostiene que no hay alienación psicológica sin alienación histórica. Es su condición de posibilidad. Sólo a partir de la historia se accede al sentido de enfermedad mental. El relato psicoanalítico señala el origen de los traumas y las angustias en la mitología, en el eterno antagonismo de eros y thánatos, en la lucha entre el instinto de vida y el instinto de muerte. En la ruta de Deleuze, Foucault concibe el psicoanálisis como forma de normalización, en la medida en que reorganiza las relaciones de poder de la psiquiatría tradicional.

Del amor burgués, ostensiblemente egoísta al amor comunitario, desinteresado y sacrificial. Las preferencias éticas, estéticas y políticas se muestran de modo nítido: la literatura, con su capacidad para referir a la historia, expresa la declinación de una clase o de un sistema económico representando distintos modos de expresión de la sexualidad. *Psicoanálisis sexual y social* interpreta en términos dicotómicos lo que en los escritos freudianos es complejidad, matiz e incluso paradoja. Para constatarlo, basta consultar las elaboraciones que desarrolla Freud en *Más allá del principio del placer*, *El Yo y el Ello*, sus teorías sobre el masoquismo o sobre la relación entre duelo y melancolía. El movimiento textual implica la resolución de aquello que –según Freud– es irresoluble porque el hombre está siempre habitado por la pulsión de muerte de modo que buscando a eros, encuentra a thánatos.

## Referencias

- CASTELNUOVO, Elías. *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Psicoanálisis sexual y social*. Buenos Aires: Claridad, 1966.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EIPPER, John. *Elías Castelnuevo, La revolución hecha palabra: Biografía, estudio crítico y antología*. Buenos Aires: Rescate, 1995.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños. O.C., Volumen I*. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Mundo, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Psicología de las masas”. In: \_\_\_\_\_. *O.C., Volumen I*. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Mundo, 1974, p.1127-1165.
- INGENIEROS, José. *Tratado del amor*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PALMIER, Jean-Michel. *Introducción a Wilhelm Reich. Ensayo sobre el nacimiento del Freud-Marxismo*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- PLOTKIN, Mariano Ben. *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- REICH, Wilhelm. *La revolución sexual*. México: Planeta, 1985.
- VEZZETTI, Hugo. “José Ingenieros en la recepción del freudismo”. In: \_\_\_\_\_. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

# Ángel Rama y el ensayo cosmopolita

Alejandra Josiowicz  
Rutgers University, Estados Unidos.

## Resumen

Aunque los proyectos ensayísticos más extensos de Ángel Rama han sido profusamente discutidos y analizados, menos atención se ha concedido a su constante dedicación a los ensayos de mediana o breve extensión. El ensayismo mediano y breve de Rama –en una relación a la vez continua y paradójica con los sistemas interpretativos abarcadores de sus ensayos más extensos– tiende redes conceptuales provisorias, que responden a propósitos puntuales en torno a debates del ámbito cultural y literario. En este trabajo, analizo los ensayos académicos que Ángel Rama publicó entre 1981 y 1983, una etapa de exilio y dislocamiento geográfico, en los que examino la emergencia de una red conceptual que enlaza lo cosmopolita, lo internacional y lo transatlántico con una reflexión sobre la tecnificación cultural. En lugar de una única categoría o estructura hermenéutica, Rama rearma en cada ensayo la trama conceptual, creando constelaciones distintas, en un esfuerzo por ir más allá de un marco nacional o latinoamericanista para pensar la historia literaria y cultural.

Palabras clave: Ensayo, Ángel Rama, cosmopolitismo, latinoamericanismo, tecnificación cultural.

## Abstract

Although Ángel Rama's lengthier essayistic projects have been profusely discussed and analyzed, his constant dedication to shorter and medium-length essay pieces has received remarkably less attention. Rama's shorter essays –in a continuous and paradoxical relation with the comprehensive interpretative systems of his more extended pieces– tend to create provisional conceptual linkages and aim to intervene in specific literary and cultural debates. This work analyzes Rama's academic essays published between 1981 and 1983, a period of exile and geographic displacement, in order to examine the emergence of a conceptual framework that links cosmopolitanism, internationalism and the transatlantic, together with a reflection on technology and culture. Instead of postulating a unique category or hermeneutic structure, Rama reassembles the conceptual map in each piece, in an effort to go beyond a national or latinamericanist frame to consider literary and cultural history.

Keywords: Essay, Ángel Rama, cosmopolitanism, latinamericanism, technology and culture.

1. Como ejemplo, puede pensarse en la jerarquía espacial y simbólica de la ciudad letrada ante el resto de los discursos sociales (orales, flexibles, plebeyos), la transculturación como síntesis de lo modernizador-cosmopolita y el sustrato regional, o el *boom* como fenómeno de la sociedad de consumo, síntoma del nuevo dandismo del autor.

2. MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *The Communist Manifesto*, 2005.

Aunque los proyectos ensayísticos más extensos de Ángel Rama (1926-1983), esto es, *Rubén Darío y el modernismo* (1970), *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), *La ciudad letrada* (1984), *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), o la edición de *Más allá del Boom: Literatura y mercado* (1981), han sido profusamente discutidos y analizados en aulas académicas y seminarios, menos atención se ha concedido a su constante dedicación a los ensayos de mediana o breve extensión. El ensayismo mediano y breve de Rama –dedicado a la observación puntual y detallada y a la intervención en polémicas concretas– es revelador de que, en una relación a la vez continua y paradójica con los sistemas interpretativos abarcadores de sus ensayos más extensos<sup>1</sup>, Rama tiende a trazar redes conceptuales provisorias, que responden a propósitos puntuales en torno a debates del ámbito cultural y literario. En este trabajo, analizo los ensayos académicos que Ángel Rama publicó entre 1981 y 1983 en *Review (Americas Society)*, *Nueva Sociedad*, *Hispanérica*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* y *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en una etapa de exilio y dislocamiento geográfico en vida del crítico, en los que examino la emergencia de una red conceptual que enlaza lo cosmopolita, lo internacional y lo transatlántico con una reflexión sobre la tecnificación cultural. En lugar de una única categoría o estructura hermenéutica, Rama rearma en cada ensayo la trama conceptual, creando constelaciones distintas, en un esfuerzo por ir más allá de un marco nacional o latinoamericanista para pensar la historia literaria y cultural.

## 1. Hacia una internacional de las letras

En su “Manifiesto comunista” de 1848, Marx y Engels afirman que una modalidad global de la producción y el consumo y una interdependencia universal de las naciones, cuyo carácter cosmopolita ha horadado las bases de las industrias nacionales, caracterizan tanto la producción material como la intelectual:

The intellectual creations of individual nations become common property. National one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature.<sup>2</sup>

Este proyecto marxiano de una internacional de la creación intelectual, así como de una literatura mundial que supere el marco estrecho de lo nacional es, como argumento en este ensayo, foco central del régimen cosmopolita de la modernidad letrada en Ángel Rama, que adquiere un lugar central en sus últimos ensayos, entre 1981 y 1983. Exiliado en Venezuela debido a la dictadura uruguaya, Ángel Rama vivió y trabajó desde 1979 en varias universidades de los Estados Unidos, hasta que el gobierno de ese país le negó la residencia permanente, por lo que se trasladó a París, falleciendo en 1983 en un accidente aéreo. En ese breve período, Ángel Rama escribió numerosos ensayos de tipo académico: “Founding the Latin American Literary Community” (1981), “La tecnificación narrativa” (1981), “USA y los escritores latinoamericanos” (1982), “*Los ríos profundos*, ópera de pobres” (1983), “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” (1983), “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” (1983), “Literatura y cultura en América Latina” (1983) y “De la concertación de los relojes atlánticos” publicado póstumamente en 1984. Si bien en cada uno de ellos la preocupación por los sistemas transnacionales aparece bajo modalidades diferentes, la recurrencia de la categoría de un internacionalismo de las letras y de la vida intelectual resulta reveladora de una tendencia comparatista que, si bien es deudora de la idea marxiana de una “internacional de las letras” y del internacionalismo comunista, va más allá, trazando flujos múltiples y sin centro fijo para la literatura mundial.<sup>3</sup> El proyecto de una historia social de los contextos de producción, recepción y circulación internacional de las ideas, por otro lado, ligan a Rama con los planteamientos posteriores de Pierre Bourdieu, quien en su estudio del campo intelectual transnacional europeo, aspira a “desnacionalizar” las categorías de pensamiento como condición de un deseado universalismo intelectual<sup>4</sup>. Tal como más tarde Franco Moretti, Rama es lector de las teorías del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein, y establece un paralelo entre la producción literaria y el capital económico global. Sin embargo, mientras la admiración de Moretti por la historia cuantitativa y el privilegio de un método científico tiende a la unión de biogenética y filología<sup>5</sup>, Rama privilegia el análisis histórico-cultural de las estructuras y técnicas de poder simbólico a través de las cuales la recepción y producción de la literatura mundial pueden abrir paso a formas de la alteridad. El proyecto de unir los estudios literarios con un mapa socio-económico pos-nacional no sólo le permite explorar las geografías móviles del exilio intelectual, la diáspora y la dispersión de los públicos lectores, sino que también contribuye a un comparatismo literario que rearma una cartografía intelectual global sin centro ni paradigma global hegemónico.

3. En el ámbito de los estudios cosmopolitas, las categorías conceptuales utilizadas son arena de intensos debates teóricos, dadas las implicaciones cívico-políticas y para el estatuto de la literatura comparada como disciplina. Conceptos como intraducibilidad, incomparabilidad, cosmopolítico o, en el caso de Gayatri Chakravorty Spivak, “planetariedad” (*planetarity*) constituyen intentos de abrir un sentido de alteridad ético-política al interior del comparatismo. Para una crítica del concepto de traducción y traducibilidad, puede verse el reciente y polémico *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (2014), traducido al inglés por Jacques Lezra, Emily Apter y Michael Wood, que contiene la entrada “Planetariedad”, de Spivak, o el estudio de Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (2013). Para un análisis del cosmopolitismo en América Latina, también puede verse el estudio de Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014).

4. BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, p. 8.

5. Cf. MORETTI, Franco. “Conjectures on World Literature”. *New Left Review*, 2000, y *Graphs, Maps and Trees. Abstract Models for a Literary Theory*, 2005. Para una crítica de estas teorías, ver el capítulo: APTER, Emily. “Moretti’s Literary World-Systems”, 2013, p. 48 y ss.

6. RAMA, Ángel. "Founding the Latin American Literary Community". *Review: Literature and Arts of the Americas. Americas Society*, 1981.

7. Ibídem, p. 12-13.

8. BOURDIEU, Pierre. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, p. 7.

9. RAMA, Ángel. "La tecnificación narrativa". *Hispamérica*, 1981.

10. BOURDIEU, Pierre. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, p. 3.

## 2. El exilio intelectual

El ensayo que inaugura este período de reflexión sobre el intelectual y la diáspora transnacional apareció en un número especial de la revista *Review. Americas Society* con el título "Founding the Latin American Literary Community"<sup>6</sup>. Allí, Rama adjudica al quiebre de las lealtades nacionales dado por las persecuciones de los regímenes militares del Cono Sur el cambio de perspectiva que sufren los intelectuales Latinoamericanos: su pensamiento se "universaliza", encuentran a su "otro" latinoamericano en el exilio (el trabajador migrante, el "otro" de la diáspora), se vuelve global, "macro-estructural", continental, y supera las miras más acotadas del ensayo de interpretación nacional. La comunidad intelectual transnacional resultante, según Rama, fundaría las bases de la comunidad literaria diaspórica del futuro<sup>7</sup>. Como el proyecto de internacionalización de la vida intelectual de Pierre Bourdieu, quien busca localizar los "malentendidos" estructurales dados por la pérdida de los contextos de producción de las ideas, Rama argumenta que los exilios políticos, las migraciones económicas y las diásporas político-culturales habrían contribuido a la emergencia de una interpretación global del continente, así como a la mejora de las comunicaciones transnacionales entre los países sin la interposición de campos culturales mediadores (Estados Unidos o Europa)<sup>8</sup>. Tanto en el proyecto internacionalista desnacionalizado de Rama como en el universalismo intelectual de Bourdieu, se podría señalar el carácter neutro, abstracto —carente de especificidad cívica o lingüística— de la deseada comunidad exiliada, transnacional de las letras.

## 3. La transnacional técnica

"La tecnificación narrativa"<sup>9</sup> es otro ensayo centrado en la pulsión intelectual transnacional, aunque aquí el tema aparece ligado a la cuestión de la técnica. Rama examina lo internacional en el campo de la economía, en un nuevo paralelo con Bourdieu, quien afirma que una perspectiva de importación-exportación de las ideas puede tener un efecto de ruptura beneficioso para una historia social del intercambio intelectual<sup>10</sup>. Lector de Immanuel Wallerstein (*The Modern World-System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press, 1976), Stanley y Barbara Stein (*The Colonial Heritage of Latin America*. New York: Oxford Univ. Press, 1970), Albert Hirsch-

man (“The Political Economy of Import-Substitution Industrialization in Latin America”. In: *A Bias for Hope. Essays on Development and Latin America*. New Haven and London: Yale University Press, 1971), y los reportes de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), Rama traza un paralelismo a-sincrónico entre los campos económico y artístico. Ante las “frustraciones de las esperanzas” productivas en América Latina y el desencanto con las teorías de industrialización por sustitución de importaciones de fines de los años ‘70<sup>11</sup>, las técnicas literarias posibilitarían una modalidad no-hegemónica de internacionalización del trabajo intelectual, desligado de un “centro externo concreto”<sup>12</sup>. Desde el cosmopolitismo esteticista del modernismo de fines del Siglo XIX, pasando por el programa estético-político transnacional de las vanguardias, hasta el *boom* de traducciones en las editoriales Latinoamericanas de 1960, las *técnicas literarias* determinarían una relación productiva con el mercado intelectual cosmopolita. La obra y la figura de escritor de Julio Cortázar (1914-1984) emerge aquí como ejemplo paradigmático del modo en que la internacionalización de las técnicas literarias

...habrían constituido una suerte de mercado común de las letras, al que concurrirían con el mismo derecho tanto europeos como americanos, tanto asiáticos como africanos, manejando las mismas fuentes y los mismos inventos, creando sobre ellos otros nuevos que pasarían a integrar el acervo común, siendo por lo tanto influidos e influyendo a la vez de conformidad con la fuerza y originalidad de sus libres aportaciones.<sup>13</sup>

Este “mercado común de las letras”, similar a la comunidad transnacional de Bourdieu, es un espacio de producción y absorción neutro, desnacionalizado; allí, los intelectuales marginales disputan un lugar en la comunidad internacional que la producción industrial periférica, con sus dificultades e insuficiencias infraestructurales, no podría pretender<sup>14</sup>. Las *técnicas* estéticas, como “instrumentos universales y neutrales”, habrían dado lugar a un progresivo internacionalismo de los escritores, y a la “libre incorporación de materiales”<sup>15</sup>. A la vez que las técnicas aparecen en este análisis como *instrumentos* de posicionamiento al interior de los campos de producción cultural –la concepción instrumental y antropológica de la tecnología a la que se refiere Heidegger<sup>16</sup>–, también constituyen modos radicales de revelar el carácter productivo –no meramente imitativo– del intelectual periférico. A diferencia de los flujos tecnológicos industriales, que ponen en escena la persistencia de las relaciones de dependencia, las técnicas literarias podrían resultar liberadoras, en tanto revelan la potencia creativa del intelectual Latinoamericano, con posibles implicancias

11. En “The Political Economy of Import-Substitution Industrialization in Latin America”, Albert Hirschmann da cuenta de dicho desencanto, trata de refutar el supuesto agotamiento del modelo de sustitución de importaciones, e intenta abrir “avenidas para el continuo crecimiento industrial”. *The Quarterly Journal of Economics*, 1968, p. 32.

12. RAMA, Ángel. “La tecnificación narrativa”. *Hispania*, 1981, p. 44.

13. *Ibíd*em, p. 45

14. *Ibíd*em, p. 47.

15. *Ibíd*em, p. 75.

16. HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, 1977.

17. *Ibíd.*, p. 30-35.
18. RAMA, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana”. *Hispanamérica*, 1983.
19. Ídem. “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1983.
20. Ídem. “La modernización literaria latinoamericana”. *Hispanamérica*, 1983, p. 15.
21. *Ibíd.*, p. 18.
22. Ídem. “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1983, p. 117.
23. *Ibíd.*, p. 127.

para los campos no-estéticos de la producción. La técnica, en este sentido, aparece no como *destino prefijado* e ineludible de la modernidad cosmopolita, sino como espacio abierto de destinación<sup>17</sup>, en que el escritor se encuentra a sí mismo como productor en el mundo global.

## 4. La alteridad cosmopolita

“La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”<sup>18</sup> y “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”<sup>19</sup> son dos ensayos en los que la modernización cultural de fin de Siglo es sinónimo de cosmopolitismo y universalidad, a través del contacto con las literaturas de la modernidad global (“Hugo, Emerson, Nietzsche, Whitman, Poe y Verlaine, Wilde, Mallarmé, Huysmans, Comte, Spencer, Renan y W. James, o Henri Bergson”<sup>20</sup>). El simbolismo, el decadentismo, el naturalismo se revelan como el “instrumental artístico” adecuado (como luego lo será el surrealismo, con su interés por lo afroamericano, y más tarde la “tendencia narrativa sureña ejemplificada por William Faulkner”) para la modernidad estética periférica, precisamente por su afinidad con “los movimientos recusatorios de la modernidad, aunque ya impregnados de las pautas contra las cuales surgen”<sup>21</sup>. La atracción por la heterodoxia estética y su subjetivismo individualista –la condición de “monstruo y criminal” en que la modernidad coloca al iluminado<sup>22</sup>– justifica, para Rama, que sólo se pueda entender a José Martí a través de un internacionalismo comparativo: Arthur Rimbaud –el “*grand maudit*”, su experiencia del trastorno psíquico, el desdoblamiento del yo en el otro, la automatización–, Emily Dickinson, en que lee una paralela “disociación del yo y el otro” y Ralph Waldo Emerson. Dice Rama en su análisis de un apunte de Martí sobre Emerson:

En esos relámpagos estáticos se desprendía del “yo” personal y toda la conciencia era ocupada por el “otro” que en él hablaba y en ella traducía las leyes fijas del Universo, ya no vistas como verdad emanada de Dios sino como visión objetiva de su funcionamiento.<sup>23</sup>

En la lectura comparativa de la alteridad transcultural –Martí-Rimbaud, Martí-Dickinson, Martí-Emerson– y en el universalismo despersonalizado de José Martí, que se vuelve “otro” de sí mismo en el eje transnacional, Rama no sólo contribuye a un cuestionamiento del yo triunfalista martiano,

sino que además des-latinoamericaniza la literatura, volviéndola trans-americana y trans-nacional. El yo estético, como espacio de alteridad a-personal, implica, en Rama, la apertura a la “objetividad” comparativa del intercambio universal.

24. Ídem. “De la concertación de los relojes atlánticos”. *Nueva Sociedad*, 1984.

25. Ibídem, p. 169.

## 5. La sincronización de lo asincrónico

En el ensayo “De la concertación de los relojes atlánticos” (publicado en forma póstuma en 1984<sup>24</sup>), escrito como ponencia en el Congreso de Escritores dedicado a la Generación Española del 27 que se celebraría en Bogotá, Colombia, Ángel Rama realiza un análisis comparativo de las migraciones e intercambios entre los intelectuales transatlánticos, centrado alrededor de las vanguardias española y latinoamericana de los años 20. Examina el influjo del futurismo, la poesía pura, el surrealismo, el negrismo y la poesía afroantillana, la celebración de la novedad y el juvenilismo, la admiración simultánea por New York y París, por parte de las vanguardias provenientes de ambos lados del Atlántico. Pone en paralelo eventos como el homenaje a Luis de Góngora en que participaron la mayor parte de los miembros de la generación del ‘27 española, la Semana de Arte Moderno de 1922, el estridentismo mexicano, el martinfierrismo rioplatense, la *Revista de Avance* en Cuba, la *Amauta* peruana con Federico García Lorca, Gironde y José Ortega y Gasset. A través de esta “concertación de los relojes a un lado y otro del Atlántico”<sup>25</sup>, Rama traza un comparativismo internacionalista, cuyo hincapié en la circulación de las técnicas estéticas y en la búsqueda de la alteridad transnacional debe leerse como un intento crítico de superar los marcos nacionales y de desarmar una mismidad Latinoamericanista.

## Referencias

- ANTELO, Raúl. "Rama y la modernidad secuestrada". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Caracas, n. 22/23, p. 17-36, 2003-2004.
- APTER, Emily. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso Books, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, vol. 145, p. 3-8, dez. 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York : Garland Publishing, 1977.
- HIRSCHMANN, Albert. "The Political Economy of Import-Substitution Industrialization in Latin America". *The Quarterly Journal of Economics*. Cambridge, vol. 82, n. 1, p.1-32, fev. 1968.
- LEZRA, Jacques; APTER, Emily; WOOD, Michael (Dir.). *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2014.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *The Communist Manifesto*, 2005. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/61>. Acesso em: 29/08/2014
- MORETTI, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*. 1, p.54-68, jan/fev. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Graphs, Maps and Trees. Abstract Models for a Literary Theory*. Londres: Verso, 2005.
- RAMA, Ángel. "De la concertación de los relojes atlánticos". *Nueva Sociedad*. n. 70, p. 163-169, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Founding the Latin American Literary Community". *Review: Literature and Arts of the Americas. Americas Society*. vol. 15, I. 30, p. 10-13, 1981.
- \_\_\_\_\_. "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. t. 32, n. 1, p. 96-135, 1983.
- \_\_\_\_\_. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica*. año 12, n. 36, p. 3-19, 1983.
- \_\_\_\_\_. "La tecnificación narrativa". *Hispanamérica*. año 10, n. 30, p. 29-82, 1981.

\_\_\_\_\_. “Literatura y cultura en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. año 9, n.18, p. 7-35, 1983.

\_\_\_\_\_. “*Los ríos profundos*, ópera de pobres”. *Revista Iberoamericana*. vol. 49, I. 122, p. 11-41, 1983.

\_\_\_\_\_. “USA y los escritores latinoamericanos”. *Quimera*. vol. 26, p. 75-79, 1982.

SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Chicago: Northwestern Univ. Press, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Planetarity”. In: LEZRA, Jacques; APTER, Emily; WOOD, Michael. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2014.



# O ensaio pós-literário

Raul Antelo  
UFSC

## Resumo

Este trabalho explora os sentidos do ensaístico em relação com os problemas contemporâneos da voz, do denominado “fim da história”, do saber arqueológico e, portanto, da soberania. Também evidencia o atrelamento inevitável de toda sigética (o abismo como fundamento) à metafísica (o absoluto como fundamento) para, por um deslizamento entre *sage* e *saggistica*, mostrar a maneira em que é na sabedoria do ensaio onde satisfação e insatisfação se tornam, enfim, sensíveis. Através de uma arqueologia do saber ensaístico, particularmente na sua fase moderna, o trabalho evidencia a maneira em que esse saber se situa na indecidibilidade –entre signo e discurso, entre completude e fragmento, ou entre o semiótico e o semântico; entre a realização e a tentativa, ou entre afirmação e negação, ou entre a identidade e a sua procura, ou entre ser e não ser–, fazendo com que o seu acontecimento seja uma forma singular de *cura sui*, um extremo de potência para além do mero fato literário cronologicamente ordenado e hierarquizado. Finalmente, se pensam os avatares de um ensaio latino-americano que encontra a possibilidade de escrever uma experiência íntima sem limites, a sutil comunidade dos que carecem de algo em comum.

Palavras-chave: ensaio; literatura latino-americana; soberania; comunidade; potência.

## Resumen

Este trabajo explora los sentidos de lo ensayístico en relación con los problemas contemporáneos de la voz, del denominado “fin de la historia”, del saber arqueológico y, por tanto, de la soberanía. También evidencia la articulación inevitable de toda sigética (el abismo como fundamento) a la metafísica (el absoluto como fundamento) para, por un deslizamiento entre *sage* y *saggistica*, mostrar cómo es en la sabiduría del ensayo donde satisfacción e insatisfacción se tornan, finalmente, sensibles. A través de una arqueología del saber ensayístico, particularmente en su fase moderna, el trabajo evidencia el modo en que ese saber se sitúa en la indecidibilidad –entre signo y discurso, entre completud y fragmento, o entre lo semiótico y lo semántico; entre la realización y la tentativa, o entre afirmación y negación, o entre la identidad y su búsqueda, o entre ser y no ser–, haciendo que su acontecimiento sea una forma singular de *cura sui*, un extremo de potencia más allá del mero hecho literario cronológicamente ordenado y jerarquizado.

Finalmente, se piensan los avatares de un ensayo latinoamericano que encuentra la posibilidad de escribir una experiencia íntima sin límites, la sutil comunidad de los que carecen de algo en común.

Palabras clave: ensayo; literatura latinoamericana; soberanía; comunidad; potencia.

## Riassunto

Questo studio esplora i sensi della saggistica rispetto ai problemi contemporanei della voce, del cosiddetto “fine della storia”, del sapere archeologico, dunque, della sovranità. Pone in evidenza anche l’inevitabile relazione di ogni saggistica (la voragine come fondamento) con la metafisica (l’assoluto come fondamento) per mostrare, attraverso uno spiegamento tra *sage* e *saggistica*, la maniera in cui è nella saggezza di ogni saggistica che soddisfazione e insoddisfazione divengono infine sensibili. Così, mentre presenta un ricorso archeologico del sapere saggistico, specialmente nella sua fase moderna, lo studio pone in evidenza la maniera in cui questo stesso sapere si colloca nella frangia dell’indecibilità – tra segno e discorso, tra compiutezza e frammentarietà, tra l’evento semiotico e quello semantico, tra la realizzazione e il suo tentativo, tra l’affermazione e la negazione, tra l’identità e la sua ricerca, o ancora tra l’essere e il non essere. In questo senso, lo studio fa che il suo avvenimento sia una forma singolare della *cura sui*, uno spazio estremo di potenza al di là dal mero fatto letterario cronologicamente ordinato e gerarchizzato. Finalmente, vengono pensati gli avatar di una saggistica latinoamericana che trova la possibilità di scrivere una esperienza intima senza limiti, ossia l’ingegnosa comunità di coloro a chi manca qualcosa in comune.

Parole chiave: Saggistica; Letteratura latinoamericana; Sovranità; Comunità; Potenza.

*The essay as a literary form has a natural affinity  
to the exercises I have in mind.*

Hannah Arendt - prefácio a *Between Past and Future*

## Ensaio e sabedoria

No quarto excusso, entre a quinta e a sexta jornada de *A linguagem e a morte*, Giorgio Agamben cita uma correspondência, conforme nos diz, inédita, de Kojève a Bataille. Nela discute-se a tese do filósofo russo acerca do fim da história, associada a questões tais como a animalidade, sua relação com o evento heideggeriano e, *last but not least*, a inoperosidade, questões todas, como sabemos, que preocupavam Bataille desde a época, 1922, em que viu, no museu de Cluny, e na própria Espanha, as espadas de Boabdil, o rei árabe expulso de Granada pelos Reis Católicos<sup>1</sup>. Reivindica-se assim o desejo e o gozo do Amo, na figura do Morto (*das Tote*).

À pretensão de quem desejasse reivindicar o gozo do senhor, Hegel teria de fato respondido precisamente com o mistério eleusino que, no início da *Fenomenologia*, opõe à *Meinung* da certeza sensível: certamente a consciência sensível é o fundamento do qual parte a dialética, mas a sua verdade é a de ser um puro nada, e como tal inapreensível e indizível, e é, pois, como um nada e como um negativo que a *pietas* da *Wahrnehmung* a recolhe da única maneira possível: proferindo-a em palavras. Do mesmo modo, o gozo do senhor parece ter-se liberado, no seu imediato evanescer, da dialética: mas ele se liberou dela apenas como um nada, um evanescente, que não pode ser de modo algum dito ou apreendido (neste sentido, ele é “sem emprego”); o único modo de dizê-lo e captá-lo é aquele do servo que o conserva, como nada, no seu trabalho.

O problema é, aqui, poderíamos dizer, o da “voz” do senhor: se, de fato, o senhor consegue verdadeiramente gozar e subtrair-se ao movimento da dialética, ele deve ter, no seu prazer, uma voz animal (ou, antes, divina): precisamente aquilo que o homem jamais consegue fazer, permanecendo preso no discurso significante. (O que significa que o gozo do senhor não é uma figura do humano, mas do animal, ou melhor, do divino, e que diante dele se pode somente calar ou, no limite, rir.)<sup>2</sup>

Esse problema da satisfação está no cerne da tal carta que Agamben atribui a Kojève, mas que Edgardo Castro já esclareceu que pertence a Bataille<sup>3</sup>. Agamben confunde as vozes e

1. BATAILLE, Georges. *L'apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-9)*, 1999; BAILEY GILL, Carolyn. *Bataille: writing the sacred*, 1995; GRASSI, Carlo. *Il non-sapere. Georges Bataille, sociologo della conoscenza*, 1998.

2. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. um seminário sobre o lugar da negatividade*, 2006, p. 71-72.

3. CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia*, 2008, p. 145.

4. Relembremos a conclusão, inconclusiva, com que, em 1980, se encerra “Vocação e voz”, um dos ensaios de *A potência do pensamento*: “Ma può la *Stimmung*, diventando *Stimme*, dare al linguaggio un luogo e, in tal modo, appropriarlo all’uomo, all’animale senza voce? Può l’apassionata *vocazione* storica che l’uomo riceve dal linguaggio trasformarsi in *voce*? Può la storia diventare natura dell’uomo?: O non si limita essa piuttosto a portare l’uomo di fronte alla sua assenza di voce, alla sua afonia, mettendolo, con ciò, puramente e immediatamente di fronte al linguaggio?”. AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, 2001, p. 89-90.

5. É o que se lê, em julho de 1938, na *Nouvelle Revue Française*, quando Caillois, Bataille e Leiris apresentam o Colégio de Sociologia. Caillois republicaria o seu texto, “Vento do inverno”, um ano depois, na revista argentina *Sur* e o incorporaria a seu volume *Aproximações ao imaginário*. Sobre o particular, Cf. FAYE, Jean-Pierre. “Feu et froid: le Collège de Sociologie autour de Georges Bataille”, 1987, p. 95-101.

toma a *adynamia* de um como *dynamis* do outro<sup>4</sup>. Assim sendo, é a voz de Bataille a que adverte Kojève:

le terrain où vous vous engagez est glissant: il me semble malgré tout qu’à ne vous y engager qu’à demi, à ne pas avouer que cette satisfaction dont vous parlez n’est pas saisissable, étant en somme et du moins au sens le plus parfait une farce, vous manquez à la politesse élémentaire... Il faudrait à la vérité pour être complet trouver un ton indéfinissable qui ne soit ni celui de la farce ni celui du contraire et il est évident que les mots ne sortent qu’à une condition du gosier: d’être sans importance. Je crois toujours que vous minimisez l’intérêt des expressions évasives que vous employez au moment où vous débouchez dans la fin de l’histoire. C’est pourquoi votre article me plaît tant, qui est la façon d’en parler la plus dérisoire — c’est-à-dire, la moins evasive.

Um meio tom, entre a farsa e a tragédia, algo que, ao mesmo tempo, é e não é. De modo que é, portanto, Bataille, ainda, quem critica Kojève nos seguintes termos:

Seulement vous allez peut-être vite, ne vous embarrassant nullement d’aboutir à une sagesse ridicule: il faudrait en effet représenter ce qui fait coïncider la sagesse et l’objet du rire. Or je ne crois pas que vous puissiez personnellement éviter ce problème dernier. Je ne vous ai jamais rien entendu dire en effet, qui ne soit expressément et volontairement comique au moment d’arriver à ce point de résolution. C’est peut-être la raison pour laquelle vous avez parfois accepté de faire une part à ma propre sagesse.

Malgré tout, ceci nous oppose: vous parlez de satisfaction, vous voulez bien qu’il y ait de quoi rire, mais non que ce soit le principe même de la satisfaction qui soit risible.

Nesse sentido, a controvérsia de Bataille com Kojève é a mesma que opunha Bataille a Caillois (quem queria substituir Amo e Escravo por Produtores e Consumidores<sup>5</sup>), e reside, basicamente, na questão da soberania, isto é, no modo mais correto de colocar o sábio (*saggio*) no fim da história, de tal sorte que, nesse ponto, satisfação e insatisfação se equivaleriam (“l’identité de la satisfaction et de l’insatisfaction devient *sensible*”). Ora, o mesmo Agamben relembra uma outra carta, de Kojève a Bataille (28 jul. 1942), em que Kojève discute mística e silêncio e conclui com uma exortação a retornar à perspectiva da sabedoria (*saggezza*) hegeliana: “Je vous souhaite donc de la puissance à l’acte, de la philosophie à la sagesse. Mais pour cela réduisez à néant ce qui n’est que néant, c’est-à-dire réduisez au silence la partie angélique de votre livre.”

Dessa leitura, finalmente, Agamben conclui:

Um pensamento que queira pensar para além do hegelianismo não pode, efetivamente, encontrar fundamento, contra a negatividade dialética e o seu discurso, na experiência (mística e, se coerente, necessariamente muda) da negatividade sem emprego; ela deve, em vez disso, encontrar uma experiência da palavra que não suponha mais nenhum fundamento negativo. Nós vivemos hoje naquela extrema fimbria da metafísica em que esta retorna – como niilismo – ao próprio fundamento negativo (ao próprio *Ab-grund*, à própria não-fundamentação). Se o abismar-se do fundamento não revela, porém, o *êthos*, a morada habitual do homem, mas limita-se a mostrar o abismo de *Sigé*, a metafísica não é superada, mas reina na sua forma mais absoluta – ainda que esta forma (como sugere Kojève e como confirmam alguns aspectos da gnose antiga e daquela de Bataille) seja, eventualmente a de uma “farsa”.<sup>6</sup>

Caberia, entretanto, não apenas repor, como fizemos, a autêntica autoria das ponderações sobre o lugar do *saggio* no fim da história, mas ainda jogar com a própria duplicidade de sentidos em que podemos ler a palavra utilizada por Agamben (*saggio*) que, embora traduza o *sage* de Bataille, é um termo que, em italiano, também significa *ensaio*, donde poderíamos concluir que é na sabedoria do ensaio onde satisfação e insatisfação se tornam, finalmente, sensíveis. Numa outra carta, derradeira (2 jun. 1961), ao mesmo Kojève, depois de elogiar a *Introdução à leitura de Hegel*, Bataille admite que gostaria de tratar aquilo que Hegel não quis ver (a pré-história, o presente, o porvir) e assim colocar “à la base même (ou à la fin) de la réflexion hégélienne une équivalence de la folie”.<sup>7</sup> Mas essa já é a tarefa de Foucault, autor de “A loucura, a ausência de obra” (1964), quando se pergunta

Mais qu'est-ce donc que la philosophie aujourd'hui – je veux dire l'activité philosophique – si elle n'est pas le travail critique de la pensée sur elle-même? Et si elle ne consiste pas, au lieu de légitimer ce qu'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement? Il y a toujours quelque chose de dérisoire dans le discours philosophique lorsqu'il veut, de l'extérieur, faire la loi aux autres, leur dire où est leur vérité, et comment la trouver, ou lorsqu'il se fait fort d'instruire leur procès en positivité naïve; mais c'est son droit d'explorer ce qui, dans sa propre pensée, peut être changé par l'exercice qu'il fait d'un savoir qui lui est étranger. L'«essai» – qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication – est le corps vivant de la philosophie, si du moins celle-ci est encore maintenant ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une «ascèse», un exercice de soi, dans la pensée.<sup>8</sup>

6. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. um seminário sobre o lugar da negatividade*, 2006, p. 74.

7. BATAILLE, Georges. *Choix de lettres (1917-1962)*, 1997, p. 573.

8. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité* vol I: *La Volonté de savoir*, 1976, p. 14-5.

Mas voltemos a Agamben. Em outra ocasião, analisando o conceito de arqueologia que o filósofo Enzo Melandri usara em *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogo* (1968), sente-se na obrigação de retomar a diferença entre semântico e semiótico, formulada na mesma época por Émile Benveniste e, portanto, traçar a diferença entre o conceito de arqueologia de Melandri e o de Foucault. A origem do problema residiria, segundo Agamben, no quiasmo ontológico que se produz entre essas duas dimensões. Em 1969, Émile Benveniste apontara, de fato, a fratura entre o semântico e o semiótico, argumentando que o semiótico designa o signo linguístico que o constitui como unidade, em sua identidade consigo mesmo, ao passo que o semântico apontaria ao modo específico da significação gerado pelo discurso. Assim, para Agamben, a distinção benvenistiana entre semiótico e semântico se superpõe, estritamente, à oposição entre semântica nominal e semântica proposicional de Melandri, e essa oposição, por sua vez, torna-se então extrema, já que o modo do signo é fechado, porque não há transição do signo à frase: um hiato enfrenta-os irreconciliavelmente, ao que Agamben então conclui:

Si comprende perché Melandri veda in questa frattura della significazione linguistica uno dei luoghi privilegiati dell’archeologia. Anche se né il filosofo né il linguista si chiedono perché il linguaggio umano comporti questa scissione costitutiva, è certo che soltanto una ricerca archeologica [...] potrebbe risalire a ciò che ha prodotto la scissione, all’evento di cui la scissione è la traccia. Alla fine del saggio sulla *Semiologia della lingua*, Benveniste accenna a un possibile superamento della linguistica saussuriana che consiste nella ‘analisi translinguistica dei testi e delle opere, attraverso l’elaborazione di una metasemantica che si costruirà sulla semantica dell’enunciazione’. Nella *Archeologia del sapere*, Foucault riprende questa indicazione scegliendo gli enunciati come oggetto dell’archeologia. L’enunciato non coincide né col semiótico (nei termini di Melandri, con la semantica nominale), né col semantico (con la semantica proposizionale), ma si situa, per così dire, sul bordo del discorso, indipendentemente dal gioco del significante e del significato. L’archeologia foucaultiana rivendica come suo territorio non un livello definito dell’analisi linguistica (i nomi, la frase, la proposizione, gli atti illocutivi), ma il puro aver luogo dei discorsi, interroga il senso del loro darsi (in questo senso, essa realizza il programma benvenistiano di una metasemantica fondata sulla teoria dell’enunciazione).<sup>9</sup>

Diríamos, assim, que essa indecibilidade em que a pura

existência do discurso toma o próprio discurso em seu ato de entrega e circulação entre os leitores é o que define o *saggio*, isto é, o ensaio, essa forma de *cura sui*.

## Extremos do ensaio

Vicente Fatone, um dos filósofos latino-americanos que cultivou tanto uma forma sábia quanto uma forma contingente de reflexão acerca dos problemas vitais<sup>10</sup>, definia o pensamento como um modo de ir aos extremos. Tanto no Oriente quanto no Ocidente, argumentava, é indispensável irmos até os elementos mais recônditos que constituem um fenômeno e desenvolvê-los até as suas últimas consequências<sup>11</sup>. Por isso dizia Fatone que toda filosofia é extremista porque, sendo ou não sendo sistemática, quer sempre *uma única chave* para resolver os problemas, e, nesse sentido, conceitos tais como *noûs*, *ratio*, *idea* ou *tao* são tão somente índices da indispensável invariante, a partir da qual se constroem finalmente as variações, daí o descrédito em que, costumeiramente, caem as filosofias ecléticas. Nesse sentido, Fatone elenca ainda uma ampla *tábula rasa* graças à qual conclui que

Extremistas en todos esos sentidos fueron los griegos, a pesar de su “nada en demasía”; extremista fue la filosofía cristiana, aun en su resignada condición de *ancilla*, por su enderezamiento hacia la “única cosa necesaria”; extremista fue la filosofía del Renacimiento, con el “O César o nada” que a la verdad imponía Galileo; extremista fue la filosofía moderna que partiendo de la clave del *ergo* cartesiano ofrecería con Leibniz el *mejor* mundo posible o mostraría la *imposibilidad* de cualquier otro en la proposición XXXIII de la *Ethica* de Espinoza. Y extremista es la filosofía contemporánea con su imperativo, con su *Ich*, con su “*todo lo real es racional y todo lo racional es real*”; con el *salto mortal* de Jacobi, con la *paradoja* de Kierkegaard, con el *santo Sí* de Nietzsche.<sup>12</sup>

Mas o pensamento oriental, acrescenta Fatone, é igualmente extremista pois, no caso do budismo, parte da contingência ou origem condicionada para concluir que toda aparência de realidade não é senão ilusória e vazia, até mesmo a do nirvana. Prevendo a exigência ascética que Foucault faria no prefácio de *A vontade de saber*, mas muito antes, em 1932, Fatone já explicava, num ensaio pioneiro sobre o misticismo sufi, aquilo que, na mesma época, estava sendo explorado por Bataille com seu conceito de *experiência interior*.

10. A primeira pode ser resgatada em seus livros *Misticismo épico* ou *O budismo nilista*; a segunda, porém, nos 181 pequenos ensaios, publicados entre 1939 e 1947, no jornal *El Mundo*, dando, de certa forma, complemento e continuidade às águas-fortes portenhas de Arlt, estampadas pelo mesmo jornal, só que com um enfoque mais zombeteiro e erudito, *oriental*, sem nunca ser pedante entretanto.

11. Como mostra Remo Bodei, isto se explica por um mútuo cruzamento. “La filosofía de la Grecia arcaica tiene raíces asiáticas y egipcias, y la del período clásico llega al Occidente medieval a través de un largo derrotero [...]; Leibniz comienza a insertar el pensamiento chino en la gran familia del pensamiento humano; Schopenhauer hace ingresar a pleno título en la cultura europea al budismo [...] y el hinduismo, o sea el núcleo principal de la tradición hindú [...]. Otra migración de pensamientos se constituye luego, para ampliar el radio geográfico hasta el Extremo Oriente, con la llegada de la filosofía europea al Japón en la segunda mitad del siglo XVI. En el país del sol naciente, los conocimientos aportados por los occidentales fueron definidos inicialmente como *nanbangaku* (ciencia de los bárbaros del sur), mientras que en el siguiente período (el Edo, que va desde el 1600 al 1867), fueron llamados en cambio *rangaku* (ciencias holandesas). A diferencia de los misioneros jesuitas españoles y portugueses – quienes, de todos modos, hicieron conocer la existencia de las obras de Aristóteles, san Agustín y santo Tomás –, los holandeses eran bien recibidos en Japón, ya que carecían de propósitos hegemónicos y no les interesaba

la evangelización [...]. En la búsqueda de un término para traducir la palabra ‘filosofía’, los japoneses lo encontraron, en primera instancia, en *gakuushi* (conocimiento general, sabiduría, enseñanza) y, más adelante, en *tetsugaku* (ciencia y sabiduría)”. BODEI, Remo. *La chispa y el fuego. Invitación a la filosofía*, 2006, p. 55-56.

12. FATONE, Vicente. “Extremismo de la filosofía oriental”. *Cursos y Conferencias*, 1948.

13. Idem. “El misticismo sufi”. *Nosotros*, 1932.

14. Idem. “Definición de la mística”. *Ínsula*, 1943, mais tarde incorporado a *Temas de mística y religión*. Cf. *Mística y religión*, 2009, p. 35-44. Retomei a tipologia de Fatone em meu ensaio “Poesia e modernismo: pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2012, p. 43-57.

15. A bibliografia sobre o ensaio é muito vasta. Além do clássico “O ensaio como forma” de Adorno, caberia lembrar de LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, 1985, p. 15-39; GENETTE, Gérard. “Introduction à l’architexte”, 1986, p. 89-159. Destaco, no domínio latino-americano: CLEMENTE, José Edmundo. *El ensayo*, 1961; GRÜNER, Eduardo. “El ensayo, un género culpable”. *Sítio*, 1985, p. 51-56, mais tarde incluído em *Un género culpable* (2014); REAL DE AZÚA, Carlos. “¿Un género ilimitado?” e “Un género limitable”, 1964, p. 11-30; RITVO, Juan Bautista. “El ensayo de interrupción”. *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 2002; GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo*. Jorge Luis Borges, Oscar Masotta, 1991; SANTÍ, Enrico Mario. “Introducción”, 2000,

La unión con Dios (la unión en el éxtasis o la unión después de la muerte) importa simplemente la *comunión* de las voluntades humana y divina, y nunca la *confusión* de las personas. En el momento del itinerario sufi (veneración, amor, concentración, imaginación, éxtasis, aniquilación, comunión, recuperación del yo) desaparece hasta la conciencia de haber alcanzado la meta. Es el momento en que *se trasciende la misma transcendencia*: noche oscura del alma, noche absoluta semejante a la absoluta noche del cuerpo entregado al embalsamador; pero inmediatamente el sufi entra en la comunión auténtica donde la personalidad conserva su naturaleza.<sup>13</sup>

Mais tarde, em “Definición de la mística”, um ensaio de 1943, Fatone definirá quatro momentos da experiência absoluta, que são o momento pré-lógico, o momento formal, o momento dialético e o momento místico<sup>14</sup>. Desenham-se aí, se bem se analisa, duas das linhas mais importantes que percorreria o ensaio latino-americano a partir dos anos 30. De um lado, um extremismo ontológico da nação que, admitindo a existência de uma tradição dita ocidental, propunha a meta-física do ser específico como estratégia de apropriação de um limite dilacerado ou simples entre-lugar que guardaria a memória da marca originária. Buscava-se assim a reapropriação do melhor dessa cultura, como arma contra o pior dela mesma, situação ambivalente, em que, de maneira tímida e tateante, o Ocidente se contemplaria a si próprio como Outro de si mesmo. Essa posição que, simplificando, poderíamos chamá-la de *tupy or not tupy*, perpassou um conjunto de ensaios de interpretação nacional (ou de fragmentos da nação, como a raça e o gênero) redigidos em plena crise da relação colonial constitutiva, acelerada aliás pela crise do próprio capitalismo em 1930: *Retrato do Brasil* de Paulo Prado; *Raíces do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda; *Casa grande e senzala*, *Sobrados e Mocambos* e *Nordeste* de Gilberto Freyre; *Confissões de Minas* de Carlos Drummond de Andrade; *Radiografía de la pampa* e *La cabeza de Goliath* de Ezequiel Martínez Estrada; *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña; *El nacionalismo continental* de Joaquín Edwards Bello; *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui; *Tratado de Metafísica, Bolívarismo y monroísmo* e *De Robinsón a Odiseo* de José Vasconcelos; *La sensibilidad americana* de Emilio Frugoni; *Proceso intelectual del Uruguay* de Alberto Zum Felde; *La formación de una filosofía propia o sea latinoamericana* de Francisco Gavidia; *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz; *Teoría del Nous* de Emilio Oribe; *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña* de Antonio S. Pedreira; *De cómo se ha formado la nación colombiana* de Luis López de Mesa; *El arte y las masas* de Elías Castelnuovo; *Vida y pasión de la cultura en América* de

Luis Alberto Sánchez; *¿Adónde va Indoamérica?* de Víctor Raúl Haya de la Torre; *Educación y lucha de clases* de Aníbal Ponce; *La mujer y su expresión* de Victoria Ocampo; *El hombre prisionero* de Héctor P. Agosti; *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de Leopoldo Marechal; *Contribución a la realidad* de Benjamín Subercaseaux; *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz; *Formación y proceso de la literatura venezolana* e *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* de Mariano Picón Salas; *Biografía del Caribe* de Germán Arciniegas; *Uno y el universo* de Ernesto Sabato; *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo; *La música en Cuba* de Alejo Carpentier; *La poesía quechua* de Jesús Lara; *Interpretación dialéctica de América. Los cinco estilos del Pacífico: Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia* de Pablo de Rokha; *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina* de Ezequiel Martínez Estrada; *El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino* de Carlos Astrada; *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* de Luis Cardoza y Aragón; *Meditaciones sobre México* de Jesús Silva Herzog; *Discours sur le colonialisme* de Aimé Césaire e *Lima la horrible* de Salazar Bondy, até chegarmos ao ensaio que, certamente, encerra a série, *O labirinto da solidão* de Octavio Paz, tão tardio quanto *O escritor argentino e a tradição ocidental* de Borges, lido em forma de palestra em 1947 mas só publicado na revista *Sur* em 1955<sup>15</sup>.

## Trangressão contra melancolia

De outro lado, porém, teríamos algumas experiências que, como apontava Fatone, em vez de destacarem o ser, enfatizam o nada e, nesse sentido, buscam uma epistemologia negativa, de que o melhor exemplo são, sem dúvida, os ensaios de Lezama Lima<sup>16</sup>. Esta epistemologia negativa seria uma forma de resgate ou reconciliação com o mais arcaico da experiência ascética. Aliás, já nos anos 50, Eugeni D'Ors separava, a tal efeito (valendo-se da metáfora flamenca, *por soledades, por seguidillas*<sup>17</sup>), o que ele chamava *pensar por ensaios*, que vinculava, em um mesmo abraço, barrocos e contemporâneos, do *pensar por saberes*, que era o tipo de experiência positiva do século XIX<sup>18</sup>.

Ora, quatro anos separam *O labirinto da solidão* e *O pecado original da América Latina*. O livro de Octavio Paz é de 1950, ao passo que o ensaio de Héctor A. Murena saiu em 1954. Mas se o primeiro encerra a fase ontológica diferencial, de *tupy or not tupy*, o segundo abriria a do pós-ensaio

p. 13-132; RODRIGUEZ PERSICO, Adriana. *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*, 2008; QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971)*, 2002; FERRER, Christian. "Melodías, sonetos, papers". *Babel*, 1990; GONZÁLEZ, Horacio. *Restos pampeanos, ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, 1999; Idem. "Cien años de sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre", 2000, p. 15-100; Idem. "Ensayo y memorándum". *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 2002; MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, 2003; PANESI, Jorge. "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur / Contorno", 2002, p. 49-64; MAÍZ, Claudio. *El ensayo: entre género y discurso*, 2004; CUETO, Sergio e GIORDANO, Alberto. *Borges y Bioy Casares ensayistas*, 1988.

16. Cf., a esse respeito, COLLAZOS, Óscar. "La expresión americana", 1987, p. 379-387; CHIAMPI, Irleamar. "La historia tejida por la imagen", 1993, p. 9-33.

17. DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*, 2008.

18. D'ORS, Eugeni. "Pensar por ensayos (I. Los Moralistas; II. Séneca. Vives. Jiménez de Cisneros; III. Gracián; IV. Clavijo. Larra. Donoso. Balmes; V. Los contemporáneos)". *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, 1953, p. 1-6; Idem. "Pensar por saberes (I. La crítica y la Historia; II. Menéndez y Pelayo; III. Otros saberes; IV. La Teología. Prisciliano; V. Lulio; VI. Molinos; VII. Ignacio; VIII. La mística. Los modernos)". *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, 1953, p. 1-5.

19. MURENA, Héctor. “Ser y no ser de la cultura latinoamericana”. *Cuadernos*, 1961, p. 143-152. O texto seria incorporado, a seguir, a *Ensayos sobre subversión*.
20. BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. *Intercambios y correspondencias 1924-1982*, 2008, p. 133.
21. MURENA, Héctor. *Ensayos sobre subversión*, 1962. Cf., na mesma linha, LIBERTELLA, Héctor. “La librería argentina”, 1993, p. 201-242.
22. Idem. “La epifanía de lo desconocido”. *La Nación*, 1961.
23. SHESHADRI, Kalpana. “Agamben, the Thought of *Steresis*: An Introduction to Two Essays”. *Critical Inquiry*, 2014.
24. No original: *tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*. Na tradução de Jules Tricot (Paris, Vrin, 1953): “la science est la raison des choses, et que c’est la même raison qui explique l’objet et la privation de l’objet, bien que ce ne soit pas de la même manière : en un sens, c’est à la fois l’objet et sa privation, mais, en un autre sens, c’est plutôt l’objet positif”.

que analisa, em condição de igualdade, tanto o ser quanto o não-ser da cultura latino-americana<sup>19</sup>. A esse respeito, caberia relembrar que, numa carta a Bataille, Michel Leiris dizia que, em Blanchot, existia uma forma de transcendência, essa basculação sim-não, que era muito próxima, por sinal, do conceito de experiência interior do destinatário<sup>20</sup>. Da mesma forma, Murena reivindica, com efeito, no prefácio a *Ensayos sobre subversión*, o caráter anacrônico da escrita ensaística<sup>21</sup>, muito embora em um artigo prévio para *La Nación*, em 1961, “La epifanía de lo desconocido”, ele mesmo já dissesse que, tanto as filosofias da crise, quanto as da imersão no instante, que são ambas sintomas do contemporâneo, corroboravam sermos apenas testemunhas de uma época de “epifanía del futuro en bruto”<sup>22</sup>, ou seja, que, como já apontou, aliás, Sílvio Mattoni, o anacronismo reivindicado por Murena se voltaria à potência da escrita nietzscheana, como pensamento inatual e mesmo fragmentário, que subverte a atualidade das verdades positivas extrapoladas de sua história, porém eternizadas em função de um outro tempo instalado no cerne mesmo do presente.

Sabemos que a teoria do pensamento de Agamben, tal como expressa no ensaio sobre Bartleby ou no *Homo sacer*, repousa no conceito de *stéresis* (privação, recuo ou desativação) e que este, por sua vez, mantém uma correlação com o de *dynamis* ou de potência<sup>23</sup>. Previamente Heidegger chamara a atenção para o fragmento 1046a, 32 da *Metafísica* de Aristóteles, onde se afirma que, em relação e de acordo com algo dado, cada força ativa é também força passiva<sup>24</sup>. Murena desenvolve essa mesma teoria da *stéresis* da escrita em vários ensaios, deles destacando-se *A metáfora e o sagrado* (1973). Na basculação entre ser e não-ser latino-americano (que é uma forma de afirmar ser e não-ser contemporâneo), Murena reconstrói a melancolia da modernidade (a filosofia da crise) e, em compensação, argumenta que

Para la mística, no puede ocurrir de otro modo: aunque acontezca que una criatura carezca de todo, en la medida en que tenga a Dios no sentirá que le falta nada. Porque lo cierto es que el melancólico experimenta la nostalgia de lo que le falta a causa de que “antes” ha mirado al pasado o al futuro, al tiempo como tiempo en sí, esencia de las privaciones y la caída. El hombre de fe necesita vivir, consumir todas sus energías, en el presente, en el instante indivisible, incesante e inaprehensible – cuya entrada no se abre con la voluntad o la razón o la pasión, sino con la totalidad del ser –, pues por constituir éste el punto en que la eternidad se refleja en el tiempo es el conductor por el que Dios entra en el hombre y la puerta por la que en cada instante puede llegar o volver el Mesías. Todo llama al hombre de fe para que se concentre en el presente: a este hombre esencialmente fuera del tiempo le falta tiempo –

sentido de la temporalidad – para considerar ese pasado y ese futuro que engendran la melancolía. Para este hombre cuya vida es el arte de dejarse traspasar por el Otro Mundo no sólo carece de sentido sino que es además prueba de infidelidad ese arte nacido de la melancolía que se limita a tratar de mostrar el Otro Mundo. Para el derviche que alcanza el éxtasis mediante el arte de la danza esa danza no tiene sentido en el momento de su éxtasis, pues únicamente la alcanza a fuerza de repetir de modo uniforme el mismo movimiento: cuando la danza se anula a sí misma y desaparece.<sup>25</sup>

Não era esse o discurso emergente em 1973. O místico Murena<sup>26</sup> estava bem distante das posições politicamente vanguardistas daquela hora, tanto quanto Bataille, face a Breton, sentia-se repetindo a relação São João da Cruz-Santa Teresa<sup>27</sup>. Com efeito, na primavera de 1972, um número dedicado à “crítica política da cultura” da revista que talvez melhor ilustre o *telquelismo* latino-americano<sup>28</sup>, *Los libros*, divulgava as respostas que um conjunto de críticos dera a um questionário (previsivelmente elaborado por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano<sup>29</sup>). É um bom mostruário da filosofia da crise e da melancolia de esquerda. Josefina Ludmer dizia, por exemplo, que os escritores produzem espelhos onde se tautologizam, com regozijo, não só o artista burguês mas também seus leitores, impondo a negação absoluta de qualquer efeito de leitura, através da suspensão e mesmo da oclusão da rede expansiva da significação. O sistema decreta e congela, ponderava Ludmer, os grupos cúmplices escolhem a cegueira e o romance de supermercado, a literatura de plástico para o fim de semana, o exotismo, o relato ornamentado e divertido, o livro para presentear, o *gadget* literário, o romance como troféu de viagem, como souvenir, a meritocracia literária, a ética do jogo e do tempo livre, a pseudorrevolução<sup>30</sup>. Ricardo Piglia, por sua vez, concluía sua intervenção argumentando em favor de um trabalho crítico organicamente ligado à luta política das massas, o que implicava confrontar-se com uma tradição muito enraizada na crítica de esquerda latino-americana, acostumada a ver os textos não como um sintoma ou um tecido de relações, mas como o efeito de uma decisão livre e soberana, em que o crítico e o escritor disputavam, em particular, a razão e o lugar do sentido<sup>31</sup>. Simultaneamente, e numa atitude completamente antagônica, Murena reatava o vínculo com uma tradição hermética e mallarmeana, que o levaria a pensar escritura e silêncio.

El universo es un libro, dice la sabiduría: todo libro encierra el universo. Hay que recordar, sin embargo, que el trazo negro de cada palabra se torna inteligible en el libro merced a lo blanco de la página. Ese blanco del que la palabra brota y en el que acaba por desaparecer es el Silencio

25. MURENA, Héctor. *La metáfora y lo sagrado*, 2012, p. 42-43.

26. Em 1973, Jean-Louis Baudry publicava na *Tel quel* seu ensaio sobre Bataille e a experiência interior. Cf. BAUDRY, Jean Louis. “Bataille and Science: Introduction to Inner Experience”, 1995, p. 265-281.

27. É o que o mesmo Bataille diz a André Masson numa carta de 1942. Cf. BATAILLE, Georges. *Choix de lettres (1917-1962)*, 1997, p. 180.

28. WOLFF, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos: la teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*, 2009.

29. Sarlo, de fato, assinava, no mesmo número, o ensaio a seguir: “La enseñanza de la literatura: Historia de una castración”. A esse respeito, Cf. MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. “La modernización de la crítica”, 1980-1986.

30. LUDMER, Josefina. “Resposta à enquete ‘Hacia la crítica’”. *Los libros*, 1972.

31. PIGLIA, Ricardo. “Resposta à enquete ‘Hacia la crítica’”. *Los libros*, 1972. Para desenvolvimentos posteriores destes mesmos autores, Cf. PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, 2001 e SARLO, Beatriz. “La perspectiva americana en los primeros años de Sur”. *Punto de Vista*, 1983; Idem. “Los dos ojos de Contorno”. *Revista ibero-americana*, 1983; Idem. “La crítica: entre la literatura y el público”. *Espacio de crítica y producción* 1984; Idem. “El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la pampa”. *Dispositio*, 1984.

32. MURENA, Héctor. *La metáfora y lo sagrado*, 2012, p. 62-64.

33. Ibidem, p. 93.

primordial. Principio y fin de cada criatura, de todo lo creado, el blanco escribe para nosotros lo fundamental de toda escritura: el círculo de misterio que envuelve nuestra existencia. La calidad de cualquier escritura depende de la medida en que transmite el misterio, ese silencio que no es ella. Su esplendor es enriquecedora abdicación de sí. Y ésta resulta evidente en el tipo de lectura que permite y exige. La palabra portadora de misterio demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, tratar de absorber lo inconmensurable: pide relectura, consideración del blanco. Arquetipo son las escrituras de las religiones, que invocan el fin de sí mismas, la restitución del secreto fundamental. Arquetipo, también, las grandes obras de la literatura, aquellas cuya esencia es poética, pues la metáfora, con su multivocidad, pluralidad de sentidos, dice que está procurando decir lo indecible: el silencio. Frente a éstas se alzan los textos utilitarios, que pueden leerse con rapidez y que, si por un lado nos fuerzan a salir de nosotros mediante la diversión o la información, por otro nos empobrecen radicalmente al negar el blanco, el silencio, el misterio. A lo largo de siglos la literatura se vio corrompida de modo cada vez más profundo por ese espíritu utilitario. La novela sin poesía oscureció a la poesía. El espejismo aritmético llamado sociología reemplazó al reverente vacilar, escuela de vacilación, llamado filosofía. Hoy tocamos límites. La babelización de la escritura indica aguda nostalgia mala del silencio que la gran obra por naturaleza encierra y busca. La catástrofe de la letra escrita testimonia en forma invertida que la literatura surge de la necesidad de *Dios*.<sup>32</sup>

E, mais adiante, completando:

El hombre de Babel buscaba restañar la Falta originaria en el erróneo modo que lo conduciría a repetir la Falta originaria. Pero ese intento, aunque hubiera llegado a consumarse, es de naturaleza distinta al que subyace en el episodio de la serpiente. Al comer el fruto el hombre quería hacerse “como Dios”. Bajo la trasgresión de la Torre se hallaba la inocencia de querer volver, de desmentir y borrar la concupiscencia inicial. Con su acción Yahveh reconoce en forma tácita esa raíz de pureza: no aniquila al hombre, no vuelve a degradarlo como ente, no lo expulsa a reinos más adversos que la Tierra. Lo *reencamina*: tras la ironía (“ahora ya no les será difícil cuanto proyecten hacer”, ironía que es un eco de la ironía de que junto al saber total exista el Árbol de la Ciencia), está la caridad de Yahveh. La dispersión por la Tierra, la confusión de la lengua tienen por fin indicar otra vez al hombre cuál es su naturaleza, cuál es su destino: la diversidad, el reino de las diferencias. El gesto de Yahveh libera al hombre de la locura del discurso único, de la obsesión del regreso: le indica que el camino de retorno está para él sólo a través de la aceptación de la diversidad.<sup>33</sup>

Héctor A. Murena, o primeiro tradutor de Benjamin ao espanhol (e lembremos que, em sua resposta a *Los libros*, Piglia confessava estar trabalhando sobre o conceito de tradução como modo de apropriação e gênese do valor, o que aliás ilustraria, em 1974, seu próprio relato *Nome falso*) demandava, com seu ensaio, a dimensão do neutro, já não no domínio em que, tradicionalmente, o buscara a ontologia do ser nacional, isto é, no campo da racionalidade e do pensamento, mas, efetivamente, e à maneira de Blanchot, na esfera da escritura. Coincidia assim esse seu ensaio pós-lógico e babelicamente pós-literário, com a *translatio* global de Emily Apter<sup>34</sup> e mesmo com o diagnóstico formulado por Roberto Esposito, no sentido de um *ensaio in-operante*:

Prima ancora, e forse meglio, del pensiero, a incontrare il neutro è stata la scrittura – quella forma di espressione che, al contrario della parola parlata, trova il proprio senso ultimo non tanto nel ‘fare opera’, ma piuttosto nel disattivarla, o ‘disoperarla’, esponendola alla sua irrimediabile perdita di padronanza. Non a caso fin da sempre, «scrivere equivale a passare dalla prima alla terza persona», vale a dire all’«evento non illuminato di ciò che avviene quando si racconta»

[Trata-se, é bom esclarecer, de duas citações de *A conversa infinita* de Blanchot].

Se in una prima fase – quella della forma epica – la terza persona costituiva «la coerenza impersonale di una *storia*», successivamente, a partire da Cervantes, è diventata «il quotidiano senza impresa, ciò che accade quando non accade nulla». Essa segna la rinuncia dello scrittore alla possibilità di dire ‘io’ a favore dei personaggi, destinati così a incarnare una terza persona multipla coincidente con le vite individuali di cui essi sono portatori. Finché, a un certo punto, alla fine della stagione moderna, nel cuore dell’impersonalità si determina un ulteriore sdoppiamento tra il ritiro del romanziere dietro le quinte, rappresentato in maniera esemplare da Flaubert, e il ben più devastante decentramento operato da Kafka. Con lui l’assenza della voce narrativa penetra, come un’irriducibile estraneità, non solo nella soggettività dei personaggi, ma nella struttura stessa dell’opera. È questo passaggio, precisamente, che inaugura il regno del neutro nella modalità peculiare della terza persona.<sup>35</sup>

Nesse ponto extremo, o ensaio latino-americano encontra, enfim, a possibilidade de escrever a experiência sem limites, o que de resto comprova aquilo que Hannah Arendt dizia na epígrafe inicial, que o ensaio, como forma literária, é um exercício de experiência íntima, ao que a teórica alemã acrescentava: o ensaio não tem a unidade de um conjunto mas se apresenta como uma sequência de movimentos que, como uma suíte musical, são escritos na mesma ou semelhante chave (“a se-

34. APTER, Emily. *The translation zone: A new comparative literature*, 2006.

35. ESPOSITO, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell’impersonale*, 2007, p. 159-160.

36. ARENDT, Hannah. *Between Past and Future. Eight exercises in political thought*, 1961, p. 15.

quence of movements which, as in a musical suite, are written in the same or related keys”<sup>36</sup>). Arendt, ocidental, pensava na suíte barroca, que é uma colcha de retalhos étnicos concebida para dançar comunitariamente. Murena, em viagem oriental, pensou, no entanto, o ensaio como uma dança derviche, como um teste, ou como diria Foucault, “une épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité”, concebida para escrever a impossível relação entre a metáfora (o círculo) e o sagrado (a linha), ou seja, para confirmar a sutil comunidade dos que carecem de algo em comum.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. “Archeologia di un’archeologia”. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo*. Macerata: Quoblibet, 2004, p. xi-xxxv.

\_\_\_\_\_. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2001.

ANTELO, Raul. “Poesia e modernismo: pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n<sup>a</sup> 55, p.43-57, mar./set. 2012.

APTER, Emily. *The translation zone: A new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

ARENDT, Hannah. *Between Past and Future: Eight exercises in political thought*. New York: The Viking Press, 1961.

BAILEY GILL, Carolyn. *Bataille: writing the sacred*. London: Routledge, 1995.

BATAILLE, Georges. *Choix de lettres (1917-1962)*. Paris : Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. *L’apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-9)*. Ed. Marina Galetti. Paris : Ed. de la Différence, 1999.

BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. *Intercambios y correspondencias 1924-1982*. Ed. Louis Yvert. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2008.

BAUDRY, Jean Louis. “Bataille and Science: Introduction to Inner Experience”. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (ed.). *On Bataille. Critical Essays*. Albany: State University of New York, 1995, p. 265-281.

BODEI, Remo. *La chispa y el fuego: Invitación a la filosofía*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones / UNSAM EDITA, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. “La historia tejida por la imagen”. In: LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 9-33.

CLEMENTE, José Edmundo. *El ensayo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

COLLAZOS, Óscar. “La expresión americana”. In: SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ed.). *Lezama Lima, El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1987, p. 379-387.

CUETO, Sergio e GIORDANO, Alberto. *Borges y Bioy Casares ensayistas*. Rosario: Paradoxa, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008.

D`ORS, Eugeni. “Pensar por ensayos (I. Los Moralistas; II. Séneca. Vives. Jiménez de Cisneros; III. Gracián; IV. Clavijo. Larra. Donoso. Balmes; V. Los contemporáneos)”. *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*. a. IV, nº 19, p.1-6, jan./fev. 1953.

\_\_\_\_\_. “Pensar por saberes (I. La crítica y la Historia; II. Menéndez y Pelayo; III. Otros saberes; IV. La Teología. Prisciliano; V. Lulio; VI. Molinos; VII. Ignacio; VIII. La mística. Los modernos)”. *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*. a. IV, nº 21, p. 1-5 mai./jun. 1953.

ESPOSITO, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

FATONE, Vicente. “Definición de la mística”. *Ínsula*. n. 3, p. 192-199, 1943.

\_\_\_\_\_. “El misticismo sufi”. *Nosotros*. n. 272, p. 46-53, 1932.

\_\_\_\_\_. “Extremismo de la filosofía oriental”. *Cursos y Conferencias*. v. XVII, nº 197-98, p. 298-306, 1948.

\_\_\_\_\_. *Mística y religión*. Pref. Oscar del Barco. Buenos Aires: Las Cuarenta / Córdoba: UNC, 2009.

FAYE, Jean-Pierre. “Feu et froid: le Collège de Sociologie autour de Georges Bataille”. In: LECOQ, Dominique ; LORY, Jean-Luc (ed). *Écrits d'ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1987.

FERRER, Christian. “Melodías, sonetos, papers”. *Babel*. a. 3, nº 18, p. 22-23, ago. 1990.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Vol I: *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

GENETTE, Gérard. “Introduction à l'architexte”. In: *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986, p. 89-159.

- GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges, Oscar Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- GONZÁLEZ, Horacio. “Cien años de sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre”. In: VÁRIOS. *Historia crítica de la sociología argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2000, p. 15-100.
- \_\_\_\_\_. “Ensayo y memorándum”. *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*. n.º 10, p. 9-23, dez. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Restos pampeanos, ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- GRASSI, Carlo. *Il non-sapere. Georges Bataille, sociologo della conoscenza*. Pref. Marc Augé. Milano: Costa & Nolan, 1998.
- GRÜNER, Eduardo. “El ensayo, un género culpable”. *Sitio*. n.º 4-5, p. 51-56, mai. 1985.
- LIBERTELLA, Héctor. “La librería argentina”. In: \_\_\_\_\_. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 201-242.
- LUDMER, Josefina. “Resposta à enquete ‘Hacia la crítica’”. *Los libros*. n. 28, p. 6, set. 1972.
- LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. In: \_\_\_\_\_. *El alma y las formas: Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. p. 15-39.
- MAÍZ, Claudio. *El ensayo: entre género y discurso*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. “La modernización de la crítica”. In: *Historia de la Literatura Argentina*. Vol. 5. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980- 1986.
- MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*. Córdoba: Universitas, 2003.
- MURENA, Héctor. *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires: Sur, 1962.
- \_\_\_\_\_. “La epifanía de lo desconocido”. *La Nación*. 21 mai. 1961.
- \_\_\_\_\_. *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Ser y no ser de la cultura latinoamericana”. *Cuadernos*. n.º 53, p. 143-152, out. 1961

PANESI, Jorge. “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur / Contorno”. In: \_\_\_\_\_. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2002, p.49-64.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. “Resposta à enquete ‘Hacia la crítica’”. *Los libros*. n. 28, p. 7, set. 1972.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

REAL DE AZÚA, Carlos. “¿Un género ilimitado?”; “Un género limitable”. In: *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1964, p. 11-30.

RITVO, Juan Bautista. “El ensayo de interrupción”. *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*. n.º 10, dez. 2002.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

SANTÍ, Enrico Mario. “Introducción”. In: PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 13-132.

SARLO, Beatriz. “El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la pampa”. *Dispositio*. v. 9, n. 24-26, p. 149-159, 1984.

\_\_\_\_\_. “La crítica: entre la literatura y el público”. *Espacio de crítica y producción*. n. 1, dez. 1984.

\_\_\_\_\_. “La perspectiva americana en los primeros años de Sur”. *Punto de vista*. n. 17, p.10-12, 1983.

\_\_\_\_\_. “Los dos ojos de Contorno”. *Revista iberoamericana*. n. 125, p.797-807, out/dez. 1983.

SHESHADRI, Kalpana. “Agamben, the Thought of *Steresis* : An Introduction to Two Essays”. *Critical Inquiry*. v. 40, n.º 2, winter 2014.

WOLFF, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos: la teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2009.

# Dois atlas para a América Latina

Kelvin Falcão Klein  
UEPG

## Resumo

O objetivo deste artigo é resgatar a ensaística breve do poeta e crítico argentino Héctor Ciocchini. Ênfase especial é dada a sua produção da década de 1960, período que marca a estada de Ciocchini no Warburg Institute, em Londres. Discutindo a obra do escritor e aviador francês Antoine de Saint-Exupéry (e sua passagem pelo continente sul-americano), Ciocchini propõe uma visão do território latino-americano a partir de uma perspectiva aérea que borra as fronteiras, daí a metáfora crítica organizadora do *atlas*, e a partir de uma perspectiva poética que borra as temporalidades. Finalmente, este artigo procura estabelecer uma ponte com o pensamento contemporâneo a partir da leitura de *Atlas portátil de América Latina*, livro publicado em 2012 por Graciela Speranza, problematizando-o a partir de três pontos: a utilização latino-americana do nome de Aby Warburg; a elisão do nome de Héctor Ciocchini; e a proliferação teórica da ideia de *atlas*.

Palavras-chave: Héctor Ciocchini; Graciela Speranza; Atlas; Montagem; América Latina.

## Riassunto

Lo scopo di questo articolo è quello di riscattare la opera saggistica dello poeta e critico argentino Hector Ciocchini. Particolare enfasi è data alla produzione del 1960, periodo che segna il soggiorno di Ciocchini presso il Warburg Institute di Londra. Discutendo il lavoro dello scrittore e aviatore francese Antoine de Saint-Exupéry (e il suo passaggio attraverso il continente sudamericano), Ciocchini propone una visione del territorio latino-americano da una prospettiva aerea che sfuma i confini, quindi la metafora organizzativa critica dell'atlante, e da una prospettiva poetica che confonde le temporalità. Infine, questo articolo cerca di stabilire un ponte con la lettura contemporanea dal *Atlas portátil de América Latina*, libro pubblicato nel 2012 da Graciela Speranza, discutendo tre punti: l'uso latino-americano del nome di Aby Warburg; l'elisione del nome di Héctor Ciocchini; e la proliferazione dell'idea teorica di atlante.

Parole chiavi: Héctor Ciocchini; Graciela Speranza; Atlante; Montaggio; América Latina.

Héctor Eduardo Ciocchini (La Plata, 1922 – Buenos Aires, 2005) foi um dos principais nomes por trás do florescimento do Instituto de Humanidades da Universidad Nacional del Sur, em Bahía Blanca, ao longo da década de 1950 e 1960. Com o incentivo do professor de filosofia Francisco Maffei e sobretudo com o apoio de Vicente Fatone, Ciocchini fez parte de um grupo de professores que incluía, entre outros, o tradutor de Platão Antonio Camarero, o heideggeriano de primeira hora Carlos Astrada, Rodolfo Agoglia, Jaime Rest e Antonio Austral. Com sua atividade dupla de poeta e professor, Ciocchini incentivava um ambiente que poderíamos chamar, talvez anacronicamente, de “transdisciplinar”, com a articulação permanente de textos e imagens de variadas latitudes e épocas. Havia uma publicação que organizava essa variabilidade, os “Cuadernos del Sur”, ou ainda “Los trabajos de Anfión” para os frequentadores, espaço de circulação teórica e de colocação em prática das aulas dadas no Instituto de Humanidades.

Em seu *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, de 2003, José Emilio Burucúa fala do Instituto: “é quase certo que o modelo imaginado e aplicado nesse lugar foi o Warburg Institute de Londres”, pois “não apenas Ciocchini frequentou a biblioteca de Woburn Square na qualidade de investigador visitante em inícios dos anos sessenta” e, entre parêntesis, Burucúa acrescenta que Ciocchini “voltaria, mais tarde, em 1976, exilado pela tirania militar depois do 'desaparecimento' e assassinato que esse regime perpetrou contra sua filha María Clara, uma adolescente de 16 anos”, e retoma: “não apenas portanto pela familiaridade de nosso Héctor com o lugar cuja irradiação estudamos, mas também que o interesse de Aby Warburg pela *Nachleben der Antike* já havia atraído a atenção de três intelectuais argentinos ativos nos anos quarenta e cinquenta”, intelectuais “que Ciocchini chamou de seus mestres”, a saber, o já citado Fatone, Arturo Marasso e Ezequiel Martínez Estrada<sup>1</sup>.

Já de saída, fica estabelecido um contexto de troca cultural marcado não pela narrativa hegemônica de um modo de conceber seja a arte, a cultura ou o ensino, mas um sistema descentralizado de utilização das referências – sejam elas teóricas ou da ordem da convivência. Trata-se, portanto, de estabelecer desde já a percepção de um contexto de ensino e pesquisa que se vale da montagem de fragmentos provenientes de tempos e espaços heterogêneos. Para melhor exemplificar esse contexto, proponho o resgate de um ensaio que Ciocchini publica em 1966, no âmbito do Instituto de Humanidades da Universidad Nacional del Sur, especificamente no âmbito dos “Cuadernos del Sur”. O ensaio, “Hacia un humanismo contemporáneo, Saint-Exupéry, René Char”, marca ao menos dois eventos: o retorno do pesquisador argentino a Bahía Blanca depois de seu

período como visitante no Instituto Warburg e, finalmente, a cristalização de uma série de apontamentos (realizados nesse período anterior que se encerra) que Ciocchini prepara na década de 1960 em torno às obras de Antoine de Saint-Exupéry e René Char<sup>2</sup>.

É precisamente desse ensaio que Burucúa, em outra ocasião – sua conferência “Repercussões de Aby Warburg na América Latina” –, retira um trecho que, para ele, permite “compreender melhor aquela primeira tentativa de generalização das ideias que Warburg tinha formulado somente a partir de suas investigações sobre a arte do Renascimento”. Aproveito a tradução ao português de Alberto Martín Chillón do trecho de Ciocchini citado por Burucúa:

Encontrar os mitos que definem o destino do homem do presente parece ser a obra desses solitários [Saint-Exupéry e Char]. Neles toda filiação literária, toda categorização resulta mesquinha. Têm conseguido aprisionar um sopro de vida e curar uma ferida que ainda nos dói. Essencialmente, ainda que sejam escritores, são escritores a seu pesar, e justamente essa característica define seu crescente classicismo; e digo crescente no grau em que o traço distintivo do classicismo é formar e ser motor da ação em novos homens. Dois homens de ação, que por si mesmos são um mito que incentiva e inspira o homem contemporâneo. O espírito do dever que vai além do indivíduo, da sua morte individual, e trata de eternizar na vontade e na criação sua precária existência, no caso de Saint-Exupéry. A tenaz vontade de transformação pela poesia que volta a recolher as profundas vertentes do conhecimento de Hölderlin e Nietzsche e se projeta na cristalina e afilada escuridão de uma Grécia ressuscitada na palavra da beleza e da dor, em René Char.<sup>3</sup>

O longo ensaio de Ciocchini se organiza a partir da montagem de fragmentos, de breves seções que tocam pontos diversos das poéticas tanto de Saint-Exupéry quanto de René Char. Mais do que isso, cada seção ensaia também uma dinâmica diversa e uma intensificação própria da articulação entre os dois autores e a articulação mais ampla que propõe Ciocchini entre a literatura contemporânea e os motivos clássicos que sobrevivem. São exatamente catorze fragmentos presentes na composição do ensaio, intitulados, respectivamente, “O hiato”, “O desejo de comunicação”, “O poema do esforço”, “O ser itinerante”, “Caminhante e alpinista”, “Em direção a um tipo de homem”, “A cidade pessoal”, “Teoria da linguagem e arte do governo”, “O mito humano e as leis da vida”, “A vida anterior”, “Saint-Exupéry e a Cabala”, “Linguagem”, “Estilo” e, finalmente, “O geômetra”. “Mais do que colocar-me como crítico de Saint-Exupéry ou René Char”, escreve Ciocchini na

2. Na edição de número 22 da revista *L'arc*, de 1963, Héctor Ciocchini publica em francês um texto intitulado “La parole habitable”, dedicado ao poeta René Char, que era o foco do dossiê temático dessa edição da revista (que contou também com um texto de Maurice Blanchot, “René Char et la pensée du neutre”). Os dossiês temáticos eram comuns em *L'arc* (sobre Queneau (nº 28), sobre Bataille (32), Fellini (45), Duchamp (59), Cortázar (80), Henry Miller (97)), cujo primeiro número saiu em janeiro de 1958 e o centésimo (e último) em janeiro de 1986, editada por Stéphane Cordier em Aix-en-Provence (6, rue Ancienne Madeleine). Trata-se, portanto, de uma produção de Ciocchini do período em que estava atuando no Instituto Warburg. Um trabalho sobre as relações entre o pesquisador argentino e o poeta René Char ainda está por ser feito (os dois se tornaram amigos a partir de uma intensa troca de cartas justamente nos inícios da década de 1960, um contato que só foi interrompido com a morte de Char, em 1988; trocavam poemas, recortes de jornal, revistas, indicações bibliográficas).

3. BURUCÚA, José Emilio. “Repercussões de Aby Warburg na América Latina”. *Revista Concinnitas*, 2012, s/p.

4. CIOCCHINI, Héctor.  
“Hacia un humanismo  
contemporáneo, Saint-Exupéry,  
René Char”. *El sendero y los días*,  
1973, p. 8. Tradução minha,  
como em todas as citações de  
Ciocchini daqui por diante.

5. Ibidem, p. 37.

6. Ibidem, p. 39.

introdução ao ensaio, “pretendi aproximar, a partir de uma ordenação e de rubricas, a obra desses autores a uma juventude que vejo necessitar a organização de sua angústia”, e “minha tarefa”, continua Ciocchini, “pode ter sido encontrar as 'linhas de força' que na obra desses autores foram eminentemente úteis para minha experiência pessoal, pensando que podem ter uma refração mais funda e saudável naqueles que abrem as páginas deste livro”<sup>4</sup>.

O procedimento de escrita que Ciocchini professa aqui se mostra, também, como um procedimento de ensino – sua experiência como leitor dos escritores em questão deve servir para possibilitar o caminho de outras experiências, “aqueles que abrem as páginas deste livro”. Aí retorna, portanto, a ideia da “brevidade” ensaística, pensada também a partir da forma, sem dúvida (a forma do ensaio como colagem e montagem de fragmentos independentemente intitulados, por exemplo), mas também uma “brevidade” que se configura a partir dessa incerteza da recepção, uma incerteza que, no entanto, e paradoxalmente, se apresenta também esperançosa. “Esperançosa” no sentido de uma emergência contingente, no sentido de uma “semente”, espécie de termo-chave, de metáfora que surge frequentemente na argumentação de Ciocchini no ensaio em questão: “A apreciação geográfica surge naturalmente à substância interior do ser humano. Na vida precária, pronta a ser varrida em um instante, uma grandeza interior brota”<sup>5</sup> e “a árvore se comporta, sem saber, como o homem verdadeiro, o peregrino, que generosamente dá tudo de si e se alça na permanência”<sup>6</sup>.

O ensaio de Ciocchini vale-se tanto da forma quanto do conteúdo para passar uma mensagem de permanência heterogênea dos tempos, uma permanência que pode ser acessada somente a partir do trabalho sério e continuado de leitura – algo que envolve a percepção de uma “angústia”, a angústia da geração vindoura para Ciocchini (algo que ganhará repercussões trágicas alguns anos depois, como lembrou Burucúa no comentário sobre María Clara, a filha de Ciocchini assassinada pela ditadura). Nessa perspectiva, temos um contexto complexo que articula variados níveis de experiência, que tocam tanto a vivência particular da cultura (a ida do ensaísta ao Instituto Warburg, sua preparação humanista rigorosa) quanto o cotidiano social que marca a passagem de um regime democrático para um regime ditatorial (o espaço de vanguarda construído no Instituto de Humanidades, em seguida dissolvido; a percepção de Ciocchini de que suas ideias e sua experiência de pesquisador e leitor poderiam servir, eventualmente, para a reconstituição de uma postura perdida diante do conhecimento e da cultura).

O modelo de heterogeneidade, que serviu tanto para Ciocchini como também para a argumentação deste meu ensaio, será o do atlas de Aby Warburg, compreendido, segundo a definição de Georges Didi-Huberman, como uma sorte de “sismografia de tempos móveis”<sup>7</sup>. O atlas se apresenta, portanto, como registro provisório de uma série de imagens, tanto visuais quanto históricas, e que problematizam esse pertencimento duplo a cada vez que são requisitadas. O trabalho crítico de Warburg toma como pressuposto, e assim o fará também Ciocchini, a heterogeneidade inerente aos fragmentos presentes no arquivo. Não há qualquer pretensão de originalidade em qualquer dos fragmentos compostos no *Atlas*, o que desviaria o esforço hermenêutico em direção a uma crítica genética ou à formação de um repertório hierarquizado de repetições – avatares de um projeto essencialista e, consequentemente, redutor<sup>8</sup>.

Monta-se um mosaico de referências a partir desses fragmentos estabelecidos por Ciocchini em seu ensaio, um mosaico que articula tanto a teoria de matriz warbuguiana (a sobrevivência da Antiguidade, a contínua atenção às sobrevivências de temporalidades e geografias soterradas pelo discurso hegemônico) quanto a apropriação latino-americana dessa mesma matriz (o “humanismo contemporâneo” de Ciocchini a ser apropriado como uma tática de permanência desse legado crítico de resgate das heterogeneidades históricas, ou seja, a própria disposição dos fragmentos ensaísticos de Ciocchini como um espelhamento do contexto de perda que em breve iria se instalar na América Latina). Proponho uma leitura do ensaísmo breve de Ciocchini como uma estratégia textual carregada de complexas intenções – aquelas que remetem a uma operacionalização das teorias warbuguianas (os motivos arcaicos nos textos de Saint-Exupéry e René Char, por exemplo) e a uma operacionalização da reivindicação política no âmbito do ensino e da aprendizagem.

Em *Historia, arte, cultura*, Burucúa comenta a aproximação de Ciocchini do Instituto Warburg a partir de uma noção bastante materialista da sobrevivência dos artefatos culturais. O que teria aproximado o ensaísta argentino da então diretora do Instituto, Frances Yates, seria a colocação de uma mesma pergunta: “Como é possível que essas criações, as mais frágeis do espírito humano, confiadas à conservação em suportes – o papiro, o pergaminho, o papel – que um pequeno fogo e um pouco de água podem destruir para sempre”, como é possível, continua Burucúa, “que permaneçam e se transmitam através da história, para além das catástrofes, das quedas dos impérios e das civilizações?”<sup>9</sup>. A resposta está “em encontrar os itinerários dialógicos, os diretos, com a presença física das pessoas, e os indiretos, por cima do tempo e do espaço, que se realizam através da escritura”<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo em que

7. DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sismographie des temps mouvants”, 2002, p. 117-125.

8. KLEIN, Kelvin Falcão. “O Atlas e as Passagens: rarefação do eu diante do arquivo”. *Revista Confluente*, 2013, p. 18.

9. BURUCÚA. *Historia, arte, cultura*, 2007, p. 105. Tradução minha, como todas as citações de Burucúa daqui por diante.

10. Ibidem, p. 106.

11. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, 2005, p. 123-146.

12. BURUCÚA. *Historia, arte, cultura*, 2007, p. 107. O tema do voo noturno ocupa uma vasta bibliografia, especialmente no que diz respeito aos estudos sobre a demonologia e a condenação da bruxaria na Idade Média (como é o caso de GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*, 1991). Na inflexão dada por Ciocchini, que explora o voo a partir da relação do humano com a técnica, da fusão do corpo (do aviador, Saint-Exupéry) com a máquina, o tema ganha repercussão na própria obra de Aby Warburg – ver “Aeronave e submergível no imaginário medieval”, de 1913 (*A renovação da Antiguidade pagã*, 2013, p. 313-321). Ou ainda a contribuição de Leo Popper, que se vincula à iconologia de matriz warburguiana, “Per un'estetica dell'aeroplano” (Cf. POPPER, Leo. *Scritti di estetica*, 1997, p. 63-66).

leva a uma consideração quase que pessimista da permanência da arte e da cultura – a menção à fragilidade dos suportes –, esse questionamento compartilhado por Yates e por Ciocchini revela igualmente uma confiança no mistério da própria permanência. Finalmente, por trás dessa primeira confiança, reside a consciência de que os procedimentos de análise e leitura são fortalecidos precisamente no confronto com a fragilidade dessa permanência – em outras palavras, é a consciência da fragilidade da permanência dos artefatos que fortalece a ciência que deles se ocupa (a “ciência sem nome” de que fala Giorgio Agamben a respeito desse mesmo questionamento de Yates e Ciocchini<sup>11</sup>).

Ainda segundo Burucúa, “a maior originalidade do trabalho de Ciocchini como *scholar* se situa na extrapolação que fez em direção à arte contemporânea da busca pelo *Nachleben* e pela conformação de uma mitologia moderna”. “Magritte, Valéry, Saint-Exupéry e René Char foram”, continua Burucúa, “em tal sentido, os autores principais estudados em seus ensaios”. De Saint-Exupéry, que nos interessa especialmente aqui, “Ciocchini destaca sua elaboração do mito do 'voo noturno' no qual o avião frágil faz as vezes do pássaro veloz da noite que, na mitologia antiga, simboliza a fugacidade da vida e o mistério nos extremos, passado e futuro, do tempo”<sup>12</sup>. A ideia exposta por Burucúa de uma “mitologia moderna” se harmoniza com aquilo que Ciocchini já expõe no título de seu ensaio, “por um humanismo contemporâneo”. O que está em jogo entre essa atualização da mitologia e essa revitalização do humanismo é precisamente a leitura do contemporâneo a partir de um instrumental arcaico – um arcaico que vem não apenas de Warburg, mas de Warburg resgatando o Renascimento e este, finalmente, resgatando a Antiguidade pagã. Desse *mise-en-abyme* tão característico, e restringindo o olhar à obra de Saint-Exupéry, Ciocchini extrai uma imagem carregada de *Nachleben* – de “vida póstuma”, de “sobrevivência” do arcaico –, uma imagem que é ao mesmo tempo índice do desenvolvimento econômico e científico e índice de uma das mais primitivas fantasias do homem, o desejo de voar.

É a partir da utilização efetiva do avião que Saint-Exupéry extrai sua criação ficcional, e, nesse processo, argumenta Ciocchini, atualiza a mitologia clássica do voo noturno em uma mitologia moderna que mescla o desejo de ascensão (o sucesso, o domínio sobre a máquina e a natureza) com o desejo de morte (a queda, o encontro fatal com a terra que é observada do alto e que parece esperar a falha do piloto). O fragmento do ensaio de Ciocchini que se ocupa de Saint-Exupéry através da imagem do avião é aquele intitulado “O desejo de comunicação”, que é suplementado adiante por “O ser itinerante”. “A paixão pelo sagrado da vida, por sua matéria imperecível

marca a obra de Saint-Exupéry”, escreve Ciocchini na primeira frase do fragmento “O desejo de comunicação”, e continua: “E dentro dela um meio de penetração, um instrumento, o avião, e um objeto, a terra, marcam essa leitura que se fará através de sinais mais ou menos evidentes, de belas visões e mitos que precedem a essa comunhão e a esse conhecimento que resulta de sua experiência”<sup>13</sup>.

Para Ciocchini, essa escolha de Saint-Exupéry, ainda que indique uma contingência muito específica de sua vida, uma contingência material que o levou tanto ao avião quanto à carreira de aviador, tal escolha acarreta um radical investimento simbólico. O pacto que Saint-Exupéry estabelece com o avião é um pacto que diz respeito ao contato do homem com a técnica na modernidade (na era do capitalismo tardio, por assim dizer), mas também, e sobretudo, um pacto do homem com aquilo que o ultrapassa em termos simbólicos – a dimensão histórica do desejo e da escolha. Ciocchini articula, a partir dessa perspectiva dúplice do pacto, uma dialética suplementar, aquela que relaciona o avião e a terra, um “instrumento” e seu “objeto”, ambos ligados naquilo que ele denomina uma “comunhão”. Há um conhecimento – poético e mitológico – que Saint-Exupéry alcança a partir do exercício dessa comunhão, argumenta Ciocchini. Esse conhecimento alcançado pelo artista é desvelado pouco a pouco em sua obra a partir de “sinais mais ou menos evidentes”, como coloca Ciocchini, “belas visões e mitos” que funcionam como preparação para essa comunhão, “visões e mitos” que Saint-Exupéry tem acesso a partir da mediação de seu instrumento, o avião.

À visão da “vida latente nos lugares desertos”, escreve Ciocchini, “segue o conhecimento que se traduz como desejo de comunicação, como desejo de alcançar um infinito que participa da sagrada vibração da vida”. “A solidão do piloto noturno”, continua ele, “o mistério dessas consciências solitárias, se une a cada um dos homens que habitam esse rosto deserto da planície ou das colinas e que só se manifesta em uma pequena luz”<sup>14</sup>. Ao mesmo tempo em que marca a ligação entre o arcaico, com o motivo do “voo noturno”, e o moderno, com o motivo do avanço da técnica, o avião também marca a ligação entre o individual e o coletivo, a articulação entre “a solidão do piloto noturno”, aquele que vê, e “cada um dos homens que habitam esse rosto deserto da planície”, aqueles que são vistos à distância. Aí, portanto, a ligação complexa entre tempo e espaço, o arco simbólico que leva da reflexão sobre o tempo (o avião no presente, o voo noturno no passado) à reflexão sobre o espaço (a visão do piloto noturno; o avião visto de baixo pela planície e as colinas, ou seja, mais um desdobramento da dialética entre “instrumento-avião” e “objeto-terra” exposta anteriormente por Ciocchini).

13. CIOCCHINI. *El sendero y los días*, 1973, p. 24.

14. Ibidem, p. 25.

Essa é a preparação para Ciocchini abordar a geografia latino-americana, problematizando-a a partir desse contexto interpretativo que leva em conta elementos poéticos, mitológicos, estéticos e políticos. Ciocchini começa comentando o prefácio de *Terra de homens* (*Terre des hommes*, publicado originalmente em 1939), no qual Saint-Exupéry reflete sobre a terra como “obstáculo” e sobre o homem que só se descobre quando “se mede contra o obstáculo”. Mas, para alcançar o obstáculo, é preciso uma “ferramenta”: o camponês, com o arado, “arranca pouco a pouco alguns segredos da natureza”, e de igual maneira, o avião, “a ferramenta das linhas aéreas”, em contraposição às linhas terrestres, “complica o homem com todos os velhos problemas”. Ciocchini comenta que, para Saint-Exupéry, “o ato de escrever está investido de uma tal transcendência que permite a comparação com outros fenômenos de psicologia religiosa”. E essa experiência da escritura, para Saint-Exupéry, escreve Ciocchini, “está vinculada com o sul argentino, com suas extensões mais desérticas e inóspitas, nas quais o autor encontra um sentido em sua geografia e em seus homens”. Nesse mesmo prefácio a *Terra de homens*, “a Argentina aparece como um mito que insistentemente volta à memória”, e a “solidão patagônica (...) se comunica em uma memória essencial que os faz”, aos homens, “partes do mundo”. “Como São Jerônimo, que descobre seu sentido e povoa sua solidão, Saint-Exupéry indaga o milagre do deserto em lugares como San Julián, Río Gallegos, Punta Arenas, descobrindo nas entranhas da seca solidão jardins e hortos ocultos ao olhar da gente, ricos de um mistério insondável”<sup>15</sup>.

Quando vista do alto, de dentro de um avião, a terra apresenta uma lógica diversa. Os limites da terra podem ser reescritos e reinterpretados pelo aviador a partir de sua percepção, daí a ideia de uma reformulação do espaço latino-americano, por parte de Saint-Exupéry, a partir da configuração de um atlas especial, um atlas poético que inaugura seus próprios marcos de localização e significação. Como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, marcado pela convivência tensa e criativa de imagens provenientes de fontes, técnicas, temporalidades e geografias as mais diversas, também o atlas poético que Ciocchini reconhece em Saint-Exupéry faz do espaço latino-americano em geral, e do sul argentino em particular, um espaço de experimentação, um laboratório de articulação entre a criação estética e o pertencimento nacional. Assim como no cotidiano do Instituto de Humanidades se reconhecia a marca do Instituto londrino, e assim como no estilo e nos temas de Ciocchini se reconhecia a marca de sua filiação estrangeira, da mesma forma o olhar de Saint-Exupéry transforma essa geografia doméstica a partir de uma ressignificação poética. Da mesma forma, o olhar estrangeiro do escritor francês é reposicionado a partir do contato

com a terra alheia, uma vez que a dialética entre instrumento e objeto (ou seja, entre avião e terra, como visto acima) repercute também na dimensão da escrita, da elaboração ficcional da vivência e da experiência (sendo esse um aspecto fundamental, que Ciocchini, como vimos, resgata em seu *endereço* do ensaio às gerações vindouras).

“Uma das engrenagens mais finas de seu estilo”, continua Ciocchini sobre Saint-Exupéry, “é esse *mito geográfico* que se repete cada vez com maior insistência. Aos olhos do leitor moderno adquire o encanto da lenda medieval, volta a penetrar, com a nova ciência, na infinitude das substâncias na qual se reúne essa substância original sempre viva no homem”<sup>16</sup>. Aqui mais uma vez Ciocchini reforça aquilo que vê de heterogêneo no esforço poético de Saint-Exupéry, uma heterogeneidade que diz respeito tanto ao tempo (o “hoje” da visão do aviador/poeta será sempre distinto do “hoje” da terra, seu objeto, objeto de seu olhar, que responde a uma cadência diversa do tempo) quanto ao espaço (a terra que observa, o sul argentino, por exemplo, está irremediavelmente mesclada às terras que outrora observou e que servem de contraste).

Assim como cada fragmento ensaístico de Ciocchini remete à grande peça que ele organiza, nomeia e publica – sem, contudo, estabelecer uma hierarquia de sentido entre as variadas peças –, também o atlas poético de Saint-Exupéry responde ao mesmo desejo de des-hierarquização da percepção do espaço: “O ser humano que se sabe passageiro, itinerante, parece ser o único que tem o sentido de sua habitação na terra”, escreve Ciocchini na frase de abertura do fragmento “O ser itinerante”, e continua: “Distância e carência outorgam sentido aos alimentos, e fazem florescer uma memória que devolve a realidade vestida de presença”. “Nas extensões desertas”, continua Ciocchini, “a Patagônia, o Saara, Saint-Exupéry se volta a uma memória profunda da infância”. Porque a presença do ser humano “quer indagar as extensões mais estranhas, entrar no coração do mistério, ser uma presença viva no planeta, ainda que nos rincões mais desolados; e tem o poder de levar a intimidade ao mais vasto, ao mais insensível”<sup>17</sup>.

O atlas poético de Saint-Exupéry, conforme capturado na ensaística de Héctor Ciocchini, faz da visão contemporânea da Patagônia um resgate também do Saara, do contexto colonialista francês de inícios do século XX e, conseqüentemente, da dimensão “profunda da infância”, como aponta Ciocchini. “O ser itinerante adquirirá na noite a visão de um planeta deserto”, escreve ele, e “quanto mais distante está de toda presença humana, sua visão do homem adquirirá mais sentido. E, perdidos irremediavelmente no deserto, as leis humanas adquirirão sua formulação mais adequada”<sup>18</sup>. E mais adiante completa: “A natureza em Saint-Exupéry culmina no homem; este sempre é

16. Ibidem, p. 28.

17. Ibidem, p. 40.

18. Ibidem, p. 43.

19. Ibidem, p. 45.

20. Em outra ocasião, tive a oportunidade de desenvolver algumas ideias a respeito desse resgate do “voo noturno” como imagem arcaica na literatura contemporânea, um tema que deverá ser resgatado futuramente levando em consideração as intuições de Ciocchini acerca da percepção que Saint-Exupéry registrou da geografia latino-americana. No texto a que me refiro, a novela *Estrela distante*, de Roberto Bolaño, é lida em conjunto com a conferência de W. G. Sebald sobre *Guerra aérea e literatura*, com a intenção de observar certas articulações entre ética e estética nas ficções que tematizam a violência no período pós-II Guerra. Cf. KLEIN, Kelvin Falcão. “Literatura e guerra aérea: poesia contemporânea em Roberto Bolaño”. *Revista FronteiraZ*, 2011, p. 02-12.

um milagre infinito desse incessante esforço por chegar à superfície de uma verdade”, pois “a natureza da verdade humana é uma busca”<sup>19</sup>.

A “busca” em Saint-Exupéry, resgatada por Ciocchini como signo mitológico, ou seja, como indício da criação de uma “mitologia contemporânea”, se refrata em duas potências: uma busca pelo arcaico, pelos tempos imemoriais que ficam acessíveis através do olhar distanciado do aviador (o tema da atualização do “voo noturno”, como exposto anteriormente), e uma busca pela infância, pela sensação primordial do “estar no mundo”. Essas duas versões da busca ganham ressonância também na já mencionada dialética entre o instrumento e seu objeto, entre o avião e a terra, que coexistem a partir de um sistema tenso de relações – é da terra que sai o avião e é a ela que ele retorna, sem com isso remover a constante consciência de que a terra também puxa o avião para si. Nesse sentido, a morte, que ocorre quando a terra tem sucesso em puxar o avião para si (ou seja, o momento em que o objeto absorve o instrumento que dele se ocupa), é tanto uma reivindicação da experiência do retorno ao arcaico quanto uma lembrança enviesada desse momento primitivo da experiência, que em Saint-Exupéry é nomeado como “infância”.

Podemos apontar, finalmente, para a complexa configuração desse atlas poético de Saint-Exupéry tal como dissecado por Ciocchini: ele se apresenta fragmentado em quatro compartimentos interligados, dois deles que dizem respeito à geografia particular do aviador (a união da Patagônia com o Saara, em linhas gerais), dois deles que dizem respeito à imagem particular do tempo que daí emerge (a infância como experiência primitiva do mundo e, mais profundamente, o exercício poético como acesso à consciência primitiva – ou primeva – do “estar no mundo”). Nesse ponto, Ciocchini e Saint-Exupéry se misturam na análise que estou propondo aqui, pois o procedimento de análise do ensaísta termina por espelhar os conflitos do artista, e ambos aproveitam certa faceta estrangeira (nômade ou “itinerante”, para usar um termo-chave para Ciocchini) de suas experiências para plasmar uma leitura de mundo diversa. É, portanto, essa heterogeneidade que está por trás da ideia de atlas (a heterogeneidade do pesquisador latino-americano em Londres e do aviador francês no sul argentino). Além disso, tal heterogeneidade se encaminha em direção a uma dinâmica descontínua de percepção do tempo e da geografia, dinâmica essa que deve ser retida e cultivada em um exercício de contaminação também do presente e de suas linhas de força<sup>20</sup>.

Um pouco desse exercício de contaminação foi esboçado por Graciela Speranza em seu livro *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*, publicado originalmente em 2012. A filiação com Aby Warburg, que no caso de Ciocchini era mais velada, se escondendo nos detalhes de seu método e seus temas, agora se torna manifesta e nomeada, sobretudo através da mediação de Georges Didi-Huberman e sua exposição *Atlas, como levar o mundo nas costas?*, realizada no Reina Sofía em 2011 (como Speranza relata no prólogo). Não apenas a presença e o nome de Warburg se tornam mais efetivos, mas também a própria ideia de atlas, ou o atlas como uma categoria operatória. Aquilo que em Ciocchini precisava ser decifrado de sua leitura de Saint-Exupéry – o “atlas poético” que surge da visão do avião diante do sul argentino e suas fronteiras e pontos de localização borrados –, em Speranza se torna aberto e manifesto.

Já de saída, o que se problematiza em *Atlas portátil* é precisamente essa visão estrangeira da América Latina, um dilema que não se resolve nem no multiculturalismo sem critério (denunciado como tática do capitalismo tardio), nem na hierarquização geopolítica conservadora. Além disso, assim como acontece com Ciocchini, a aproximação do problema se dá de forma fragmentada, como se a forma ensaística emulasse o próprio questionamento concernente às fronteiras, aos limites e aos marcos de localização. Se o ensaio de Ciocchini é feito de múltiplas entradas com títulos e temáticas diversas, que vão, pouco a pouco, coordenando Char, Saint-Exupéry e a ideia de um “humanismo contemporâneo”, o ensaio de maior fôlego de Speranza é composto, também ele, por um procedimento de articulação de peças heterogêneas. Seu escopo de análise vai da literatura às artes visuais, tocando a obra de escritores como João Gilberto Noll, Mario Bellatín e Roberto Bolaño, e de artistas como Gabriel Orozco, Liliana Porter e Tomás Saraceno, e o resultado final é a junção de trabalhos, comunicações e conferências apresentados em diferentes lugares<sup>21</sup>.

No prólogo, Speranza adverte o leitor que seu projeto de um atlas da América Latina surgiu em paralelo ao surgimento da exposição de Didi-Huberman no Reina Sofía. Diante da exposição, explica Speranza, algo imediatamente lhe ocorreu: “Uma das fotos, uma paisagem desolada no deserto de Sonora ou da Patagônia, me distrai e me deixa pensando no 'mundo visível' de Didi-Huberman. Se não me engano e tirando Borges”, que foi utilizado por Didi-Huberman a partir de seu livro do fim da vida, *Atlas*, feito a quatro mãos com María Kodama, “entre os mais de cem artistas que reúne *Atlas*”, ou seja, que reúne a exposição de Didi-Huberman, “não há nenhum latino-

21. Como salientado no caso de Ciocchini (cujo ensaio analisado mais acima, de 1966, compreende fragmentos e notas de trabalho que remetem ao seu período em Londres e também a suas aulas no Instituto de Humanidades da Universidad Nacional del Sur), a produtividade do ensaísmo breve se encontra também no livro de Speranza, como a autora faz questão de salientar em seus “Agradecimentos”: trechos do livro apareceram em eventos no México (com Néstor García Canclini em 2007), no Getty Research Institute, na Califórnia (no projeto de investigação “Surrealismo na América Latina”, 2009-2012), na Universidade de Columbia, na Universidade de Maryland, nos cursos do “Programa de artistas” da Universidade Torcuato di Tella, de Buenos Aires, e outros foram publicados em revistas como *Ínsula 777* e *Otra Parte*, que Speranza dirige em conjunto com Marcelo Cohen.

22. SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*, 2012, p. 11-12. Tradução minha.

23. Além de Warburg, Erwin Panofsky foi outro nome fundamental na formação de Ciocchini. É o mesmo Panofsky que, em seu ensaio sobre a história de seu estabelecimento nos Estados Unidos, depois da fuga do nazismo, oferece um produtivo testemunho acerca das possibilidades abertas pelo “olhar estrangeiro” e pela mobilidade geográfica do pesquisador. Panofsky, nesse ensaio de 1953 sobre sua experiência de europeu recém-chegado aos Estados Unidos, “Impressões de um europeu transplantado”, reflete sobre as diferenças práticas e metodológicas entre um campo e outro. Chamava-lhe a atenção o desprendimento dos profissionais estadunidenses, uma espécie de liberdade geográfica e operativa que certamente cabe também para a trajetória de Ciocchini. Escreve Panofsky: “Enquanto os historiadores de arte europeus eram condicionados a pensar em termos de fronteiras regionais e nacionais, tais limitações não existiam para os americanos”, e completa: “Vista do outro lado do Atlântico, a Europa inteira, da Espanha até o leste do Mediterrâneo, fundia-se num único panorama cujos planos apareciam em intervalos apropriados e em uma luz interna”. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 2001, p. 419-420.

-americano. O resultado dessa retrospectiva me incomoda, não com Didi-Huberman mas comigo mesma, que, em uma vista rápida pelas obras, devo ter checado as nacionalidades dos artistas como nos controles aduaneiros”<sup>22</sup>. De certa forma, portanto, a própria concepção desse “atlas portátil” de Speranza foi marcada por uma ideia da ausência, por uma ideia de certo pertencimento compulsório ao território latino-americano.

Mais adiante, porém, Speranza especifica a questão ao abordá-lo pelo seguinte viés: o *Atlas* de Didi-Huberman, ao surgir concomitantemente ao projeto de *Atlas* de Speranza, tornou ainda mais urgente o impulso inicial que o motivou, que dizia respeito precisamente a essa invisibilidade latino-americana. Há um ponto delicado, no entanto, nessa dimensão da invisibilidade latino-americana, que surge mais como um fantasma ou um delírio persecutório latino-americano do que como prática efetiva de velamento por parte de leitores e visualizadores europeus, norte-americanos ou de onde quer que sejam. Pensando tal questão ainda mais ao extremo, e adaptando-a aos objetivos deste ensaio, é possível dizer que a invisibilidade latino-americana denunciada até certo ponto por Speranza atingiu também sua argumentação. “Até certo ponto” na medida em que tal “invisibilidade” perseguida por Speranza termina por se apresentar como uma tática paranoica, de sobreposição prévia de um problema antes que todos os elementos do cenário estejam postos ou sejam conhecidos.

Essa percepção, no entanto, talvez só se torne visível depois de todo o percurso delineado até aqui, uma vez que a hipótese é a seguinte: ao alcançar Warburg, até certo ponto, pela mediação de Georges Didi-Huberman, quando poderia tê-lo feito a partir de Héctor Ciocchini (seja por sua efetiva presença no Instituto Warburg, seja pela riqueza de sua obra e pela intensidade com que, articulando motivos arcaicos com peças artísticas contemporâneas e, no percurso, articula textos e imagens<sup>23</sup>), a invisibilidade latino-americana que é denunciada transforma-se, finalmente, em ponto cego no próprio texto de Speranza.

“Este livro foi um atlas muito antes da aventura sensível e intelectual do *Atlas* de Didi-Huberman”, escreve Speranza, tendo sido primeiro visualizado a partir da leitura de um romance de Mario Bellatín, e continua: “mas encontrou sua forma definitiva e se confiou sem reparos à potência inesgotável do *princípio atlas* nas salas do Reina Sofia”. Além disso, o modelo privilegiado desse novo olhar “é o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, um dos artefatos mais estranhos da história da arte, com o qual o historiador alemão procurou documentar visualmente todo o imaginário do Ocidente”, com uma “série inacabada de painéis móveis de lâminas”, que eram “montadas sobre fundos negros e logo fotografadas, na qual esperava

expor o conglomerado de relações que observava nas imagens, as migrações de formas, motivos e gestos que atravessavam fronteiras políticas e disciplinares desde a Antiguidade até o Renascimento e inclusive até o presente”<sup>24</sup>.

Vários elementos nos solicitam até aqui, começando com a rememoração do deserto de Sonora e da Patagônia diante das imagens da exposição de Didi-Huberman, até essa potência do atlas – do “princípio atlas”, como coloca Speranza – como conglomerado de “migrações de formas, motivos e gestos”. Se lembrarmos o que estava em jogo na leitura que Ciocchini propõe de Saint-Exupéry, não será difícil reunir esses elementos dentro de um arco simbólico comum, que encontra seu centro gravitacional justamente na paisagem latino-americana – com um acréscimo importante: trata-se do resgate da paisagem latino-americana através de uma percepção estrangeira, deslocada tanto no tempo quanto no espaço, e uma percepção que se utiliza criticamente desse mesmo deslocamento. Pois “o que conta no *Atlas Mnemosyne*, finalmente, são os detalhes entrecortados da observação, portadores de singularidades históricas, e sobretudo o intervalo que cria a tela negra entre tempos e sentidos”<sup>25</sup>.

Mais adiante, no trecho do livro em que analisa a obra do artista visual argentino Jorge Macchi, Speranza relembra um caso paradigmático, aquele de Joaquín Torres García: “a vocação performativa do gesto”, ou seja, a capacidade do gesto do artista de reestruturar o mapa do mundo a partir de sua visão, “recorda o *Mapa invertido* do uruguaio Joaquín Torres García, que em 1936, de volta a Montevidéu depois de quarenta anos na Europa e nos Estados Unidos, decretou a autonomia da arte da América Latina com uma simples inversão”, sendo “um grito de independência da arte latino-americana”, o *Mapa invertido* “foi símbolo de afirmação de uma cultural local em diálogo com o mundo e manifesto visual da Escola do Sul”<sup>26</sup>. Esse resgate é importante na medida em que a intervenção de Torres García é contemporânea tanto da presença de Saint-Exupéry na América Latina quanto da publicação de seu *Terra de homens* (1939), livro privilegiado por Ciocchini em sua análise. Há, portanto, um substrato comum de referências que une *Atlas portátil de América Latina* e os ensaios de *El sendero y los días* ao redor de uma mesma problematização do espaço artístico latino-americano.

Para fins de conclusão, retorno ao prólogo de Speranza, ali onde se estabelece a produtividade do atlas, que é um “atlas portátil” porque “é na mobilidade real ou imaginária, na viagem ou no passeio urbano, nas migrações voluntárias e involuntárias e nas práticas e linguagens de fronteiras móveis, onde a arte e a literatura do continente parecem ter encontrado *formas errantes*”, ou seja, formas que servem para “traduzir a

24. Ibidem, p. 14.

25. Ibidem, p. 15.

26. Ibidem, p. 52.

28. Ibidem, p. 17.

27. Ibidem, p. 16.

experiência de um mundo conectado pelo fluxo cada vez mais nutrido no século XXI das redes globais”<sup>27</sup>. Textos e imagens, ligados numa mesma perspectiva crítica, “vão tramando na montagem respostas às perguntas pelo lugar da América Latina e da arte latino-americana, com seus próprios modos de figurar o mundo em cartografias imaginárias”, e de registrar “novas experiências psicogeográficas nas cidades, abrindo-se a redes de relações flexíveis”, revelando “sobrevivências na história da arte”, repensando “a identidade, o território, as raízes, a língua e a pátria”<sup>28</sup>.

Desse modo, com a articulação e sobreposição dos projetos críticos de Ciocchini e Speranza, unidos a partir da utilização desse “princípio atlas”, a reivindicação teórica do espaço latino-americano se apresenta como um *work in progress* que não se resolve apenas nos textos ou nas imagens, mas na confluência consciente dos dois registros. Isso porque todo território – temporal ou geográfico – está dado e composto a partir das reivindicações que o solicitam, e a concatenação progressiva dessas reivindicações que forma aquilo que se poderia chamar, eventualmente, história da literatura ou da arte, mas *apenas* latino-americana, mas *também* latino-americana. Os exercícios de ensaísmo breve analisados aqui – os de Ciocchini e Speranza, mas também aqueles que permaneceram subterrâneos, como os de Burucúa, Mario Bellatín ou Roberto Bolaño – funcionam também como indícios da produtividade dessa concatenação. Esses densos e compactos exercícios de leitura são produtivos tanto naquilo que efetivamente apresentam quanto naquilo que, em potência, deixam entrever com relação ao passado, ao presente e ao futuro daquilo que chamamos, sempre em chave crítica, *América Latina*.

## Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

BURUCÚA, José Emilio. “Repercussões de Aby Warburg na América Latina”. Trad. Alberto Martín Chillón. *Revista Concinnitas*. n. 21, dez. 2012. Disponível em: [http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=21&id=97] Acesso em: 21/08/14

\_\_\_\_\_. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CIOCCHINI, Héctor. *El sendero y los días*. Bahía Blanca: Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1973.

\_\_\_\_\_. “La parole habitable”. *L'arc*. Aix-en-Provence, n.22, p. 56-63, 1963.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sismographie des temps mouvants” In: \_\_\_\_\_. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 117-125.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

KLEIN, Kelvin Falcão. “O Atlas e as Passagens: rarefação do eu diante do arquivo”. *Revista Confluenze*. Università di Bologna, v. 5, n. 01, p. 15-25, 2013.

\_\_\_\_\_. “Literatura e guerra aérea: poesia contemporânea em Roberto Bolaño”. *Revista FronteiraZ*. Pós-Graduação em Literatura PUC-SP, n. 5, p. 02-12, março/2011.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POPPER, Leo. *Scritti di estetica*. Trad. Stefano Catucci. Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 1997.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



# A metáfora na ensaística de Borges

Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira  
UFG

## Resumo

A metáfora é uma recorrência temática na ensaística de Jorge Luis Borges. Porém, o tratamento dado pelo autor portenho ao objeto ensaiado não foi sempre o mesmo. Do jovem poeta e ensaísta ultraísta ao maduro palestrante, as concepções foram profundamente alteradas. Neste ensaio, pretendemos passar por estas diversificadas concepções para nos concentrarmos em uma delas: a metáfora entendida como possibilidade de convergência de conceitos diversos, mesmo contraditórios. Mais do que tema, defendemos a tese de que esta metáfora é própria ao funcionamento ensaístico de Borges. Para promover o debate, nos apoiamos em textos de Paul Ricoeur, Jaime Alazraki, Joseph Hillis Miller, Joaquina Navarro, Álvaro Salvador, entre outros.

Palavras-chave: Ensaio; Metáfora; Borges.

## Riassunto

La metafora è un tema ricorrente nella saggistica di Jorge Luis Borges. Tuttavia, il trattamento che l'autore dispensa all'oggetto testato non è sempre lo stesso. Fra il giovane poeta e saggista ultraísta e il maturo oratore, i concetti sono stati profondamente modificati. In questo saggio, pretendiamo presentare queste diverse concezioni, ma ci concentreremo su una: la metafora compresa come la possibilità di convergenza di concetti dissimili, anche contraddittori. Più di tema, difendiamo la tesi di che questa metafora è di per sé parte del funzionamento della saggistica di Borges. Per promuovere la discussione, azionammo testi di Paul Ricoeur, Jaime Alazraki, Joseph Hillis Miller, Joaquina Navarro, Álvaro Salvador, tra gli altri.

Parole chiavi: Saggio; Metafora; Borges.

1. BERNÉS, Jean-Pierre. “El periodo rojo de Borges”, 1988, p. 25-31.
2. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, 2007, p.13-20.
3. As aspas simples diferenciam o personagem ‘Borges’ do autor Borges. O mesmo acontece com outros personagens citados que partilham da mesma dupla situação.
4. HILLIS MILLER, Joseph. “O crítico como hospedeiro”, 1995, p. 18.
5. HARTMAN, Geoffrey. “Preface”, 1979, p. 7.
6. DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, 1983, p. 8.

Jean-Pierre Bernés<sup>1</sup>, ao ensaisticamente estudar a recorrência do termo *rojo* na poesia do jovem Jorge Luis Borges, utiliza uma fórmula marcante nos ensaios do autor portenho que investiga: o pesquisador, ao modo do pesquisado, parte da citação de um fragmento – gatilho para a sua reflexão. Transcreve trecho de uma fantástica conjunção que é um deslocamento com propriedade. Em “El otro”, de *El libro de arena* (1975)<sup>2</sup>, há um encontro entre o maduro e o jovem ‘Borges’<sup>3</sup>. Eles dialogam em um banco que está ao mesmo tempo em Cambridge, Massachusetts, 1969, e em Genebra, 1918. O entrelugar próprio da literatura surge, nessa narrativa, sobreposto em vários de seus elementos constitutivos, tornando-o potencializado. O tempo, o *eu*, o espaço, distorcidos, formam o êxtase excessivo que permite o impossível encontro que descobre na literatura o campo propício para sua realização. A convergência desloca de tal forma as verdades metafísicas, as certezas ontológicas, que o narrador, o maduro ‘Borges’, confessa que seu intuito era esquecê-lo para não perder a razão; mas não consegue, permanece perplexo.

Bernés planeja uma possível bibliografia que formaria o livro de versos que o jovem ‘Borges’, em 1918, afirma ao interlocutor estar escrevendo e cujo título ainda não está definido: *Los himnos rojos* ou *Los ritmos rojos*. O pesquisador (e tradutor da obra de Borges ao francês) confessa a influência do texto borgiano em seu projeto quando aproxima crítica e literatura: a inventividade é comum aos dois modos textuais. Como defendem, por exemplo, Joseph Hillis Miller<sup>4</sup>, Geoffrey Hartman<sup>5</sup> e Paul de Man<sup>6</sup>, esta separação, um dia tida como certa, é agora questionada. A diferença entre crítica e literatura foi abolida; convivem atrelados nos entrelugares da leitura e do texto.

Bernés parte de um discurso, em seus termos, ambivalente e provido de uma singular perversão – a escrita borgiana, que permite o encontro impossível de dois ‘Borges’. Deseja aclarar o remoto passado poético do escritor. Bernés amplia a reflexão sobre seu próprio projeto: é, possivelmente, mais que uma leitura que tem um fragmento de ficção contido em si, que tem no texto de Borges seu ponto de partida e seu fim, a fonte de respostas não definitivas às suas dúvidas suscitadas por esse mesmo texto:

Quizás sea también, por una contagiosa fatalidad, una generosa invitación a no limitarse a las apremiantes exigencias de cierta crítica ortodoxa, que no alimenta su legitimidad sino en la convicción con pretensión científica, de teorías discursivas, siempre de vanguardia para emplear el consabido lenguaje de connotación militar, seguras de sí mismas, exclusivas, siempre un poco imperiosas, dominadoras y forzosamente fascistas como cualquier discurso,

y como siempre inexorablemente condenadas a una vejez precoz.<sup>7</sup>

O texto borgiano não concede a Bernés apenas o mero fragmento como gatilho para a reflexão ensaística ou a consciência sobre a coexistência crítica/literatura. A maior herança aqui é um funcionamento interno questionador das verdades e pretensões científicas, dos procedimentos que pretensamente permitem o encerramento do objeto analisado. Bernés, na esteira borgiana, conduz seu ensaio questionando as leituras unívocas, supostamente exclusivas, definitivas e suficientes. Reverbera aqui a constante ocorrência, na ensaística borgiana, de uma convergência insólita, característica que reaparece na produção ficcional de Borges, inegavelmente influenciada pelo ensaio (ao qual se dedicou antes mesmo de assumir-se como contista). Este encontro de, a princípio, inconciliáveis (que Bernés localiza em “El otro”) é o motor que desestabiliza a leitura unívoca na construção ensaística borgiana. Estamos em um dos temas diletos do ensaísta Borges, a metáfora; mais especificamente, em uma determinada concepção de metáfora que localizamos em Borges – espaço deslizante que permite encontros entre elementos que, separados por uma hierarquia prescritiva e proscritiva, aparentemente não poderiam se encontrar.

Como ressalta Álvaro Salvador<sup>8</sup>, a opinião de Borges sobre a metáfora não foi sempre a mesma. Para confirmar a divergência, basta comparar a declaração de amor a ela no primeiro parágrafo de “Torres Villarroel”, ensaio de *Inquisiciones* (1925) – “Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora”<sup>9</sup> –, ou o primeiro princípio do ultraísmo<sup>10</sup>, explicitado em texto programático – “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”<sup>11</sup> –, com o que o maduro escritor afirma em “O credo de um poeta”, de *Esse ofício do verso*:

Quando eu era jovem acreditava na expressão. [...] Eu queria expressar tudo. Pensava, por exemplo, que se precisava de um pôr-do-sol devia encontrar a palavra mais exata para pôr-do-sol – ou melhor, a mais surpreendente metáfora. Agora cheguei à conclusão (e essa conclusão talvez soe triste) de que não acredito mais na expressão: acredito apenas na alusão.<sup>12</sup>

As convicções poéticas que guiavam Borges durante sua juventude não lhe convencem mais, ou assim afirma acreditar. Não lhe convence mais o argumento de que a “floración brusca de metáforas [...] representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida, que, como él, se devora, surge e renace, en cada segundo”<sup>13</sup>. Na citação de “O

7. BERNÉS, Jean-Pierre. “El periodo rojo de Borges”, 1988, p. 25.

8. SALVADOR, Álvaro. *Borges y la fatalidad de las metáforas*, 2001, p. 53-64.

9. BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*, 1998, p. 9.

10. O ultraísmo é a primeira vanguarda em língua castelhana, surgida entre 1918 e 1925, com duas frentes – a espanhola e a americana – e construída com fragmentos de cubismo, futurismo, creacionismo, expressionismo e dadaísmo. Borges publicou, entre 1920 e 1921, vários textos nos quais defende ideias ultraístas (Cf. VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*, 1971). Mais tarde, o autor refutou o movimento e chamou de “vírus ultraísta” a influência de sua primeira produção poética e ensaística sobre jovens escritores argentinos (Cf. PICKENHAYN, Jorge Oscar. *Borges*, 1982, p. 30).

11. BORGES, Jorge Luis. *Textos recuperados*, 2002, p. 128.

12. Idem. *Esse ofício do verso*, 2000, p. 122.

13. Idem. *Textos recuperados: 1919-1929*, 2002, p. 31.

14. Idem. *Esse ofício do verso*, 2000, p. 112.
15. Idem. *El idioma de los argentinos*, 1994, p. 51.
16. Ibidem, p. 49.
17. RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, 2000, p. 79.
18. Ibidem, p. 299.
19. Ibidem, p. 31.
20. Ibidem, p. 30.

credo de um poeta” estão associados “metáfora”, “expressão” e “palavra mais exata”: Borges refere-se à metáfora enquanto elemento retórico no qual um termo se põe no lugar de outro. E parte para a refutação: “agora vejo que a metáfora é algo muito mais complicado do que eu pensava. Não é meramente a comparação de uma coisa com outra”<sup>14</sup>. Em “Otra vez la metáfora”, de *El idioma de los argentinos*, Borges, com seus 29 anos, afirma ter, no início de sua carreira literária, cometido o engano de supervalorizar a metáfora, “consorcio de palabras ilustres”<sup>15</sup>, ao tratá-la como o feito poético por excelência. “La mas lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento”<sup>16</sup>. Estamos ainda (consideradas essas posições poéticas que o maduro Borges abandona em suas conferências e na refutação dos argumentos ultraístas em *El idioma de los argentinos*) na recusa da tropologia cara ao jovem ultraísta, da preocupação com a adequação do termo substituto ao termo que substitui. Um termo potencialmente presente que, enquanto ausente, é substituído por outro (e assim passível de ser retomado em uma “tradução” do elemento que o substitui). Estamos ainda rendidos à função decorativa se imaginamos a metáfora como a aplicação de um termo (ideal) no vazio que é a ausência de referência própria a um referente presente, ou seja, preocupação sintática como preenchimento de uma lacuna lexical, como aponta Paul Ricoeur<sup>17</sup>. Borges também demonstrou, ao longo de sua produção, preocupação com a catacrese, em suas palavras, aquele termo cujo caráter metafórico deve ser esquecido para que hoje signifique (reflexões que surgem em textos tão distantes no tempo, quatro décadas, em “Otra vez la metáfora”, de *El idioma de los argentinos*, e em “O credo de um poeta” e “A metáfora”, de *Esse ofício do verso*).

As concepções de Borges sobre a metáfora são inconstantes, como os juízos ultraísta e contraultraísta. A recusa à tropologia característica do Ultra, promovida a partir de *El idioma de los argentinos*, já aponta para o entendimento de metáfora que nos interessa: não mais a do nome, mas a da convergência de idéias e conceitos diversos, operação que reúne o distinto, que faz convergir mesmo o contraditório. A *epiphora* é o termo aristotélico para “a transposição, a transferência enquanto tal, isto é, o processo unitivo, o tipo de assimilação que se produz entre idéias estranhas, estranhas porque distanciadas”<sup>18</sup>. *Phora*, destaca Ricoeur<sup>19</sup>, é uma espécie de mudança segundo o lugar, estabelece Aristóteles no livro III da *Física*. A epífora é, portanto, definida em termos de movimento, “uma sorte de deslocamento de... para...”<sup>20</sup>. Mesmo em Aristóteles, o interesse sobre a metáfora é no próprio movimento de transposição, no seu processo, mais que em sua possível classe de desvio

inserida entre outras diversas em uma taxonomia. Isso porque “a epífora é um processo que afeta o núcleo semântico não somente do nome e do verbo, mas de todas as entidades da linguagem portadoras de sentido, e que esse processo designa a mudança de significação enquanto tal”<sup>21</sup>. O que tentaremos localizar aqui é a compreensão de Borges sobre esta qualidade metafórica, de deslocamento e aproximação de argumentos a princípio contraditórios e inconciliáveis, e o possível emprego dessa metáfora na ensaística borgiana.

Apesar de o maduro Borges de *Esse ofício do verso* refutar opiniões fundamentais ao jovem Borges, as observações do autor sobre uma metáfora que ultrapassa o tropo surgem ainda nesta produção inicial. Desde seus primeiros ensaios, Borges oscila entre os tratamentos tropológico e discursivo da metáfora. Em diversos textos, aponta como matéria da metáfora não mais a palavra, mas conceitos ou ideias. Em “Examen de metáforas”, de *Inquisiciones*, escreve: “La metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos”<sup>22</sup>. Em “El culteranismo”, de *El idioma de los argentinos*: “Metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas”<sup>23</sup>. Ainda neste ensaio, Borges questiona e redireciona a metáfora de um tratamento exclusivamente estético para o processo cognitivo: “¿Acaso hay un pensar con metáforas y otros sin? La muerte de alguien ¿la sentimos en estilo llano o figurado?”<sup>24</sup>. A única realidade estética de um poema, defende Borges, é justamente a capacidade operacional (metafórica) de ligar a ideia ou conceito mentalizado com o que se encontra fora deste processo mental. A sensação da morte e o evento morte, por exemplo. Borges desnuda aqui o processo metafórico primordial.

A concepção de metáfora se enriquece com textos do experiente poeta. Em “Ars Magna”, de *Atlas* (1984), escreve: “Emerson dijo que el lenguaje es poesía fósil; para comprender su dictamen, bástenos recordar que todas las palabras abstractas son, de hecho, metáforas, incluso la palabra *metáfora*, que en griego es traslación”<sup>25</sup>. Borges compreende, portanto, o caráter espacial da metáfora, de deslocamento ou confluência de idéias em um jogo de palavras abstratas da qual não escapa sequer o funcionamento conceitual da metafísica. Exemplifica-o citando uma metáfora para esse próprio funcionamento espacial, a máquina de pensar de Raimundo Lúlio, invento humano que pretende tornar físico a divindade metafísica. Ela é formada por círculos concêntricos de madeira em que estão grafados símbolos dos predicados divinos, heranças de conceitos metafísicos (a bondade, a grandeza, a virtude, a eternidade, o poder, a sabedoria, a vontade e a glória). Os círculos da máquina são girados; seus possíveis resultados são “una suma indefinida y casi infinita de conceptos de orden teológico”<sup>26</sup>. A máquina de pensar (ela mesma uma metáfora), portanto, torna visível o

21. Ibidem, p. 31.

22. BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*, 1998, p. 74.

23. Idem. *El idioma de los argentinos*, 1994, p. 62.

24. Ibidem, p. 60.

25. Idem. *Obras completas*, 2007b, p. 528.

26. Ibidem, p. 528.

27. Ibidem, p. 437.

28. O adjetivo *transitório*, apesar de sua aceção temporal, tem origem em conceito espacial. Do latim, *transitorius*, “por onde há passagem, que serve de passagem”. É derivado do verbo *transire*, “fazer passar de parte a parte”. CRETELLA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhôa, *Dicionário Latim-Português*, 1956, p. 1270.

29. Idem. *Obras completas*, 2007a, v. 2, p. 49.

30. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*, 1998, p. 10.

31. RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, 2000, p. 14.

32. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*, 2002, p. 114-115.

33. NAVARRO, Joaquina. “Jorge Luis Borges: Taumaturgo de la metáfora”, 1965, p. 337-344.

funcionamento metafórico-espacial de associação de ideias ou conceitos diversos.

A citação de “Ars Magna” é praticamente uma repetição do trecho que abre “‘Purgatorio’, I, 13”, de *Nueve ensayos dantescos* (1982): “Como todas las palabras abstractas, la palabra *metáfora* es una metáfora, ya que vale en griego por traslación. Consta, por lo general, de dos términos. Momentáneamente, uno se convierte en el outro”<sup>27</sup>. Destacamos o caráter transitório<sup>28</sup> que Borges atribui à conversão metafórica, que surge também em “Quevedo”, de *Otras inquisiciones* (1952): “la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas”<sup>29</sup>. Na metáfora, a assimilação entre seus elementos não se dá efetivamente. Um, sem se converter no outro, une-se a ele para que institua um terceiro elemento, de natureza fendida e instável (o próprio espaço da fusão). A metáfora não exclui a existência dos dois elementos que intrinsecamente a formam, já que isso seria despojar-se de seu próprio estatuto. Como na relação entre heterogêneos no simulacro, não se deixa de ser o que é para devir outra coisa. Aqui está a força da metáfora: “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio”<sup>30</sup>, sem que esse movimento implique no fato de *um* e *outro* deixarem de sê-los. Ricoeur atribui à metáfora toda a impertinência de um processo que funde opostos: “o ‘lugar’ da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser. O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’”<sup>31</sup>. A manutenção dessa diferença no transitório de uma relação impertinente é a operação que interessa à reflexão que aqui realizamos.

Apesar da refutação do maduro Borges, as citações que mais instigam nossa reflexão estão em um texto de seus primórdios, “La metáfora”, escrito em 27 de agosto de 1921. É um dos textos programáticos do ultraísmo, mas que não apresenta a virulência iconoclasta e o discurso da empresa inovadora de outros, como “Al margen de la moderna estética”, “Proclama” e “Ultraísmo”. A preocupação de Borges neste texto é discutir a efetividade da metáfora, seu uso e o caráter patético, como revela a citação: “Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas”<sup>32</sup>. A metáfora, nesta concepção, não assimila palavras, nem palavras e coisas. Borges entende a metáfora como confluência (transitória) de conceitos distintos, ideias, discursos, abstrações.

Joaquina Navarro<sup>33</sup> defende que a concepção borgiana de metáfora do período ultraísta demonstra já uma preocupação com a conjugação, com a possibilidade de fusão. É “la única

forma a través de la cual el artista va a poder conjurar, como ‘demiurgo’ o ‘taumaturgo’, el complejo mundo intelectual-subjetivo sobre el que quiere experimentar”<sup>34</sup>. A pesquisadora defende a relação destas reflexões vanguardistas do jovem escritor com uma metáfora futura, a das ficções de Borges, metáfora como ferramenta de um sistema mental que pensa por meio de associações imprevistas, capazes de refutar a imposição do pensamento lógico. Esta metáfora, já presente nas reflexões do jovem ultraísta, toma força e transforma-se em peça fundamental do projeto poético do ensaísta, contista e ficcionista.

Outro ponto relevante em “La metáfora” é o fato de Borges afastar o hipotético “floreio casual” de uma suposta linguagem puramente figurativa, a *literatura*. Ele tem a percepção de que a linguagem (entre elas a literária) é inteiramente metafórica:

No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.<sup>35</sup>

Não há diferença, defende Borges, entre o cálculo da massa da lua e a metáfora de Nietzsche que a associa a um gato que anda sobre os telhados. São vinculações da lua a outra coisa, mas não rígidas substituições. Borges trabalha na ausência de vínculo entre o ser das coisas e o ser da linguagem. Essas associações enfatizam pequenos detalhes dos elementos acionados para assim adicionar ao mundo novos feitos, novos conhecimentos.

Ainda há, no trecho de “La metáfora” citado, o caráter investigativo e inquietante (que se potencializará no maduro Borges) que leva o jovem poeta a questionar, mesmo que com outros termos, a imposição do *logos* enquanto estabelecimento da verdade – a diferença (ciência/literatura, discurso cartesiano/discurso metafórico, verdadeiro/falso) surge abolida. Navarro destaca que a reflexão de Borges, ao apontar a capacidade que a metáfora tem de penetrar no mistério do mundo, “en las misteriosas relaciones entre los distintos órdenes de cosas”<sup>36</sup>, ultrapassa as preocupações plásticas e estéticas ultraístas.

Borges<sup>37</sup> intenta uma tipologia em seu ensaio. Destaca as imagens que revelam o paralelismo entre dois objetos formais; variações da metáfora sinestésica (transposição de percepções acústicas em visuais e *vice versa*, como visualização de sons, cor de vogais etc); a metáfora que relaciona conceitos abstrato e concreto, como um objeto ao tempo (cita as *Noites*: um cabelo de mulher em três tranças cuja visão é a de três noites distintas observadas simultaneamente); e a metáfora que é o inverso da anterior, a que dinamiza o estático, como o espaço

34. Ibidem, p. 338.

35. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*, 2002, p. 114.

36. NAVARRO, Joaquina. “Jorge Luis Borges: Taumaturgo de la metáfora”, 1965, p. 339.

37. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*, 2002, p. 114-120.

38. Ibidem, p. 118.

39. OVERSTREET, David. *Oxymoronic Language and Logic in Quantum Mechanics and James Joyce*, 1980, p. 38.

40. Segundo Houaiss (2004b), o verbo *relacionar* é formado pelo interpositivo *fer*, originário do verbo latino *fero*, um termo de natureza fendida: significa, em sua primeira acepção, ao mesmo tempo, *trazer* ou *levar* (Cf. CRETELLA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário Latino-Português*, 1956, p. 468).

41. Ibidem, p. 37. Apesar de Overstreet, nesta citação, defender a *síntese* em uma *unidade* (o que contraria a ideia de coabitação não sintética, previamente defendida por nós como constituinte da metáfora borgiana), o trecho nos parece interessante pela defesa do oximoro como superação das dicotomias, que prevalecem no pensamento ocidental.

42. ALAZRAKI, Jaime. “Oxymoronic structure in Borges’ essays”. *Books Abroad*, 1971, p. 421-427.

43. Ibidem, p. 425.

44. Cf. OVERSTREET, David. *SubStance*, 1980, p. 37; PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*, 1993, p. 873.

45. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*, 2002, p. 118.

46. Ibidem, p. 118.

47. HILLIS MILLER, Joseph. “O crítico como hospedeiro”, 1995.

48. Ibidem, p. 15.

que se temporaliza. Porém, o mais instigante elemento desta tipologia, mais um ponto relevante do texto para nossa reflexão, é a metáfora que Borges chama de *adjetivação antitética*. Seus exemplos revelam que ele trata do *oximoro*: “universalmente só”; “Looking on darkness which the blind do see”, citação do Soneto 27 de Shakespeare<sup>38</sup>.

Segundo Overstreet<sup>39</sup>, a combinação de opostos proporcionada pelo oximoro (pela metáfora antitética, nos termos de Borges) vai além das palavras – alcança o pensamento, uma forma de relacionar<sup>40</sup>. A simplicidade (*moron*, a *idiotice* que forma seu nome) é apenas aparente, já que a natureza fendida da relação oximórica fornece uma forma extremamente útil de investigação e questionamento da *aletheia*, da verdade. “The oxymoron’s technical value derives from its ability to overcome dichotomies created by Western (Cartesian) thought. The yoking of opposites in the oxymoronic phrase [...] forces the imagination to synthesize a unique conceptual entity”<sup>41</sup>. Jaime Alazraki<sup>42</sup> defende que o oximoro é uma tentativa de superar toda a estreiteza que a razão impõe à linguagem ao responsabilizá-la por instituir entidades estáveis, (falácias, na perspectiva de Borges): “it is a ‘no’ to a reality conceptually ruled by words”<sup>43</sup>.

Borges, em “La metáfora”, defende que a existência do oximoro é suficiente para provar o caráter provisório e vacilante da linguagem diante da realidade. Sua qualidade antitética torna impossível alcançar o significado exato da expressão que funde opostos. Há algo de indecível no oximoro, tão fendido como o próprio termo oximoro, que significa “idiotice sarcástica”<sup>44</sup>. O jovem Borges dá indício de sua consciência deste atributo: “En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás”<sup>45</sup>. Polos positivo e negativo não se excluem: contém em si o outro, encerram-se mutuamente numa relação envelopante, como os vocábulos que contém sentidos opostos. “Creo que en árabe aún perduran muchos vocablos que traducen a la vez dos cosas opuestas. Sin ir tan lejos, recordaré el sentido anfibológico de la voz española *huésped*”<sup>46</sup>. Remetemos esta reflexão borgiana sobre o termo *hóspede*, sobre sua qualidade oximórica, à relação parasita/hospedeiro. Hóspede é tanto o que é recebido na casa alheia como aquele que o recebe, hospedeiro. Hillis Miller<sup>47</sup> faz o percurso etimológico dos termos. O hospedeiro é também o pão consagrado ao visitante, a *hóstia* de seu hóspede, do inglês medieval *oste* e do latim *hostia* – sacrifício ou vítima. A relação é antitética dupla, defende: *host* é tanto a presença amiga como o estranho invasor, hostil a quem o recebe, possivelmente “o primeiro emissário de uma hoste de inimigos”<sup>48</sup>.

A consciência de Borges sobre este espaço de conjunção de opostos não se revela apenas no instante em que cita o vocábulo *hóspede*, mas também ao classificar seu sentido de *anfíbológico*. O qualificativo usado pelo jovem ultraísta deriva do termo latino *amphibolus*, pelo grego *amphibolos*, que significa “equivoco”<sup>49</sup>, portador de indeterminância de sentido, de equivocidade, duvidoso, ambíguo. A preposição grega *amphí* é fendida; significa “em volta, de ambos os lados; em torno de; em meio a, entre; a respeito de; em consequência de; através de; perto de; cerca de” e equivalente ao termo latino *amb(i)*<sup>50</sup>. Como nos afirma o narrador de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “la ambigüedad es una riqueza”<sup>51</sup>, e Borges faz uso constante dela, transformando sua capacidade de deslocamento em ferramenta fundamental de questionamento dos discursos que supostamente estabelecem a “verdade”. Este deslocamento, que a princípio concentra-se em termos específicos (*hóspede*, *parasita*, *anfíbológico* etc), também está presente em uma unidade mais complexa, a ensaística borgiana.

Ao comparar Borges a outro escritor e ensaísta argentino, Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Jaime Alazraki afirma: “In both writers we find rejection of philosophical idealism, but in Borges this rejection is also a form of acceptance”<sup>52</sup>. Borges aceita o “idealismo filosófico” (ou metafísica, ou ontologia, ou platonismo – a depender do instrumental utilizado na abordagem) porque o coloca em cena como forma de resistência a ele mesmo no que o pesquisador chama de estrutura ensaística oximórica. Explorar ou questionar a verdade deslocando-a é não ignorá-la, como sugere Derek Attridge<sup>53</sup>. Por isso não é simplesmente falso dizer que Borges é platonista (ou idealista), mas também não é verdade. É que para reverter o platonismo é preciso utilizar seu aparato discursivo. “Os valores não são subvertidos por algo que está fora deles”<sup>54</sup>. Como defende Alazraki<sup>55</sup>, todo o discurso da verdade, filosófico e teológico, é rejeitado por Borges enquanto responsáveis por estabelecer a verdade do mundo. Ou, nos termos de Ana Maria Barrenechea<sup>56</sup>, o discurso que fornece ao homem a certeza da concretude do estabelecimento de sua existência é profundamente abalado pelo autor portenho. Borges é um dos metafísicos de Tlön. Assim como as entidades ficcionais de seu conto, compreende que “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”<sup>57</sup>. A metafísica e seus conceitos fundamentais – ser, cosmos, personalidade, tempo etc – são como a rosa amarela que ‘Giambattista Marino’ vê no instante de sua morte: seus volumes dourados em um canto do quarto “no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo”<sup>58</sup>.

Enquanto técnica aplicada, o funcionamento metafórico em Borges consiste em não apenas tematizar as ideias metafísi-

49. CRETILLA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhoa. *Dicionário Latino-Português*, 1956, p. 79.

50. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2004.

51. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, 2008, p. 536.

52. ALAZRAKI, Jaime. “Oxymoronic structure in Borges’ essays”. *Books Abroad*, 1971, p. 422.

53. ATTRIDGE, Derek. “Introduction: Derrida and the questioning of literature”, 1992, p. 12.

54. HILLIS MILLER, Joseph. “O crítico como hospedeiro”, 1995, p. 24.

55. ALAZRAKI, Jaime. “Oxymoronic structure in Borges’ essays”. *Books Abroad*, 1971, p. 422.

56. BARRENECHEA, Ana María. *Borges: the labyrinth maker*, 1965, p. 144.

57. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, 2008, v. 1, p. 520.

58. Idem. *Obras completas*, 2007a, v. 2, p. 208.

59. Ibidem, p. 107-109.

60. Ibidem, p. 107.

61. Ibidem, p. 109.

62. Cf. BERNUCCI, Leopoldo. “Biografia e visões especulares: Borges e Dante”, 2001.

63. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, 2007b, v. 3, p. 448.

64. Ibidem, p. 450.

cas e suas equivalentes – fazendo-as equivaler, em força importância e alcance, ao *mythos* literário (como ocorre em diversos de seus contos) – mas fazê-las permear parte de sua reflexão ensaística para aqui também questioná-las, mesmo que o assunto tratado, a princípio, aponte em outra direção. É o que tentaremos exemplificar com uma proposta de relação com a tradição literária que Borges propõe em parte de seus ensaios.

Em “Kafka y sus precursores”<sup>59</sup>, ensaio de *Otras inquisiciones* (1952), Borges propõe uma abordagem incomum do vínculo que autores mantêm com sua produção anterior: reverte a verdade cronológica linear e a imperativa causalidade na relação precursor/procedente. A idiosincrasia de Kafka, “su voz, o sus hábitos”<sup>60</sup>, é localizada pelo ensaísta em textos diversos – literários, narrativos, poéticos, filosóficos, aforísticos, orientais – que antecedem a produção kafkiana. Um único evento une produtos tão díspares: a escrita de Kafka. A leitura da criação do autor tcheco desvia nossa percepção, ou nos conduz à produção precedente sob uma nova luz que a ilumina. “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”<sup>61</sup>. Em última instância, Kafka cria seus precursores, não o inverso.

É esta lógica que, por exemplo, permite a Borges aplicar profundas mudanças nas personagens e eventos da *Divina Comédia*, além de alterar a própria biografia de Dante Alighieri<sup>62</sup>, para criar o universo do conto “El Aleph”. Porém, o funcionamento não se restringe à contística, à qual é recorrentemente associada. A abordagem pouco usual da tradição literária surge, por exemplo (e nos mantendo na relação que Borges trava com Dante), na coletânea *Nueve ensaios dantescos* (1982). Borges reinventa a *Commedia* aos nossos olhos ao localizar no Paraíso uma fração de *Inferno*. No ensaio “La ultima sonrisa de Beatriz” defende a tese, contrariando as tradicionais interpretações, de que o infernal sofrimento de Dante (não o protagonista, mas o inventor) ao perder Beatriz (Viterbo) ressurgirá no Primeiro Motor, no canto XXXI. Imaginando a felicidade, afirma Borges, Dante “nos deja entrever el horror que ocultan esas venturosas ficciones”<sup>63</sup>. Cita um oxímoro de Chesterton, *nightmares of delight*, e defende: em Dante, ao contrário do poeta inglês, a ênfase está no pesadelo.

‘Beatriz’ subitamente desaparece. Não está mais ao lado de ‘Dante’, o conduzindo pelo empíreo. Ele a avista no alto e ela lhe sorri pela última vez. “Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deforma la visión”<sup>64</sup>. Os incompatíveis se encontram na leitura metafórica de Borges: a dor e sofrimento, dignas do Inferno, em pleno Paraíso.

Este procedimento da ensaística borgiana, que contraria os discursos que se pretendem detentores de uma verdade única e inabalável, encontram na voz de autoridade, na erudição uma de suas artimanhas. Borges é dono de uma concisão e de um rigor formal extremamente apropriados a um verdadeiro metafísico: metafísica transgredida em sua própria formalidade, com sua mais fundamental ferramenta, o *logos*, a palavra, o discurso, postos em crise.

Não é simplesmente falso dizer que Borges é platonista, mas também não é verdade. Há nesta afirmação – que tomamos de Derrida<sup>65</sup>, ao discorrer sobre Mallarmé – a defesa de uma leitura que se situa na confluência de discursos diversos, mesmo divergentes. Ela pode causar estranheza, principalmente à parcela da crítica que defende a exclusiva perspectiva platônica ou idealista dos textos de Borges. Pelo ponto de vista que adotamos neste ensaio, falta a esta parcela da crítica (ou à sua vertente mais extremada) a percepção do polo oposto ao platonismo em Borges e do entrelugar que se forma entre estes antitéticos de seu discurso – não apenas na produção ficcional, mas também ensaística.

65. DERRIDA, Jacques. "La double séance", 1972, p. 235.

## Referências

ALAZRAKI, Jaime. "Oxymoronic structure in Borges' essays". Trad. Thomas E. Lyon. *Books Abroad*. Norman: University of Oklahoma Press, v. 45, n. 3, p. 421-427, 1971.

ATTRIDGE, Derek. "Introduction: Derrida and the questioning of literature". In: DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. London: Routledge, 1992, p. 1-29.

BARRENECHEA, Ana María. *Borges: the labyrinth maker*. Trad. Robert Lima. New York: New York University Press, 1965.

BERNÉS, Jean-Pierre. "El periodo rojo de Borges". In: POLO GARCÍA, Victorino (Coord.). *Oro en la piedra: homenaje a Borges*. Murcia, 1987. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1988, p. 25-31.

BERNUCCI, Leopoldo. "Biografia e visões especulares: Borges e Dante". In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 77-100.

BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

\_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007a. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007b. v. 3.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2008. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002.

CORREIA, Heloisa Helena Siqueira. "Metafísica fantástica: a metáfora entre Borges e Nietzsche". *Sínteses*. Campinas: Unicamp, v. 12, p. 97-107, 2007.

CRETELLA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário Latino-Português*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1956.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DERRIDA, Jacques. “La double séance”. In: \_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 199-317.

HARTMAN, Geoffrey. “Preface”. In: BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*.

London: Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979, p.7-9.

HILLIS MILLER, Joseph. “O crítico como hospedeiro”. In: \_\_\_\_\_. *A ética da leitura: Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliene Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 11-49.

HOUAISS, Antônio (Ed.). “anf(i)-”. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=anf%028i%029-&cod=15813>> . Acesso em: 20 maio 2010.

\_\_\_\_\_. “-fer-”. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004b. Disponível em:<<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=-fer-&cod=88927&fon=1&codigos=88579%02C88925%02C88926%02C88927>>. Acesso em: 20 maio 2010

NAVARRO, Joaquina. “Jorge Luis Borges: Taumaturgo de la metáfora”. *Revista Hispánica Moderna*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, n. 1/4, p. 337-344, jan./out. 1965.

OVERSTREET, David. “Oxymoronic Language and Logic in Quantum Mechanics and James Joyce”. *SubStance*. Madison: University of Wisconsin Press, n. 3, v. 9, p. 37-59, 1980.

PICKENHAYN, Jorge Oscar. *Borges: algebra y fuego*. Buenos Aires: Belgrado, 1982.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SALVADOR, Álvaro. “Borges y la fatalidad de las metáforas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Hanover: CELACP, n. 53, p. 53-64, 2001.

VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1971.



# Sanar a inteligência. Contestações ensaísticas de Ernesto Palacio e Victoria Ocampo a José Ortega y Gasset

Leonardo D'Ávila de Oliveira  
UFSC

## Resumo

Em seu primeiro livro, *Meditaciones del Quijote*, de 1914, Ortega y Gasset relaciona o pensar ensaístico a uma salvação, algo que se desdobra em seus textos subsequentes em conceitos como *nueva salud* e *nueva sensibilidad*. Este artigo evidencia como essa metáfora metalinguística vai ser discutida na Argentina no ensaio *En el país del arte deshumanizado*, de Ernesto Palacio, de 1928, bem como em *Contestación a um epílogo de Ortega y Gasset*, de Victoria Ocampo, publicado em 1931. Essas duas contestações semelhantes, porém de autores distintos, terão em comum o fato de considerar que essa nova saúde não se dá por uma nova maneira de se relacionar com o sensível, como queria o filósofo espanhol, senão enquanto esforço de sanar a inteligência. Entretanto, esses ensaios que respondem a Ortega não chegam a evitar que sua principal força esteja justamente nas imagens que manifestam, de modo que, paradoxalmente, opõem, à *nueva sensibilidad*, novas sensações.

Palavras-chave: ensaio; saúde; inteligível; sensível.

## Abstract

In his first book, *Meditaciones del Quijote*, from 1914, Ortega y Gasset, thinking about essays, establishes a relation between thought and salvation, which will later be important to his concepts of *nueva salud* and *nueva sensibilidad*. This article exposes how this metalinguistic metaphor is discussed in Argentina in Ernesto Palacio's essay *En el país del arte deshumanizado*, published in 1928, as well as in *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*, by Victoria Ocampo, published in 1931. These two similar contestations from very distinct authors, all have in common the fact of considering that this new health is not given by a new way of dealing with senses, as in the Spanish thinker, but in an idea of remedying intelligence. However, these essays that interpolate Ortega cannot avoid that their main strength relies exactly in the images that they manifest. And by doing so, paradoxically, they oppose new sensations to the *nueva sensibilidad*.

Keywords: essay; health; intelligible; sensory.

1. “e começou: “Tu estás entorpecido / por tua imaginação, tão que não vês / o que verias se a houvesse sacudido.” ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Paraíso*, 1998, p. 16.

*e cominciò: "Tu stesso ti fai grosso col falso imaginar, sì che non vedi ciò che vedresti se l'avessi scosso."*

Dante<sup>1</sup>

2. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*, 1914, p. 43.

3. Ibidem, p. 32.

4. Ibidem, p. 32-33.

5. Cf. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, 2009.

A abertura do ensaio *Meditaciones del Quijote* (1914), primeiro livro publicado de José Ortega y Gasset, traz vários apontamentos embrionários que seriam desenvolvidos em trabalhos posteriores. Entre eles, há a célebre definição de que “yo soy yo y mi circunstancia”<sup>2</sup>, cujo sentido seria a base de sua obra mais madura, a exemplo do que se poderá verificar em *El tema de nuestro tiempo*, de 1923, no qual fica saliente o imperativo de se refundar a realidade a partir de novas perspectivas, muito mais do que simplesmente ajustar-se a ela. Contudo, antes de ser uma coletânea apenas de ideias ou temas em formação, sua meditação demonstrava um interessante esforço metalinguístico a ponto de o autor colocar o gênero como sinônimo de salvação. O ensaio *Meditaciones del Quijote* é, para Ortega y Gasset, também um ensaio sobre o ensaiar, uma evidência da necessidade de se buscar o exercício constante da reflexão com liberdade e arrojo. Pouco antes de afirmar que “el ensayo es ciencia menos la prueba explícita”<sup>3</sup>, em uma de suas mais interessantes passagens, Ortega qualifica o ensaio mais como um esforço espiritual de lucidez e atualização do que o mero pertencer a um gênero textual ou uma urdidura de formas prontas.

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo, que experimente sí, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.<sup>4</sup>

O ensaio, portanto, valeria enquanto exercício criativo da faculdade de pensar, de modo que o risco do erro e o encontro com verdades parciais — e até mesmo pessoais — estariam de acordo com a elaboração de uma nova sensibilidade<sup>5</sup>, uma nova perspectiva, que estivesse para além de lugares comuns na cultura europeia de seu tempo, como o humanismo ou o cientificismo, mas que também pudesse ser útil na intenção de levar a Espanha à modernidade ocidental. Tratar-se-ia de dar as costas à realidade estabelecida para abrir novos rumos a realidades elaboradas por uma nova maneira de se relacionar com a arte, com a filosofia e com a política. Assim, propunha

uma mudança no regime do sensível, de forma a romper com os modos tradicionais de relação com o mundo, incluindo também objetos de arte, visto que ordinariamente a arte era tomada como representadora da vida comum.

Ainda que subjetivas, internas ou parciais, Ortega pensou em realizar ideias, mesmo que irreais, dando-lhes vida concreta. É o que se nota muito bem no seu ensaio *La deshumanización del Arte*, de 1925, no qual afirma que não era mais época de tomar as ideias prontas como realidade. “Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal”.<sup>6</sup> Mas essa sobrevida de irrealidades pode, também, ser lida como uma nova chance àqueles elementos de uma cultura que não puderam chegar a ser tomados dentro da realidade ordinária. Mesmo em *Meditaciones del Quijote*, Ortega falava do ensaio especificamente como experiência de tecer elementos do espírito com motivos clássicos da cultura, se bem que não para realçar a forma, mas como uma espécie de salvação.

La “salvación” no equivale a loa ni ditirambo; puede haber en ella fuertes censuras. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretelado con ellos queda transfigurado, transubstanciado, salvado. Va, en consecuencia, fluyendo bajo la tierra espiritual de estos ensayos, ríscosa a veces y áspera — con rumor ensordecido, blando, como si temiera ser oída demasiado claramente —, una doctrina de amor.<sup>7</sup>

Salta aos olhos pensar o ensaio não como forma, loa, ditirambo ou qualquer outra, mas como doutrina de amor, suspensão da lei, salvação. No entender de Pedro Cerezo Galán, Ortega assume a conclusão de que “hay que sanar a España mediante la filosofía, enseñándole el gesto de meditación”.<sup>8</sup> Um pensamento bastante arrojado, especialmente se for comparado com a definição que, em 1951, daria Adorno ao ensaio. Segundo essa definição, o ensaio não seria uma forma pronta, mas uma manifestação daquilo que é ainda antitético à ciência ou à cultura. Dando-lhe claros contornos dialéticos, o ensaio, para Adorno, seria uma chance ao desvio, ao erro ou ao opinativo que, à primeira vista, por mais irreais que soassem, poderiam fazer sentido em um nível mais elevado de compreensão. Em seu propósito, antes de chamar o ensaísmo como doutrina de salvação, Adorno o qualifica, curiosamente, como transgressão, quando afirma que “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível”.<sup>9</sup>

Virtude ou Heresia? Salvação ou condenação? Embora

6. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y Ideas sobre la novela*, 2009, p. 108.

7. Idem. *Meditaciones del Quijote*, 1914, p. 15-16.

8. GALÁN, Pedro Cerezo. “Meditaciones del Quijote o el estilo del héroe”, 1997, p. 43.

9. ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*, 2003, p. 45.

10. Ibidem, p. 35.

11. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*, 1914, p. 32.

12. José Ortega y Gasset esteve na Argentina em três momentos. A primeira viagem ocorreu em 1916, a segunda em 1928. Em sua terceira estadia na Argentina, que vai de 1939 a princípios de 1942 o filósofo vinha em parte enquanto exilado pela Segunda Guerra Mundial, que já chegara à França, ao passo que a Espanha ainda estava arruinada pela Guerra Civil. Para maiores detalhes sobre o tema, Cf. ETCHECOPAR, Máximo. “Ortega y los Argentinos”, 1997, p. 85-93.

não haja um paralelo direto com o que Ortega y Gasset entende por ensaio, tendo em vista a clara referência à maneira hegeliana de Adorno, ambos recorrem a metáforas de cunho teológico para compreender a prática textual. E essas metáforas não condizem exatamente com provas lógicas verificáveis, ou objetivas, no sentido científico. Porém, enquanto o espanhol vê na deriva ensaística um caminho de salvação sem volta e sem chegada, Adorno entende que, mesmo enquanto heresia, ela é uma particularidade que pode fazer sentido dentro da totalidade nos descaminhos da razão.

Entretanto, se ambas as posições se distinguem na finalidade, elas se aproximam quando mencionam os sentidos do corpo humano em seus procederens ensaísticos, ressalvado o intervalo de quase quarenta anos entre a primeira teorização sobre o ensaio por Ortega em relação à de Adorno.

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra ‘tentativa’ [Versuch], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante.<sup>10</sup>

A uma intenção programática, Adorno vê no ensaio uma intenção tateante e Ortega y Gasset, como já foi brevemente citado, “posibles maneras nuevas de mirar las cosas”<sup>11</sup>. O ensaio enquanto ato de pensamento, portanto, em duas de suas teorizações mais conhecidas, é relacionado a procedimentos eminentemente sensoriais, ora por uma faculdade visual ora por uma intenção tateante (*tastenden*) rumo a novos caminhos.

Contudo, antes de simplesmente se comparar duas definições programáticas bastante difundidas para evidenciar uma conceituação — ou posição — determinada sobre ensaio, também é possível traçar uma rede de conexões que estabelece um frutífero debate entre essas ideias do jovem Ortega y Gasset e alguns de seus contraditores na América Latina, com a finalidade de destacar não apenas o que Ortega disse ao mundo, mas como outros ensaístas o leram e, até mesmo, de que maneira interagiram com suas ideias e posições. Entre esses interlocutores imediatos, há duas interessantes manifestações em revistas culturais argentinas que discutem tanto a saúde quanto os sentidos, estando amplamente relacionadas com a segunda viagem do filósofo espanhol ao país sul americano durante o ano de 1928<sup>12</sup>. São os casos de Ernesto Palacio, o qual irá ensaiar uma contra-alternativa à teoria da arte desumanizada de Ortega, em 1928, na revista *Criterio*, da qual era um dos principais contribuintes, e também o caso de Victoria Ocampo,

a qual publicou em 1931, no terceiro número da revista *Sur*, de sua direção, uma resposta na qual ela curiosamente afirma uma nova ensaística da sanidade como salvação, em uma clara defesa da inteligência. A opinião de Ocampo, como se verá, está muito próxima à de seu conterrâneo Ernesto Palacio, de sorte que ambos tentaram contra-argumentar a salvação conforme afirmava Ortega. O principal motivo de discórdia que tinham em relação a Ortega era a defesa de um propósito declaradamente intelectualista. Curiosamente também aparecem, entre suas conceituações sobre o ensaio, metáforas de órgãos sensoriais, inclusive ainda mais próximos a um sentido anatômico do que o ensaísta espanhol, de tal forma que pensaram a salvação diretamente como saúde, exercício de pensamento rumo à sanidade da imaginação. E assim, na medida em que são ensaios, suas teses estão sempre em confronto com desvios, de modo que essa posição espiritualista e intelectualista da parte dos contraditores argentinos de Ortega não consegue deixar que em suas respectivas escritas não surjam também elementos contraditórios a suas posições, em sintomáticas emanações da sensação.

## O país dos artigos

Tendo sido um dos fundadores da revista de vanguarda *Martín Fierro*, em 1924, Ernesto Palacio toma um rumo cada vez mais próximo ao nacionalismo e em consonância com as ideias dos *Cursos de Cultura Católica*<sup>13</sup> nos anos 20 até o momento em que passa a contribuir regularmente para a revista *Criterio*<sup>14</sup>. Palacio, em geral, contribui com ensaios curtos normalmente sobre estética ou com enfoque mais específico sobre a crítica literária. Essa participação ativa não permanece por muito tempo, pois a partir de junho de 1932, quando Monsenhor Gustavo Franceschi assume a revista, dando-lhe uma direção muito mais voltada à ortodoxia religiosa, Palacio dela se afasta. Durante o tempo em que contribuiu com *Criterio*, destaca-se na revista o seu ensaio *En el país del arte deshumanizado*<sup>15</sup>, uma das publicações mais reconhecidas do periódico em seu período inicial.

O ensaio *En el país del arte deshumanizado*, portanto, foi escrito em concomitância com a estadia de Ortega y Gasset na Argentina, durante a qual proferiu diversas palestras, notadamente duas na *Asociación Amigos del Arte*, no segundo semestre de 1928. Um dos primeiros destaques a ser feitos sobre a publicação de Ernesto Palacio está no fato de que o artigo se dirige muito mais ao ensaio *La deshumanización del arte* de

13. Os Cursos de Cultura Católica foram agremiações para o estudo de arte, filosofia e teologia da parte de intelectuais jovens, a exemplo de Cesar Pico, Atilio dell'Oro Maini, Tomás Casares que passaram a assumir uma religiosidade integral, e não apenas privada. Muitas vezes tiveram caráter reativo perante questões morais e até estéticas. No entanto, as discussões se ampliaram de tal modo que conseguiram reunir junto a si a participação de intelectuais não tão comprometidos pessoalmente com a religião em um espaço chamado *Convivio*, que reuniu personalidades como Ernesto Palacio, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal ou Francisco Luis Bernárdez. Sobre o tema, Cf. ZANCA, José. “Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización”, 2012, p. 199-202.

14. Fundada e dirigida por Atilio Dell'oro Maini, em 1928, contando com poemas de Jorge Luis Borges, artigos de Eugenio d'Ors, além da presença de outros autores de outros países.

15. Dividido em seis blocos entre agosto e novembro de 1928, para melhor se adequar à editoração.

16. Ortega y Gasset em *La Rebelión de las masas* escreve logo no primeiro parágrafo do texto a seguinte nota, afirmando sobre suas conferências em Buenos Aires: “En mi libro *España invertebrada*, publicado en 1921, en un artículo de *El Sol*, titulado “Masas” (1926), y en dos conferencias dadas en la Asociación de Amigos del Arte, en Buenos Aires (1928), me he ocupado del tema que el presente ensayo desarrolla. Mi propósito ahora es recoger y completar lo ya dicho por mí, de manera que resulte una doctrina orgánica sobre el hecho más importante de nuestro tiempo.” ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*, 1966, p. 143. Embora essas conferências não tenham tido o texto disponibilizado e tampouco tenham sido gravadas, foram transcritas anotações dos ouvintes, as quais compõem parte do livro de ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de nuestro tiempo: las conferencias de Buenos Aires*, 1996.

17. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, 2009, p. 16.

Ortega, de três anos antes, do que propriamente às palestras que vinham sendo proferidas naquele momento. Nessas conferências, Ortega havia tratado de um tema que lhe interessava mais àquela data, a questão da emergência do homem-massa ao poderio social<sup>16</sup>, mais do que propriamente a defesa das novas manifestações artísticas e da necessidade de uma sensibilidade apurada e aristocrática para entendê-las, que era seu principal tema de alguns anos antes dessa segunda viagem pela América do Sul.

O país da arte desumanizada de que trata o título de Ernesto Palacio não é a Argentina de seu tempo. Tampouco é a Espanha ou qualquer outro país real. O país ao qual o autor se refere é o país dos artícolas, povo que vive em uma espécie de ilha utópica imaginada pelo intelectual francês André Maurois, em um ensaio publicado em livro pelo editorial da *Nouvelle Revue Française*, também em 1928. No país dos artícolas, todos os habitantes teriam gosto elevado para a arte e uma pequena casta de empregados, minoritária, trabalharia para manter o silêncio e a paz dos seres de espírito mais elevado. Lá só a arte sofisticada teria lugar e os sonhos seriam mais críveis do que a realidade material. Ernesto Palacio viu nessa utopia às avessas um limite intransponível, para não dizer uma contradição, na teoria da arte desumanizada do professor espanhol. Palacio entende que a separação da arte e da vida por parte de uma concepção estética na qual prevalecem novas derivas por realidades deformadas e sem que estejam adstritas a representar o mundo material, se pensadas em ampla escala, chegaria ao absurdo de uma aristocracia de massa em face de uma minoria rude, condição esta que não abarcaria nenhuma convivência social possível. Obviamente Palacio contradiz Ortega com um recurso argumentativo que se baseia em uma hipérbole que não necessariamente condiz com o que almejaria a teoria da arte desumanizada, a qual, de maneira alguma, pretendeu afirmar uma mobilização social ou difusão de um gosto estético para toda a população. Ortega meramente constata a sociedade do que hoje se entende por “entre-guerras” e sua relação com os objetos de arte. Esse intento pode ser melhor compreendido a partir do conceito de “partilha do sensível” proposto por Jacques Rancière, o qual ressalta que toda política implica em uma maneira de organizar diretamente a percepção do mundo, além de ser impossível pensar em uma sociedade que não regule suas próprias sensações. Para o autor, essa estética imanente a toda política consiste em “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.<sup>17</sup> Ortega y Gasset, durante a década de 20, procurava partir dessa ordenação das sensações de que nos alerta Rancière para enfrentar o problema da massificação da

arte. Fora de uma conceituação muito programática, tratou de pensar que uma nova relação com a arte se daria somente a partir de uma mudança direta no sensível.

É bem verdade que Ernesto Palacio, de certa maneira, também defende as novidades em manifestações artísticas e concorda com Ortega quando este diz que a arte pode ser muito mais elevada do que ficar adstrita à “representação da realidade”, conforme o naturalismo, ou ainda à necessidade de provocar um gozo individual, no qual o valor estético culminaria em um louvar a si próprio, algo que seria muito próximo do pior da arte romântica.<sup>18</sup> No entanto, Ernesto Palacio entende que os artícolistas levam a pensar que o principal valor da arte não está em deformar ou não a realidade, e tampouco em representá-la ou não representá-la. Essa polaridade estaria adstrita a centralizar o problema estético na realidade sensível. “Copiar al pie de la letra la realidad, deformar deliberadamente la realidad, ambas direcciones revelan idéntico sometimiento a las apariencias sensibles, idéntica esclavitud”.<sup>19</sup> Isso porque o mais digno da arte de seu tempo, para Ernesto Palacio, seria o domínio do inteligível, mais relacionado com elementos eternos, antes do sensível, que diz respeito à efemeridade do mundo material. “Si algo caracteriza el arte nuevo — fuera de otras condiciones accidentales — es la primacía de la inteligencia sobre el sentimiento, el dominio de sí mismo, que es la esencia del espíritu clásico”.<sup>20</sup>

Vale lembrar também que Palacio não estava sozinho em defesa do inteligível, afinal, o editorial de lançamento da revista *Criterio*, publicado apenas quatro meses antes de seu *En el país del arte deshumanizado*, foi intitulado como *La inteligencia*, além de haver quinzenalmente na revista uma coluna chamada *La vida intelectual*, na qual eram apresentados a seus leitores nomes como Stravinsky, Joaquín Xirau, Charlie Chaplin, José Bergamín, entre outros. Outrossim, não se pode deixar de destacar que *La Vie Intellectuelle* é o nome da principal revista de leigos do catolicismo na França, a qual era a principal a publicar Jacques Maritain, consistindo uma proposta editorial equiparável à de *Criterio* em idioma francês. Por assim dizer, não seria muito bem vista por Palacio uma doutrina que postulasse uma nova sensibilidade, uma mudança de si, a partir de uma reviravolta nas próprias circunstâncias, como era patente no pensamento de Ortega. Este, tendo sido formado em parte pelo neokantismo e em parte pela fenomenologia, teorizou que experiência de mundo e consciência não se separariam, sendo uma só e mesma circunstância. Em face dessa condição, Palacio utiliza seu trabalho ensaístico como um difusor das ideias às quais aderiu, em especial a um posicionamento intelectualista, algo que em parte estava em grande ascensão no final da década de 20, não apenas entre filósofos neoesco-

18. Entende Palacio que “Las críticas del filósofo español al romanticismo y al naturalismo del siglo XIX son, lo repetimos, perfectamente válidas. Dichas tendencias ocasionaron una perversión radical del sentido artístico, que se fue acostumbrando a platos groseros: intrigas banales condimentadas de sentimentalismo dulzón o pimienta pornográfica.” PALACIO, Ernesto. “En el país del arte deshumanizado, VI”. *Criterio*, 1928, p. 176.

19. Ibidem, 1928, p. 269.

20. Idem. “En el país del arte deshumanizado, II”. *Criterio*, 1928, p. 331.

21. Assim, as artes não representativas durante a década de 30 ainda podiam postular um rumo de abstração dos objetos, como, aliás, já vinham fazendo Mondrian, Theo Van Doesburg, bem como Kandinsky a partir da década de 10 do século XX. Isto significa que os objetos materiais, detalhados, impuros e desajustados deveriam refletir o espírito de objetividade e racionalidade a que o homem moderno era submetido em suas vidas. Nada de adornos, repetições, enigmas, lirismo. A palavra de ordem, como já é sabido, era linha, simplicidade, exatidão e objetividade. A abstração enquanto movimento artístico visava chegar a uma conclusão muito semelhante àquela que era difundida pelo neotomismo, mesmo que por fundamentos completamente distintos, em que a abstração intelectual seria o mais real; ao passo que o mundo material seria justamente o mais abstrato.

22. KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na pintura em particular*, 2000.

23. PALACIO, Ernesto. “En el país del arte deshumanizado, II”. *Criterio*, 1928, p. 331.

24. SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, 2000, p. 17.

lásticos, mas também da parte de artistas que se posicionavam contrariamente ao automatismo ou ao surrealismo, como os abstracionistas<sup>21</sup>, a exemplo de Kandinsky, autor do livro *Do espiritual na arte*<sup>22</sup> na década de 1910.

Ernesto Palacio afirma não concordar especialmente com a separação feita por Ortega entre realidade humana massificada e outras realidades mais elevadas, de modo que faz uma crítica declaradamente próxima ao neotomismo de Jacques Maritain, filósofo muito citado em seu ensaio. Só haveria, para Palacio, uma única realidade, a qual se manifestaria primeiramente a partir do mundo material, que seria o primeiro passo a partir do qual se poderia coligir um conteúdo inteligível, seja nas hierarquias de valores, nas causas, no bem ou no belo; mas, ainda assim, haveria uma única realidade.

Nada más arbitrario que ese rebajamiento de lo ‘humano’ de la ‘vida’, intentado por Ortega y Gasset para explicar el arte nuevo [...], nada que introduzca mayor confusión sobre el sentido de la realidad. Verdad es que ésta ofrece innumerables aspectos diversos a los diferentes ojos que la miran; pero esos aspectos no se excluyen sino que se complementan.<sup>23</sup>

Chama a atenção no trecho, para além da indignação de Palacio pela suposta separação entre o artístico e o humano, uma relevância curiosa para os olhos, os quais, ao admirar a realidade, mesmo que não fossem perfeitos ou suficientes, já seriam portas que, em conjunto, se complementariam com outras percepções. Essa metáfora visual, ao mesmo tempo em que coloca uma ênfase nos órgãos dos sentidos como imediatos do sentir e do conhecer, isto é, da sensibilidade, também poderia ser vista como um limite, já que os sentidos não dariam conta da realidade, senão de maneira parcial, humana, na falta de melhor termo.

Não se pode deixar de destacar que esse alerta contra a fragmentação, contra a perda do ideal humano, contra a decadência do gosto ou ao império das aparências, pelo simples fato de ser uma tentativa de expor teses para des-animalizar o homem, não deixa de ser uma luta que partiria do pressuposto do homem como animal. Conforme Peter Sloterdijk, “a etiqueta humanismo recorda – de forma falsamente inofensiva – a contínua batalha pelo ser humano que se produz como disputa entre tendências bestializadoras e tendências domesticadoras”.<sup>24</sup>

Entretanto, talvez o ensaio *En el país del arte deshumanizado* não seja tão condizente em sua forma com os conceitos nele propostos, tendo em vista que, ao final do sexto bloco do ensaio, Palacio vai ainda mais além, citando palavras de Más-

simo Montempelli com o fim de ressaltar uma outra metáfora sensorial para falar de arte e inteligibilidade: “Au sommet de tout cela, il y aura, peut être, un Dieu, bon a prier ou avec qui lutter. [...] Resulta emocionante, en boca de un puro artista y no obstante la dubitativa expresión última, este reconocimiento de las condiciones eternas de salud para la inteligencia”.<sup>25</sup> Palacio já não demonstra exatamente uma busca de saber pela fé, pois seu principal motivo passa a ser a definição de uma saúde para a inteligência, que, paradoxalmente, se expressaria no dom, no entusiasmo<sup>26</sup> que acometeria o artista. Ainda assim, fica expressa desta vez uma metáfora oral, para anunciar o intermédio para a arte verdadeira, que independeria da deformação ou não da realidade. Sendo de um verdadeiro artista, tanto na arte representativa quanto na arte metamórfica, o trabalho será arte por estar de acordo com pressupostos estéticos inteligíveis e objetivos que elevariam o espírito e poderiam contribuir a um saneamento da inteligência. Mas faria sentido pensar que essa inteligibilidade se manifestaria ora pelo intermédio dos olhos, ora pela boca? Seria o entusiasmo o melhor veículo para uma direção da inteligência? Para melhor evidenciar essas aporias cumpre investigar algumas semelhanças de Ernesto Palacio com Victoria Ocampo enquanto contraditória de Ortega y Gasset.

### “Ni ángel ni bestia”<sup>27</sup>

Victoria Ocampo Aguirre publica, no segundo número de *Sur*, seu ensaio “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”, na verdade um comentário tardio ao posfácio que o espanhol fez para seu texto *De Francesca a Beatrice*, um longo e criativo comentário sobre Dante Alighieri, no qual chega a discutir a condição da mulher, publicado pelo editorial da *Revista de Occidente*, de Madrid, em 1924. Sua “Contestación” é um ensaio que irá tratar de temas estéticos muito complexos, mas que, ao mesmo tempo, apresenta uma escrita que abdica de um tom excessivamente retórico ou da precisão conceitual científica para preservar um tom intimista e afetivo, escrito em primeira pessoa, muito próximo a um tom epistolar. Neste propósito, ela demonstra inicialmente certa condescendência com as opiniões de Ortega no sentido de ter se deixado influenciar muito pelas leituras de Dante, o que lhe teria abafado seu entusiasmo pessoal e uma afirmação mais sólida de suas próprias opiniões. Tamanha gentileza também é devida ao fato de Ortega ser, já em 1931, um amigo pessoal seu, além de ter estado sempre no comitê de colaboradores de *Sur*, posição que

25. PALACIO, Ernesto. “En el país del arte deshumanizado, VI”. *Criterio*, 1928, p. 177.

26. Para tanto, Palácio faz uso de Maritain em *Art e Scholastique* para reforçar seu argumento acerca do dom natural do artista: “Maritain explica que ‘el arte simboliza con la gracia’ y que ‘entre el mundo de la poesía y el de la santidad hay una relación de analogía. — continúa Palacio — toda doctrina que desconozca esa primacía adolece de un vicio radical que la conduce al suicidio de una retórica. Porque retórica es, esencialmente, todo predominio de la ‘voluntad de estilo’ (en cualquier sentido que sea) sobre el don natural.” PALACIO, Ernesto. “En el país del arte deshumanizado, III”. *Criterio*, 1928, p. 395.

27. Palavras presentes em OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”, 1931, p. 39.

28. Segundo Judith Podlubne, o rompimento de Ortega y Gasset com *Sur* teria se dado em parte pelo artigo *Capricho Español* de julho de 1939, que qualificava como antirrepublicana a revista de ideário nacionalista *Sol y Luna*, na qual Ortega tinha muita influência. Tal rompimento não teria, porém, ocasionado uma ruptura com sua amizade com Victoria Ocampo. PODLUBNE, Judith. *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. 2011, p.72-73.

29. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 45.

30. Ortega y Gasset, apud. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 33.

deixará de firmar a partir de 1939, no momento de sua terceira estadia na Argentina.<sup>28</sup> Neste sentido, Ortega critica a aceitação do que Dante teria de menos interessante, a saber, um caráter gótico, que seria excessivamente marcado por uma busca espiritual rumo à iluminação e à transcendência, enfim, um excesso de contemplação. Mas, mesmo que confessasse certa *pereza* em relação a tal ponto, Victoria Ocampo vai posteriormente aos poucos defender algumas de suas posições ainda que, para isso, não se afaste de suas dúvidas e titubeações, as quais serão a maior prova de força de seu ensaio. A autora, na “Contestación”, costuma afirmar uma opinião para logo em seguida colocá-la em questão, inclusive em respeito ao seu suposto caráter demasiado gótico sugerido por Ortega. “La imaginación es la grande dispensadora de visiones erróneas. La entrada en el Paraíso está vedada a las imaginaciones indisciplinadas. ¿No piensa usted así ?”<sup>29</sup> Mais do que se autoquestionar, ela chega ao ponto de se colocar em uma posição de escuta, devolvendo ao interlocutor um peso de autoridade. Além disso, não deixa de citar diretamente o principal argumento de Ortega, o qual havia sido escrito no posfácio para o livro *De Francesca a Beatrice*.

Yo pido, señora, que organicemos una nueva salud, y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma. Una vez descubierta, la vida del alma es demasiado fácil, porque es imaginaria. Decía Nietzsche ‘que es muy fácil pensar las cosas, pero muy difícil serlas’. El cuerpo significa un imperativo de realización que se presenta al espíritu. Yo diría más: el cuerpo es la realidad del espíritu. [...] La corporeidad, señora, es santa porque tiene una misión trascendente: simbolizar el espíritu.<sup>30</sup>

Trata-se de um alerta de que a mais alta ação espiritual somente se poderia dar na esfera do corpo, portanto, na pura materialidade e imanência da vida. Não no sentido de que o corpo metamorfosearia o espírito ou ainda que seja alguma espécie de alegoria da alma. Não. O corpo seria um símbolo do espírito para Ortega y Gasset, não havendo entre esses dois âmbitos uma relação de arbitrariedade, senão de uma correspondência mais direta e universal. A essa visão mais materialista e, sobretudo, vitalista de Ortega, que veria na vida material um horizonte de mudança espiritual possível, Victoria Ocampo contrapõe uma defesa de uma autonomia do transcendente e a sugestão de uma vida espiritual, que se relacionaria, mas que não se confundiria, com a vida humana material. E, entre dúvidas e tentativas, Victoria Ocampo reivindica o porquê de sua paixão por Dante sugerindo também que seu suposto espiritualismo constitui um tema de primeira importância para sua geração. Afinal, diz Ocampo, “en la Edad Media era el alma

la que quería separarse del cuerpo y ‘vivir su vida’; el cuerpo es lo que quiso negarse. Pero hoy es el cuerpo que pugna por desprenderse del alma; el alma es lo que se quiere negar”.<sup>31</sup> E, para pensar uma nova saúde à alma, seria necessário sanar a inteligência, a qual teria a função de conter as emoções e dirigir o espírito, pois “la entrada en el Paraíso está vedada a las imaginaciones indisciplinadas”.<sup>32</sup>

Tanto quanto no ensaio *En el país del arte deshumanizado* de Ernesto Palacio, Victoria Ocampo em sua “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset” apresenta uma resposta às principais teses de seu correspondente sobre a desumanização da arte. Segundo Judith Podlubne, diante da defesa de Ortega da poesia pura, ou seja, para além do humano, essa resposta se aproximaria de um moralismo.

Contra esa soberanía de las palabras liberadas de la materia humana y convertidas en pura expresión sonora, es decir, contra ‘la desaparición elocutoria del poeta’ que anuncia Mallarmé, Ocampo postula y defiende la unión indisociable de los aspectos formales del arte y de su finalidad moral.<sup>33</sup>

De maneira curiosa, a diretora de *Sur*, tanto quanto Ernesto Palacio, propõe, pela sua atividade intelectual como ensaísta, uma saúde ao espírito ou uma salvação da imaginação quando rejeita tanto uma deformação nos padrões artísticos que tivesse por escopo a mera metamorfose instintiva — algo que seria típico da *nueva sensibilidad* —, assim como rejeitava uma arte meramente ideológica ou uma racionalização a ponto de afastar o homem da humanidade. Ocampo, neste propósito, traz em seu ensaio, para contrariar Ortega, um exemplo do personagem Otelo de Shakespeare como homem que perde a sanidade pela exacerbação emocional causada pelo ciúme. No outro extremo desse problema de um excesso de desvios e desumanização, Victoria Ocampo discute as escolhas dos personagens Lady Chatterley e Sir Clifford, protagonistas do romance *Lady Chatterley’s Lover* de D. H. Lawrence, como exemplos de exacerbação da racionalidade completamente apática, por exemplo, quando o casal decide combinar suas relações conjugais com antecipação, as quais eram realizadas mecanicamente, como máquina e sem o menor resquício de humanidade.

Volviendo a los problemas de la salud y de la felicidad, creo que una humanidad que diera rienda suelta a sus instintos, tipo Otelo, y una humanidad que se intelectualizara hasta la más lúgubre sequedad, tipo Sr. Clifford, serían una humanidad profundamente atormentada.<sup>34</sup>

Ao comparar esses dois exemplos de insanidade emocio-

31. Ibidem, p. 33.

32. Ibidem, p. 12.

33. PODLUBNE, Judith. *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, 2011, p. 56-57.

34. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 38.

35. Ibidem, p. 49.

36. Sobre o tema, Cf. COMPAIGNON, Olivier. *Maritain et l'Amérique du Sud: Le modèle malgré lui*, 2003.

37. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 36.

nal e intelectual, Victoria Ocampo contradiz o conceito de desumanização da arte de Ortega y Gasset bem como suas ideias de nova sensibilidade pela deformação da realidade, a partir de um argumento que recorre à hipérbole. Nestes dois exemplos, de Shakespeare e de Lawrence, os quais são trabalhados à exaustão, Victoria Ocampo descreve duas distopias para tentar mapear parcialmente duas potenciais realidades que viessem a ser deformadas e desumanizadas, mas que, ao mesmo tempo, seriam doentes na medida em que careceriam de qualquer direcionamento da inteligência. Sendo assim, a autora, tanto quanto Ernesto Palacio, demonstra uma certa inquietação com relação à desumanização da arte de Ortega y Gasset, afinal, era um imperativo de seu tempo recuperar aspectos inteligíveis da realidade contemplativa, uma luta, de modo semelhante ao que propunha Palacio, entre tendências beatificadoras e bestificadoras, que em Ocampo constituem a saída “del árbol, del animal a la línea del horizonte. De Francesca a Beatrice”.<sup>35</sup>

A partir de interlocuções sucessivas à segunda viagem de Ortega y Gasset à Argentina em 1928, pode-se notar que houve certos atritos entre suas ideias e as leituras presentes nos ensaios de Ernesto Palacio e Victoria Ocampo. À primeira vista, esse choque se deu porque a concepção de ensaio — ou salvação — enquanto saúde da parte de Ortega foi contestada em favor de uma direção mais espiritualizada, que afirmava ser o ensaio sanidade, saúde da inteligência perante o descontrole dos seus desvios. Essa leitura estava muito fundamentada, como se pôde ver, pela filosofia neotomista de autores como Jacques Maritain ou personalismo de Emanuel Mounier, autores que eram abertamente defendidos por Ernesto Palacio em seu ensaio *En el país del arte deshumanizado*. Da parte de Victoria Ocampo, que, embora fosse menos explícita a alguma adesão direta ao neotomismo, ela foi quem, pouco depois, deu a melhor acolhida na Argentina ao próprio Jacques Maritain, durante sua estadia entre agosto e outubro de 1936, tendo em vista que o autor foi alvo de severas críticas por parte dos membros dos *Cursos de Cultura Católica*, em virtude de seu posicionamento teológico pouco ortodoxo. A maior polêmica de Maritain no Rio da Prata, contudo, se deu com o jesuíta Leonardo Castellani e, curiosamente, quem assume a defesa do visitante francês em tal situação é o editorial de *Sur*.<sup>36</sup> Mesmo em sua “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”, de 1931, já é possível observar esse impacto do pensamento católico mais moderado em Victoria Ocampo, a qual nutre o entendimento de que “partiendo de emociones puramente personales, va hacia aquellas que son esencialmente impersonales”<sup>37</sup>, algo que está em completa conformidade, por exemplo, com o personalismo de Emanuel Mounier, que era o diretor da revista francesa *Esprit*, cujo problema central era pensar justamente a pessoa humana e os va-

lores a ela ligados objetivamente, um ponto de partida que se reconhece como transcendência da mera individualidade. Para Mounier, a pessoa é definitivamente, “movimento para um transpessoal, simultaneamente anunciado pela existência da comunhão e da valorização”.<sup>38</sup> Mas o tom intelectualista de Ocampo, no entanto, não está adstrito a uma influência católica, tendo em vista que havia outras correntes filosóficas e artísticas com intenções semelhantes. A revista *Sur* já contava em seus primeiros números com publicações de Walter Gropius ou Le Corbusier, por exemplo. Ambos, vale lembrar, fizeram parte do grupo *Cercle et Carré*<sup>39</sup> em Paris durante o final da década de 20 e início da de 30 ao lado de Piet Mondrian, Joaquín Torres García ou Michel Seuphor. Isto é, *Sur* deu destaque a artistas que participavam ativamente de uma tendência abstracionista e construtivista, em parte por inspiração da concepção de “espiritual na arte”<sup>40</sup> de Wassily Kandinsky.

De maneira análoga ao pensamento de Ernesto Palacio de que a realidade seria uma só, apesar de se revelar fragmentada, e, contrariando em parte o que postulava a “nova sensibilidade” de Ortega, Victoria Ocampo reforça ainda em uma nota de rodapé de sua contestação a Ortega a mútua unicidade da realidade. Para tanto, cita o romancista católico François Mauriac quando este afirma que nenhum autor tem sucesso ao estabelecer um relato enquanto uma teleologia muito edificante, pois a nenhum deles estaria facultado ter uma visão onisciente do inteligível, senão apenas parcial.<sup>41</sup> Nesse mesmo ensaio sobre o romance, Mauriac, vale ressaltar, também afirma a arte como salvação: “il faut que les puissances opposées de son être cristallisent autour de Celui qui ne change pas. Divisé contre lui-même, et par là condamné à périr, le romancier ne se *sauve* que dans l’Unité, il ne se retrouve que quando on retrouve Dieu”.<sup>42</sup> Retomando esse tipo de raciocínio, a autora defende uma escrita que poderia partir da realidade material ou das inúmeras circunstâncias humanas a fim de realizar uma deformação dessa realidade mediante o fluir da imaginação, como seria a arte mais nova, desde que sem perder de vista essa direção sutil da inteligência rumo a uma unidade, em outros termos, conciliar a imanência com a transcendência ou agnosticismo com gnosticismo. Do contrário, qualquer posição unilateral neste sentido seria doente e sem salvação. “Pongamos que el agnóstico es miope mientras que el gnóstico es presbita. Ambos tienen la vista defectuosa”<sup>43</sup>, diz Ocampo. O problema das novas artes não estaria, por assim dizer, na resistência do homem da massa a se desligar do humano rumo a outras possibilidades estéticas, mas, muito mais, em sua visão parcial ou, metaforicamente, em seus órgãos visuais doentes, em última instância, na resistência que o próprio corpo exerce a uma compreensão integral na medida em que é falho.

38. MOUNIER, Emmanuel. *O Personalismo*, 2004, p. 89-90. Além de contribuições do próprio Mounier, como se vê no artigo *La inteligencia y las pasiones*, publicado em um número dedicado inteiramente à inteligência em agosto de 1938, é importante ainda destacar que o personalismo não fez seguidores apenas nos meios católicos na Argentina, tendo em vista que até mesmo em *Sur* seu impacto foi visto em autores pouco relacionados com a religiosidade, como Roger Caillois, o qual publicou o artigo *La jerarquía de los seres* em agosto de 1942, além de contribuições do próprio Mounier, como se vê no artigo *La inteligencia y las pasiones*, publicado em um número dedicado inteiramente à inteligência em agosto de 1938.

39. Embora a revista tenha sido publicada na forma de jornal em 1930, houve a reimpressão de facsimilar em: *Cercle et Carré*. Paris: Jean-Michel Place, 1994.

40. KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na pintura em particular*, 2000.

41. Victoria Ocampo assim traduz em seu ensaio as palavras de Mauriac: “A ningún escritor le es permitido introducir desde fuera a Dios en su relato... Un relato que quiere ser edificante nos deja la impresión de algo arreglado, montado pieza a pieza y donde Dios entra como un accesorio”. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 31.

42. MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*, 1933, p. 160.

43. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 49.

44. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, 2009.

45. OCAMPO, Victoria. “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. *Sur*, 1931, p. 50.

46. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*, 1914, p. 43.

Ao invés de fazer das irrealidades novas realidades, como pressupunha Ortega em *La deshumanización del arte*<sup>44</sup>, mais urgente no contexto de Victoria Ocampo era a composição de um esboço de totalidade a partir dos fragmentos dessa realidade. Certamente a metáfora da doença nos olhos se associaria facilmente a uma certa ideia de inteligência, dado que o sentido da visão se projeta sempre por meio de imagens, sendo relacionável à contemplação por não chegar a ter contato direto com o objeto, como é o caso do tato ou da gustação. No entanto, logo ao final do ensaio, a autora traz outra metáfora sensorial que dirime quaisquer dúvidas acerca de um gesto de aproximação total com o mundo, pondo em xeque seu ideal intelectualista de sanar a inteligência. “Mis ojos, que tocan el firmamento, sonrían al mirar mi mano porque mi mano conoce la dulce piel de las frutas, es ciega a las estrellas”,<sup>45</sup> A autora, portanto, caracteriza uma imersão mais direta com a realidade ao afirmar a complementaridade do tato e da gustação – a mão e a boca do artista – para a formação da realidade. Portanto, se a miopia ou a presbiopia poderiam ser dois defeitos de uma visão vertical sobre a realidade, Victoria Ocampo sugere complementar os olhos enfermos pelo tatear a pele da fruta com as mãos. Essa posição afirma a manipulação, o puro tatear, como um recurso ensaístico por excelência, uma espécie de outra face da meditação.

## Nem são, nem salvos

As meditações e manipulações de Victoria Ocampo e Ernesto Palacio, vale frisar, em ambos os casos foram empreendidas com polidez e admiração, além de estarem inevitavelmente marcadas por Ortega. Se, em seu primeiro ensaio com maior difusão, o filósofo afirmou que “yo soy yo y mi circunstancia...”, há de se lembrar que, logo em seguida, continua a frase dizendo “y si no salvo a ella no me salvo yo”<sup>46</sup>. Os seus debatedores argentinos frisaram em seus respectivos ensaios a salvação mais do que a circunstância. Isso demonstra que, mais do que um conceito, aproveitaram de Ortega a atitude de um pensar que se queria salvação, e, portanto, suas práticas ensaísticas reformularam conceituações próprias de estética, além, é claro, de trazerem traços desses conceitos no próprio corpo do texto. Antes de experimentarem o verdadeiro e o errôneo, Ocampo e Palacio nos ensaios em questão enveredaram no dilema entre a afirmação de si e a errância. Mesclaram opiniões próprias e conceitos alheios para contradizer o ímpeto fortemente metamórfico dos ensaios de Ortega, e, nesse proceder,

mergulharam na imanência de suas próprias imagens verbais, como se observa nas figurações das doenças e trabalhos com os diversos sentidos, observando-se em ambos certas fugas do foco principal em defender a inteligência.

Ambos trazem à tona, nessa errância de suas respectivas manipulações, algo que remete à rápida passagem do discurso platônico *Fedro* (275a-e), que narra o mito da apresentação da escrita ao rei egípcio Thamou por parte do deus Theut. Após mostrar inúmeras invenções, o deus traz a escritura ao rei, o qual a repudia prontamente, qualificando-a como um *phármakon*, droga, isto é, um dispositivo com potencial de servir tanto enquanto remédio quanto como veneno. Platão ressalta, assim, a opinião de Sócrates de que a escritura, diferente do saber dialógico, por mais que dissesse respeito a fins benéficos, teria o perigo de ser uma repetição, tal como o mito. A escritura não ofereceria verdadeira reminiscência ou entendimento da parte daquele que lê, senão apenas uma recordação vazia de sentido na medida em que dispensa a presença do equivalente ao emissor, para ele indispensável a uma compreensão verdadeira.<sup>47</sup> Essa mesma passagem foi o motivo para o célebre texto *A farmácia de Platão* de Jacques Derrida, no qual ressalta que o *phármakon* se dá em parte porque a escritura sempre trará ausências, que para Platão são decorrências da substituição de um emissor original ou de um pai, rei ou juiz, para dar veracidade ao jogo do *logos* por um mero documento passível de ser lido por qualquer um que não se insira em sua origem. Segundo Derrida,

Esta substituição [da escritura] que se opera, pois, como um puro jogo de rastros e suplementos ou, se queremos ainda, na ordem do puro significante que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar, controlar; esta substituição que se poderia julgar 'louca', uma vez que se dá ao infinito no elemento da permutação lingüística de substitutos, e de substitutos de substitutos; este encadeamento desencadeado não é menos violento.<sup>48</sup>

Diante da ausência inerente à escritura, Ortega y Gasset propunha uma desrealização da noção de realidade, em outras palavras, um sepultamento da própria pátria-mãe em favor da efemeridade moderna, enfim, uma salvação pelo abandono do humano em favor da mera vida. Já Victoria Ocampo e Ernesto Palacio, em contrapartida, posicionaram-se diante da escritura em defesa da integralidade da realidade, da fusão entre nacionalismo e modernidade, uma defesa declarada do humano e da pessoa espiritual. Porém, as suas teorizações metalinguísticas sobre o ensaio também revelaram seu lado de veneno.

Em uma primeira verificação, nota-se que o raciocínio

47. Trecho da passagem de *Fedro* na qual Sócrates reflete sobre a importância da oralidade na escrita pela tradução de Carlos Alberto Nunes. “É que a escrita, Fedro, é muito perigosa e, nesse ponto, parecidíssima com a pintura, pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula perguntas, cala-se cheia de dignidade. O mesmo passa com os escritos. És inclinado a pensar que conversas com seres inteligentes; mas se, com o teu desejo de aprender, os interpelares acerca do que eles mesmos dizem, só respondem de um único modo e sempre a mesma coisa.” PLATÃO. *Fedro*, 1975, 275d-e.

48. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 2005, p. 34-35.

comum a Ocampo e Palacio também tematizou e estabeleceu um proceder farmacológico de certa maneira, pois, enquanto Ortega ressaltava criativamente em *Meditaciones del Quijote* o risco de uma ciência menos a prova científica, que seria possível num modo ensaístico de pensar, Ernesto Palacio e Victoria Ocampo tomaram outro lado do *phármakon*, conforme anos mais tarde teorizaria Derrida, ou seja, tentaram evidenciar as aporias do mestre. Ao procurarem, por exemplo, pensar a sensibilidade aristocrática de Ortega ao extremo, seja na hipérbole da utopia do país dos artícolas ou nas distopias de *Otelo* ou *Lady Chatterley's Lover*, fizeram uma tentativa de buscar os momentos de indecidibilidade da argumentação que levaram aos conceitos de Ortega y Gasset.

Se esses procedimentos não são conforme a melhor lógica ou simplesmente não são considerados justos por terem nas hipérboles as principais armas contra o pensar de Ortega y Gasset, essas escrituras, por sua vez, não trazem ressentimento em não conterem provas analiticamente verificáveis. Isso indica que esses autores não caminhavam rumo a uma opinião neohegeliana sobre o tema, como seria posteriormente a de Adorno, que viu no ensaio uma forma predefinida para um exercício mais livre do pensamento, porém, em última instância partiu de uma ideia real ou totalidade maior. Mais do que isso, colocando-se como nova geração, mas não exatamente como filhos gratos de Ortega y Gasset, Ernesto Palacio e Victoria Ocampo realizam em seus ensaios um questionamento severo e inconsequente das decisões políticas, científicas e filosóficas de um autor que lhes era referência.

Mas o que mais vale destacar a partir desses ensaios dirigidos a Ortega y Gasset consiste no fato de que, tanto no ensaio de Ernesto Palacio quanto no de Victoria Ocampo, o procedimento de escrita não condiz exatamente com os conceitos que defendem. Se ambos são partidários de um direcionamento da inteligência de modo congruente com o neotomismo ou o personalismo em desfavor da deformação da realidade, portanto defensores de uma estética que preconizava um reforço do inteligível ante o sensível, nas entrelinhas, os dois ensaios trazem como principal recurso explicativo metáforas claras de sensações: o entusiasmo da boca do poeta que emana o divino, ao final do ensaio de Palacio, o entendimento de gnosticismo ou agnosticismo como miopia e presbiopia ou ainda a complementaridade entre tato e visão para ilustrar a metalinguagem no ensaio de Ocampo. Suas contestações não consistem, pois, na exatidão dos argumentos, mas principalmente na força de imagens verbais com forte carga sensorial, por exemplo, a reutilização dos artícolas imaginados por Maurois da parte de Palácio, até a descrição de problemas visuais por Ocampo. E, mais do que isso, não é apenas essa descrição que condiz

com uma escrita que responde às ausências que assombram a escrita com a sensação, mas também o fato de conseguirem aceitar muito bem essa condição. Junta-se, pois, a um direcionamento da inteligência (*Psyché*) um sensualismo quase erótico (*Eros*), um jogo imanente no texto que o condena a mais do que ser simplesmente adstrito a seus significados: na falta de melhor termo, perfazem em seus respectivos ensaios uma doutrina de amor.

Sendo assim, seja na errância do escrever, na evidência de paradoxos do mestre ou na emanção de imagens que contradizem a subestimação que tinham do sensível perante o inteligível, esses ensaios manifestam que essas pequenas gestualidades<sup>49</sup>, isto é, permanências de aporias ou indecidíveis, são o que possuem de verdadeiramente singular.

Ao contestarem o sensorialismo de Ortega y Gasset como conceito, Victoria Ocampo e Ernesto Palacio não conseguem evitar a emanção de sensações em seus próprios ensaios. Tampouco chegam a vaticinar alguma transgressão ao rigor filosófico tal como Adorno futuramente definiria como heresia, identificada como o polo negativo de uma dialética cultural. Mesmo ao negar o sensorialismo do mestre em favor de um argumento intelectualista, tomam até certo ponto a concepção de ensaio como uma “ciência menos a prova científica” do colega espanhol, a ponto de propor um pensamento assistemático. E por tal razão, não podem evitar que a errância do escrever coloque em xeque o rigor na defesa de seus conceitos. Com isso, a escrita menos a prova científica de Palacio e Ocampo condena suas próprias teses de sanar da inteligência, pois, pelo alto teor de sensorialismo tátil, oral ou visual, rumam do inteligível ao sensível no tratamento do próprio corpo de seus textos. Em seus respectivos diagnósticos metalinguísticos, prescrevem no ensaiar um exercício de pensamento como se fosse um remédio manipulado, mas não oferecem mais do que uma sucessão de chazinhos caseiros quando revidam a nova sensibilidade com novas sensações, em uma lida muito mais aberta ao mundo dos sentidos que meramente da contemplação. De Beatriz a Francisca.

49. Em “O autor como gesto”, Giorgio Agamben entrevê o momento poético de um texto não exatamente nos escritos ou seus significados e tampouco no autor de fato ou leitor, senão justamente na permanência da inexpressão a qual fora largada em aberto no corpo do texto. “O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente.” AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 62-63.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Paraíso*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Cercle et Carré*. Paris: Jean-Michel Place, 1994.
- COMPAIGNON, Olivier. *Maritain et l'Amérique du Sud: Le modèle malgré lui*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- ETCHECOPAR, Máximo. "Ortega y los Argentinos". In: AGUILAR, Ernesto et al. *Ortega y la Argentina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 85-93.
- GALÁN, Pedro Cerezo. "Meditaciones del Quijote o el estilo del héroe". In: AGUILAR, Ernesto et al. *Ortega y la Argentina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 27-48.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Editions R.A. Corrêa, 1933.
- MOUNIER, Emmanuel. *O Personalismo*. Trad. Vinícius Eduardo Alves. São Paulo: Centauro, 2004.
- OCAMPO, Victoria. "Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset". *Sur*. Buenos Aires, nº 2, p. 16-52, jul/dez, 1931.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madri: Castalia, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Meditación de nuestro tiempo: las conferencias de Buenos Aires*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones del Quijote*. Madri: Publicaciones de la residencia de estudiantes, 1914.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madri: Ed. Revista de Occidente, 1966.

PALACIO, Ernesto. “En el país del arte deshumanizado, I”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 267-269, 30 ago. 1928.

\_\_\_\_\_. “En el país del arte deshumanizado, II”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 331-332, 13 set. 1928.

\_\_\_\_\_. “En el país del arte deshumanizado, III”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 394-395, 27 set. 1928.

\_\_\_\_\_. “En el país del arte deshumanizado, IV”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 45-46, 11 out. 1928.

\_\_\_\_\_. “En el país del arte deshumanizado, V”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 112-113, 25 out. 1928.

\_\_\_\_\_. “En el país del arte deshumanizado, VI”. *Criterio*. Buenos Aires, p. 176-177, 8 dez. 1928.

PLATÃO, Fedro. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

PODLUBNE, Judith. *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ZANCA, José. “Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización”. *Prismas, revista de historia intelectual*. ano 16, n<sup>a</sup> 16, p. 199-202, 2012.



# Breve, brevíssimo! O discurso cinematográfico brasileiro dos anos 1960 em sua veiculação externa

Paula Regina Siega  
UESC

## Resumo

O artigo aqui apresentado se constrói com base nos ensaios breves produzidos pelos autores do Cinema Novo durante a década de 1960 e publicados na Itália, no mesmo período. O propósito é trazer à luz textos desconhecidos no Brasil, mas que colaboraram para a circulação do imaginário brasileiro fora das fronteiras nacionais, em um momento de desprovincialização da nossa cultura. Forma congenial ao movimento, o ensaio breve foi praticado pelos cineastas para fornecer ao público europeu as chaves de leitura das obras cinematográficas que estavam criando. Documentando as transformações das poéticas dos autores, os textos revelam como a literatura brasileira serviu de paradigma à estética cinemanovista, suprimindo assim a lacuna oferecida por uma incipiente tradição cinematográfica. Observando o quanto conceitos quais “nacional”, “colonial”, “universal” ou “identidade” estiveram ao centro das reflexões intelectuais do movimento, o trabalho mostra que, após o golpe de 1964, a utopia revolucionária foi substituída pelo sentimento trágico da política. A este sentimento ligou-se o ideário antropofágico do movimento tropicalista que, na sua vertente cinematográfica, expressou com a fórmula “canibalismo dos fracos” o processo autodestruidor de um Brasil que devorava a si mesmo.

Palavras-chave: Cinema Novo; ensaio breve; literatura; colonialismo; antropofagia.

## Riassunto

L'articolo qui presentato è costruito basandosi sui testi prodotti dagli autori del Cinema Novo durante il decennio del 1960 e pubblicati in Italia, nello stesso periodo. Il proposito è portare alla luce testi sconosciuti in Brasile, ma che hanno collaborato per la circolazione dell'immaginario brasiliano oltre le frontiere nazionali, in un momento di sprovincializzazione della nostra cultura. Forma connaturale al movimento, il saggio breve è stato praticato dai cineasti per fornire al pubblico europeo le chiavi di lettura delle loro creazioni cinematografiche. Documentando le trasformazioni delle poetiche degli autori, i testi rivelano che la letteratura brasiliana ha assunto il ruolo di paradigma per la estetica cinemanovista, colmando in questo modo la lacuna offerta da una incipiente tradizione cinematografica. Osservando come concetti quali “nazionale”, “coloniale”, “universale” o “identità” stessero al centro delle riflessioni intellettuali del movimento, il lavoro dimostra che, dopo il colpo di Stato del 1964, l'utopia rivoluzionaria è stata sostituita dal sentimento tragico della politica. A questo sentimento si legò l'idea tropicalista dell'antropofagia che, nella sua corrente cinematografica, ha espresso con la formula “cannibalismo dei deboli” il processo autodistruttivo di un Brasile che divorava se stesso.

Parole chiave: Cinema Novo; saggio breve; letteratura; colonialismo; antropofagia.

1. DAHL, Gustavo;  
SARACENI, Paulo Cesar.  
“Cinema Novo e estruturas  
econômicas tradicionais”, 1967,  
p. 431.

2. Ibidem.

## Filmes e falas em circulação

Com a eclosão do Cinema Novo durante a década de 1960, a cultura brasileira conheceu um período de relativa projeção externa, sendo representada contemporaneamente por obras cinematográficas que se esforçavam em retratar o país com uma linguagem de caráter nacional, e por um discurso crítico interessado em fornecer as bases teóricas daquela linguagem. Fora de nossas fronteiras, os filmes e as falas dos cineastas faziam com que o público estrangeiro, sobretudo europeu, fosse instigado pela hipótese de que o cenário político e econômico mundial viesse a ser objeto de uma revolução cultural oriunda do terceiro mundo. Enquanto obras quais *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* pareciam ser a confirmação estética da tese, os discursos pronunciados e escritos por autores do movimento realizavam um amplo trabalho de divulgação, defesa e legitimação teórica do que vinha sendo praticado artisticamente. Além de debates, colóquios e mesas redondas, o veículo privilegiado para a circulação do discurso cinemanovista foram as revistas especializadas de cinema, onde assumiram três formas principais: a declaração, a entrevista e o ensaio breve.

A propensão dos cineastas a esse tipo de produção textual pode ser explicada pelo fato de, antes de se dedicarem à realização de filmes, terem participado da atividade cineclubista, base de uma formação cinematográfica que, passando pela crítica, conduzia à atuação como roteiristas, produtores, montadores ou diretores dos próprios filmes. Como pontuaram Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni em um dos muitos ensaios breves brasileiros que circularam então na Europa, foi no período em que “a ‘nouvelle vague’ derrubava na França as barreiras existentes entre o amador de cinema e o fazedor de cinema, entre o crítico e o realizador”, que a geração do Cinema Novo saía dos “limites da crítica e do cine-clubismo” para “ingressar no campo da realização”<sup>1</sup>. A importância da palavra escrita ou falada como elemento integrante das ações de divulgação é visível no trecho abaixo:

Começando por articular os grupos existentes na Bahía, no Rio e em São Paulo, foram usados todos os meios disponíveis – jornais, suplementos literários, revistas, cineclubes e cinematecas – para prestigiar um “cinema novo” brasileiro, que até então era uma virtualidade.<sup>2</sup>

Para os jovens intelectuais, o ingresso no campo da realização cinematográfica significava considerar não apenas os aspectos da produção, mas também os problemas e alternati-

vas à circulação no fechado mercado nacional, dominado pelo produto estrangeiro (filmes americanos e europeus), de um lado, e pelo que consideravam o produto nacional de “baixa qualidade” (as execradas chanchadas), do outro. Se a produção independente era a chave para realizar filmes nos quais a poética do autor não devesse dobrar-se aos compromissos com o capital, a saída para furar as barreiras mercadológicas era penetrar no mercado externo, conquistando atenção e prestígio internacionais para então ser aceitos pelos distribuidores e público internos, acostumados a aceitar sem reservas o que já tivesse sido aprovado no exterior.

Conduzidas com relativo sucesso, as estratégias produtivas e distributivas do Cinema Novo no início dos anos 1960 são relatadas por Arnaldo Carrilho, então adido cultural do Brasil em Roma. Em virtude do “enorme coeficiente de provincianismo que faz com que [o público] aceite passivamente o produto estrangeiro em detrimento do nacional”, é necessária a atuação de um agente externo, capaz de indicar ao público a qualidade dos filmes ao qual estão assistindo e, por isso, “o que se verifica é a função publicitária dos Festivais Internacionais de cinema, cujos pareceres finais agem no Brasil como elemento seguro de sucesso comercial da fita”<sup>3</sup>.

Os esforços de expansão externa foram delineados também por Dahl e Saraceni: era conquistando a atenção nos festivais internacionais, explicavam eles, que se apresentavam as possibilidades de “fazer ruir as velhas estruturas do cinema nacional”, aproveitando “o tradicional complexo de inferioridade brasileiro” para “liquidar de fora para dentro os vícios artísticos, culturais e econômicos do nosso cinema”<sup>4</sup>.

3. CARRILHO, Arnaldo. “Técnicas de trabalho e estrutura econômica do Cinema Novo”, 1967, p. 426-427.

4. DAHL, Gustavo; SARACENI, Paulo Cesar. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, 1967, p. 431.

## A marca cruel do subdesenvolvimento

As colocações a respeito do “complexo de inferioridade” brasileiro estavam em sintonia com o sentimento de recusa do público comum e do cinéfilo culto em relação à produção nacional. Para a consciência deste sentimento colaborou de forma basilar Paulo Emilio Salles Gomes, em ensaio breve que produziu grande impacto sobre os realizadores e pensadores do cinema brasileiro. Apresentado na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo (1960), e publicado no suplemento literário do *Estado de São Paulo* com o título “Uma situação colonial?”, o texto abordava a questão da inadequação do cinema brasileiro em relação às expectativas nacionais, formadas a partir de um modelo externo.

5. GOMES, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial?”. *Revista Contracampo*, 2000.

6. Ibidem.

7. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, 1981, p. 28.

Para Salles Gomes, todos os agentes do sistema cinematográfico brasileiro (produtivos, artísticos, distribuidores, consumidores e críticos) viviam um estatuto colonial determinado pelo domínio do produto estrangeiro no mercado, fruto de um mecanismo perverso que fortalecia a percepção coletiva segundo a qual o “cinema de verdade” era somente o que vinha de fora, e ao qual não se subtraía nem mesmo o crítico esclarecido:

Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. [...]. O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é *outra coisa* para o intelectual especializado. Atacando com irritação, defendendo para encorajar, ou norteados pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna. Todas essas posições, particularmente o sarcasmo demolidor, são véus utilizados para esconder o sentimento mais profundo que o cinema nacional suscita no brasileiro bem formado – a humilhação.<sup>5</sup>

Salles Gomes denunciava o fato de a nossa cultura cinematográfica – realizada em termos que nos alienavam econômica e culturalmente do que era nosso – produzir uma perene sensação de frustração diante do resultado obtido pelos esforços aventureiros da indústria local. Sobre a nossa experiência estética vigia então uma demarcação de inferioridade que nos diferenciava dos modelos artísticos produzidos pelas nações industrialmente avançadas:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresentam a **marca cruel do subdesenvolvimento**.<sup>6</sup>

Sem conseguirem se subtrair à dinâmica colonial que os fazia espectadores da produção alheia, os intelectuais brasileiros adotaram o cinema internacional (europeu ou estadunidense) como paradigma de uma universalidade acessível ao consumo, mas impensável para os rudimentares padrões da indústria nacional. Por isso durante muito tempo, observou Maria Rita Galvão, “pensar cinema no Brasil significou pensar cinema estrangeiro”.<sup>7</sup> A fórmula era praticamente a mesma também para as plateias: “Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro”, afirmava Jean Claude Bernardet em 1967, explicando como os espectadores não encontrassem na produção nacio-

nal o que estavam acostumados a ver nos filmes estrangeiros, sobretudo westerns e comédias americanas<sup>8</sup>. Razão pela qual, observava por sua vez o cineasta David Neves, em 1965:

Titubeante, na verdade, tem sido o espectador brasileiro que não se entrega facilmente, que reage, que perde a seiva de um mundo novo, em busca de contactos, de relações de ressonância com uma concepção provinciana e alienada que traz consigo.  
- O cinema brasileiro só mostra miséria...<sup>9</sup>

A tentativa cinemanovista era vencer essa resistência através da conquista do espectador externo. Para tanto, o passo dado foi grande: conscientes da impossibilidade de atingir para o cinema nacional o padrão industrial das grandes economias, os cineastas deixaram de encará-lo como fator necessário à expressão cinematográfica, e passaram a ver na pobreza de recursos a base da própria linguagem, considerada representação “autêntica” do Brasil e de suas mazelas. Agindo dessa forma, libertavam-se do sentimento de inferioridade diante da cinematografia mundial, certos de serem, ao par dos colegas de cinematografias mais imponentes, detentores de uma legítima poética, como revelara o arrojado e subdesenvolvido *Rio Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos:

Defeituoso, *maladroit*, eis a chave mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. [...] Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme pobre e de conceitos pobres a respeito de produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete de visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um cinema que o precedeu, traça as bases de uma nova escola: a da autenticidade.<sup>10</sup>

8. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, 1967, p. 14.

9. NEVES, David. “Poética do Cinema Novo”, 1967, p. 422.

10. Ibidem.

## Eruditos e populares

Embora os filmes do Cinema Novo estivessem sendo projetados desde 1960 na França, Espanha, Portugal, Alemanha e URSS, foi sobretudo na Itália, com a Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano realizada em Gênova, de 21 a 30 de janeiro de 1965, que eles começaram a ser reconhecidos como parte de um movimento coletivo. Sob a direção de Floris Luigi Ammannati, a Quinta Resenha dedicou um espaço especial ao Cinema Novo, apresentando uma retrospectiva das suas obras, premiando *Vidas Secas* e *Os fuzis*, e realizando uma mesa re-

11. VIGANÒ, Aldo. “Discurso di Aldo Viganò”, 1967, p. 409.
12. ROCHA, Glauber. “Cinema Novo e cinema mondiale”, 1965, p. 435-436.
13. Idem. “L’estetica della violenza”. *Rivista Cinema* 60, 1965.
14. Idem. “Eztetyka da fome 65”, 2004, p. 63-67.

donda sobre o movimento. Definindo o Cinema Novo como “*una delle più significative correnti culturali*” da América Latina e “*fenomeno unico nella storia del cinema mondiale*”, o organizador do debate, Aldo Viganò, pontuava o fato de que “*le opere dei giovani registi brasiliani*” eram “*presentate per la prima volta in un contesto organico e completo*”.<sup>11</sup> Deste modo, ofereceu-se ao público uma visão unitária das obras e dos programas dos autores, que ganharam repercussão também fora da Itália.

Da mesa redonda participaram Antonio Candido, Arnaldo Carrilho, David Neves, Paulo Cesar Saraceni, Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Glauber Rocha. As contribuições dos debatedores foram publicadas em 1967, nos anais do congresso *Terzo mondo e comunità mondiale*. Dos ensaios apresentados, ganhou inaudita projeção o de Glauber, que, tendo como título original “Cinema Novo e cinema mondiale”<sup>12</sup>, foi referido e publicado imediatamente pela imprensa italiana como “L’estetica della violenza”<sup>13</sup>. Em junho de 1965, apareceu também na revista *Civilização Brasileira* em versão ampliada e modificada, sob o título “Uma estética da fome”<sup>14</sup>. A aguerrida fala do cinemanovista desenhava o compromisso da sua geração em realizar um cinema empenhado não só com a realidade brasileira, mas também com a da América Latina. A partir de uma impoção marcadamente anticolonial, o discurso sublinhava a distância entre as sociedades ditas avançadas e o mundo subdesenvolvido, acusando as primeiras de interessar-se pelo segundo somente na medida em que isso satisfazia a sua nostalgia do primitivo. De grande efeito sobre o público reunido no evento, a tese reverberou na crítica especializada europeia, tornando-se uma referência obrigatória para os teóricos que a partir daí se interessassem pelo cinema brasileiro ou latino-americano.

Não tendo conquistado a celebridade do brevíssimo ensaio de Glauber, os demais textos oferecem muitos elementos para a compreensão não só da trajetória do Cinema Novo, como da importância de conceitos quais “nacional”, “popular”, “colonial”, “original” e “universal”, então ao centro das reflexões a respeito da cultura brasileira e do cinema que se propunha a representá-la. Para os fins dessa análise, interessa apontar para a importância que a literatura vem a recobrir no discurso cinemanovista que, na ausência de uma tradição cinematográfica nacional, a ela recorreu para fixar um antecedente histórico-cultural para o movimento. São constantemente ultrapassadas as linhas de demarcação entre literatura e cinema, em falas que estabelecem uma espécie de equivalência entre linguagem fílmica e literária. Observe-se, por exemplo, essa passagem do discurso de David Neves: “Cinema é antes prosa do que verso, mas que melhor poeta do que Guimarães Rosa, devia pensar Glauber Rocha, dirigindo o roteiro de *Deus*

e o *Diabo na Terra do Sol*? Que afinidade sutil entre o jovem baiano e o grande escritor”<sup>15</sup>.

A adoção da obra monumental de Guimarães Rosa como referencial para o cinema rocheano, mais do que indicar a semelhança das leituras do Brasil feitas pelo escritor e pelo cineasta, aponta para a ausência, no panorama cultural brasileiro, de um modelo cinematográfico da mesma grandeza. Já Alex Viany, em ensaio publicado na revista italiana de cinema *Bianco e Nero*, em 1964, havia explicitado a lacuna cinematográfica em termos do que então se entendia por “cultura nacional”:

È indubbio che, dal punto di vista di una cultura brasiliana, noi non abbiamo un cinema nazionale. Abbiamo, questo è vero, sparsi in alcuni film validi, o almeno parzialmente validi, gli elementi di un cinema veramente brasiliano – così come si parla, ad esempio, di una letteratura brasiliana.<sup>16</sup>

Viany justificava a falta de um “autêntico” cinema brasileiro como uma decorrência da estrutura econômica do subdesenvolvimento, pois o cinema, “*come espressione di una cultura nazionale*”, explicava, existia somente nos países industrialmente progredidos. O domínio econômico de tais países era apontado então como imposição cultural percebida como invasão:

Ricordiamo che qui in Brasile – quando già nel nostro secolo la cultura si costituiva realmente in entità nazionale – i grandi mezzi di diffusione dell’era tecnologica [...] capaci di favorire il contatto fra popolo e cultura, furono in realtà i veicoli di una nuova invasione di elementi culturali e subculturali stranieri.<sup>17</sup>

A influência do pensamento de Sales Gomes se faz visível neste outro trecho:

In realtà, come spettatori costretti a una lunga dieta straniera, abbiamo una specie di falso “deposito folcloristico internazionale” in testa; e quando ci sediamo per scrivere un soggetto cinematografico inevitabilmente ricorriamo a queste reminiscenze che ci si impongono come realtà che ci circonda, mentre è comodo sovrapporre, coscientemente o no, modelli e stereotipi acquisiti attraverso la saturazione di film stranieri alla realtà brasiliana che ci proponiamo mostrare.<sup>18</sup>

Diante da incipiência do cinema nacional, considerado como modelo a ser superado, o Cinema Novo vinha a estabelecer vínculos com a literatura brasileira – que já havia conquistado um caráter de representatividade nacional –, deitando

15. NEVES, David. “Poética do Cinema Novo”, 1967, p. 422.

16. VIANY, Alex. “Cinema brasileiro ieri e oggi”. *Rivista Bianco e Nero*, 1964.

17. Ibidem, p. 24.

18. Ibidem, p. 28.

19. Em português no original.  
20. DIEGUES, Carlos.  
“Rapporto dialettico, cinema e cultura in Brasile”, 1967, p. 419.

nela aquelas que considerava as próprias raízes. Observe-se que criação de uma genealogia literária para o cinema não era uma operação inédita, tendo já sido efetuada no início do século pelos ensaios de Sergei Eisenstein, autor de grande influência na estética e na escrita cinemanovistas, sobretudo de Glauber Rocha.

Na produção discursiva do movimento, são vários os textos que apontam para a ruptura com o cinema nacional – excetuando a poética de Humberto Mauro – e, em contrapartida, para o estabelecimento de uma continuidade com a literatura do país. A importância dessa literatura vinha a ser considerada tanto em função de uma tomada de posição política frente à realidade, como do seu papel no estabelecimento de uma identidade nacional, a mesma que os autores propunham-se a encontrar para o cinema através de uma linguagem brasileira. Em Gênova, é a busca e encontro dessa linguagem que a “estética da fome” tematizava: a cultura do subdesenvolvimento não poderia ser representada com os recursos tecnológicos e linguísticos da cultura dita “avançada”, mas deveria encontrar na própria exasperante realidade, na própria deficiência de meios, os temas e formas com os quais expressar-se, superando o estágio de dependência.

Enquanto Glauber teorizava sobre a estética da fome/violência, Diegues discursava sobre a dialética entre as culturas erudita e popular brasileiras que, supostamente, encontravam no Cinema Novo a sua síntese. Indicando a influência dos pensadores do cinema mundial sobre a formação filosófica do cineasta brasileiro, Diegues observava a contradição entre essa formação “universal” e a carência de uma tradição cinematográfica nacional. Assim, era na literatura que o cinemanovista encontrava os precedentes brasileiros para a linguagem que vinha sendo construída pelo cinema:

In rapporto alla cultura erudita brasiliana, troviamo nei più significativi artisti posteriori al movimento modernista, alcuni elementi che hanno servito di base al “cinema novo”<sup>[19]</sup>.

Molto vicini all’idea di un “modo di dire cinematograficamente le cose del Brasile” sono Mario e Oswald de Andrade: una nuova lingua brasiliana parlata agli angoli delle strade e dei paesi, tanto diversa da quella dei salotti e dei discorsi ufficiali.<sup>20</sup>

De maneira semelhante ao que Glauber Rocha fizera em alguns dos textos da sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Diegues relacionava diretamente a produção cinematográfica à literária, vendo em uma e outra equivalências na tentativa de construção da identidade cultural brasileira. Se “Macunaíma è per la letteratura brasiliana quello che probabilmente ‘Barra-

vento' será per il cinema", a intenção cinematográfica em descrever o "sforzo di una civiltà che vuole pensare per sé e avere i propri miti ed eroi" se reencontrava também "in Guimarães Rosa, o Graciliano Ramos, João Cabral de Mello Neto o Villa Lobos". Mas se os escritores, em geral, limitaram-se a servir-se da cultura popular para criar um novo estilo literário, com o Cinema Novo se chegava a um período "in cui i miti popolari e le tradizioni erudite si integrano e quelli non saranno più soltanto elemento di stile per queste"<sup>21</sup>. E se o recente golpe de estado modificara o contexto produtivo brasileiro, isso não significava o fim do movimento, pois "La tradizione ci dice che gli intel-lettuali che hanno avuto una presa di coscienza a partire dal 1930, si sono abituati a incorporare ogni fatto nuovo alla loro espressione in una prospettiva dinamica e trasformatrice"<sup>22</sup>.

21. Ibidem, p. 420.

22. Ibidem.

23. DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*, 1999.

24. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: El sueño posible del cine brasileño*, 1997.

25. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*, 2004.

26. Ibidem, p. 28.

## Canibalismo dos fracos e sentimento trágico

No fim dos anos 60, a ação coletiva e os sistemas cooperativos de produção e distribuição que tinham caracterizado a atividade do Cinema Novo começavam a escassear, e as divisões e desentendimentos dentro do grupo aumentavam<sup>23</sup>. Às crises ideológicas e criativas devido ao momento político, vinha a juntar-se uma crescente intervenção estatal e uma conjuntura econômica desfavorável, com as pequenas produtoras ligadas ao movimento sendo obrigadas a fazer frente ao Instituto Nacional do Cinema (INC), fundado pelo regime militar<sup>24</sup>. Apesar do instituto inspirar-se no sucesso externo obtido pelo Cinema Novo, os financiamentos estatais eram vistos com desconfiança pelos cinemanovistas, receosos de uma versão comercial do movimento através de filmes que, aproveitando somente algumas de suas características superficiais, não compartilhassem de seus posicionamentos estéticos e ideológicos<sup>25</sup>. Assim, descreve Alexandre Figueirôa, a fase vivida a partir de 1967,

iria revelar que o cinema brasileiro estava dividido entre aqueles que procuravam permanecer fiéis aos princípios do Cinema Novo e prosseguir o trabalho de distribuição iniciado pela Difilm e aqueles que se juntaram às iniciativas do INC.<sup>26</sup>

Entre os que optaram pelos financiamentos do INC estavam os representantes da nova onda do cinema underground, que, embora tivessem sido ajudados pela Difilm (cooperativa

27. Ibidem.

28. DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*, 1999, p. 22.

29. Sobre a ascendência do filme para o movimento tropicalista, Caetano Veloso escreve em 1970, em carta a Glauber Rocha: “o cinema dele [Rogério Sganzerla] é parente de nossas músicas, de *Brasil ano 2000*, de *Macunaíma*, de *Roda viva* – e tudo isso é filho de *Terra em transe* [...] *Terra em transe* decidiu o meu ‘tropicalismo’”. VELOSO, Caetano. “Carta a Glauber Rocha, Londres, setembro 1970”, 1997, p. 377.

de distribuição fundada pelos cinemanovistas em 1965), passaram a atacar o Cinema Novo, considerando-o ultrapassado<sup>27</sup>. Na nova conjuntura, o grupo passava a viver uma situação de impasse, perdendo o caráter programático que caracterizara a “política dos autores” na sua primeira fase. O fim da década de 60 coincidia então com o fim do movimento, rememorado, em 1973, por Carlos Diegues:

Apertado à direita e à esquerda, em dúvida quanto à sua própria validade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, assinando o óbito preenchido pelas novas gerações.

Acho que fui o primeiro a falar disso, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em fins de 69 [...]. Quase ao mesmo tempo, Gustavo Dahl e Glauber Rocha anunciam a mesma coisa, no Brasil.<sup>28</sup>

O fronte da recepção italiana, todavia, vivia uma apreciação tardia do Cinema Novo, com *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* sendo projetados no circuito comercial, em 1969. No mesmo ano, a politizada *Ombre Rosse* publicava um dossiê sobre o movimento, recuperando alguns de seus temas marcantes e delineando a guinada tropicalista do final da década. O dossiê era composto por textos de críticos italianos, por uma entrevista com Ruy Guerra, e por ensaios de breve ou brevíssima extensão assinados por Carlos Diegues, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade. Da mesma forma em que, em 1965, os cineastas forneceram ao público europeu os subsídios para o entendimento dos filmes cinemanovistas a partir de uma tradição intelectual nacional, os novos discursos apresentam as bases teóricas do que se estava experimentando.

Antes, filmes em branco e preto tinham veiculado uma linguagem visual enxuta e exasperada, com uma forte adesão ao real (a luz ofuscante do sol, a paisagem árida, o latifúndio, a fome e a miséria das zonas rurais) que tinha sido sintetizada pela trilogia do sertão (*Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*). Essa linguagem pouco apresentava em comum com a ambiguidade das obras que vinham sendo produzidos no Brasil a partir do golpe. O contexto político brasileiro tinha sido radicalmente modificado, demonstrando a impossibilidade da revolução popular para a qual apontavam filmes quais *Os fuzis*, *Deus e o diabo* ou *Ganga Zumba*.

Em 1967, Glauber Rocha tinha demonstrado, com *Terra em transe*, a necessidade de uma nova estética para expressar aquela outra contingência histórica, abrindo caminho para o tropicalismo, movimento fortemente influenciado pelo modernismo<sup>29</sup>. Se os filmes sobre o sertão encontraram inspiração sobretudo no realismo regionalista, as novas produções volta-

vam-se ao modernismo, à Semana da Arte Moderna de 1922 e à teoria antropofágica de Oswald de Andrade.

Tratava-se de uma nova maneira de propor-se diante da realidade brasileira, que se refletia em novos modos de expressá-la, marcados pela coexistência de elementos modernos e arcaicos, pela exuberância de cores e de formas, pela presença do humor, da alegoria, além das constantes referências ao ato de devorar o outro. Dada a grande diferença em relação ao estilo e temática dos filmes anteriores, os cineastas tiveram que justificar, teoricamente, a mudança de prisma, fornecendo ao público europeu um conjunto de referências artísticas que permitissem compreender as inovações linguísticas de filmes quais *Azyllo muito louco*, *Macunaíma* e *Brasil ano 2000*, entre outros. A nova filmografia podia assim ser enquadrada em um mais amplo contexto cultural, do qual continuavam a fazer parte renomados intelectuais. Era necessário, além disso, explicitar o caráter político que o movimento tentava manter, como fazia Carlos Diegues no seu ensaio, evidenciando o quanto a antropofagia estivesse ao centro das novas reflexões teóricas:

In Brasile le basi di questa nuova cultura militante sono state gettate per la prima volta dal movimento modernista del 1922. Di qui sono venuti fuori Oswald de Andrade, Villa Lobos, Mario de Andrade, Jorge de Lima, ecc. [...]. Era necessario fare dell'antropofagia un sistema, della disorganizzazione un metodo, del disordine un'organizzazione. Come tutte le antropofagie anche la nostra ha due movimenti: distrugge quello che è divorato e nutre colui che divora. Ma è stato il Cinema Nôvo in concomitanza con il teatro e la nuova musica, ad introdurre in questo concetto di cultura nazionale il sentimento politico.<sup>30</sup>

A colocação da política no âmbito do “sentimento” e não da “consciência” evidencia como essa política, após o golpe, passou a ser percebida a partir de um verdadeiro “sentimento trágico”, sintoma de um período de crise e desagregação:

*La política non solo come scienza, ma come tragedia quotidiana* vissuta nel cuore della sua esistenza da ogni uomo di un paese sottosviluppato. Per noi, la politica non è solo un gioco di cui conosciamo le regole e cui partecipiamo buttando le nostre carte a favore di un giocatore. La politica è la ragione stessa della nostra vita, non per scelta individuale e cosciente, ma perché la respiriamo in ogni strada, in ogni angolo, in ogni piazza dell'America Latina. *Noi vogliamo vivere questa tragedia e trasformarla.*<sup>31</sup>

Contemporaneamente à percepção dramática do quotidiano nacional, no discurso de Diegues delineava-se um processo criativo e analítico que reconsiderava o valor das comédias musicais para a composição de uma linguagem cinematográfica

30. DIEGUES, Carlos. “Un cinema sempre nuovo”. *Rivista Ombre Rosse*, 1969.

31. Ibidem, [grifo nosso].

32. Ibidem, p. 35.

33. DAHL, Gustavo. “Una canaglia in crisi”. *Rivista Ombre Rosse*, 1969.

34. Ibidem.

35. Ibidem, [grifo nosso].

36. ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Antropofagia e autofagia”. *Rivista Ombre Rosse*, 1969. [grifo nosso].

de cunho nacional. Recusadas no início da década pelos fautores de um cinema “elevado”, as chanchadas eram filtradas agora pela ótica antropofágica, passando a ser consideradas como parte da cultura popular e, como tal, portadoras de uma contribuição criativa: “sono opere brutte, fatte terribilmente male, ma nello stesso tempo hanno un’importanza fondamentale nella creazione di una lingua brasiliana nel cinema”<sup>32</sup>.

A dimensão trágica que a política assumia após o golpe se configurava também no discurso de Gustavo Dahl que, ao comentar a figura do intelectual atormentado, o “canaglia in crisi” dos filmes *Terra em transe*, *O desafio* e *O bravo guerreiro*, falava de “un debole che tenta superare tragicamente la sua condizione”<sup>33</sup>. E isso porque a sua geração, explicava ele, “formatasi tra la morte di Getulio Vargas e l’ascesa di Castelo Branco”, lançava sobre o Brasil “uno sguardo pessimista”.<sup>34</sup> A perspectiva da morte concreta ou simbólica dominava a visão de mundo dos jovens cineastas, permeada pelo sentimento de autopunição que os filmes comunicavam:

I suoi personaggi, dilacerati fra la coscienza della miseria tricontinentale e della impotenza, dell’impossibilità di superarla, di superarsi, trovano una unica soluzione: il suicidio. Oltre alla forma pura, la soluzione può venire in diversi imballaggi: lotta armata, sesso, amore, fumo, alcool e la meno nobile di tutte, l’alpinismo sociale. *Ciascuno si uccide come vuole o come può*.<sup>35</sup>

Já na releitura cinematográfica do modernismo operada por Joaquim Pedro de Andrade, em *Macunaíma*, o sentimento de desencanto em relação à situação brasileira se manifestava na ideia do “canibalismo dos fracos”, que transformava a prática antropofágica em autofagia, metáfora de um processo de autodestruição:

L’antropofagia diventa istituzionale anche se si dissimula. I nuovi eroi, alla ricerca di una coscienza collettiva, partono per divorare chi fino adesso li ha divorati, ma ancora sono troppo deboli.

*La Sinistra, mentre viene divorata dalla Destra, si allena e si purifica attraverso l’autofagia, cannibalismo dei deboli.*

La Chiesa celebra nelle messe l’antropofagia, ridivorando il Cristo; le vittime e il boia si identificano e si divorano. Tutto – nel cuore come nei denti – è cena.

Nel frattempo, e nel modo più copioso il Brasile divora i brasiliani. Macunaíma è la storia di un brasiliano divorato dal Brasile.<sup>36</sup>

A síntese desse Brasil trágico-carnavalesco que consumia e aniquilava os brasileiros era dada, involuntariamente, por uma

notícia fornecida pelos relatores da revista que, sob o título *Delitto psicologico*, falavam do AI-5. Informando que este previa pena de morte e prisão perpétua para criminosos políticos, a revista disponibilizava aos interessados um endereço ao qual pedir cópias do texto do decreto, de modo a divulgar a grave situação vivida no país.

37. ROCHA, Glauber. “Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista”. *Rivista Cineforum*, 1969.

## De Getúlio a Castelo, os heróis sem nenhum caráter

O contexto político brasileiro foi retratado, também, em outro volume monográfico dedicado ao Cinema Novo, em 1969. Na revista *Cineforum* foram publicados diversos ensaios sobre temáticas que englobavam o movimento, contando com a participação de Eduardo Lourenço e Michel Esteve, entre outros. Dos cinemanovistas, o único presente era Glauber Rocha, com uma republicação de *L'estetica della violenza*, uma tradução para o italiano do roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, e uma apresentação dos filmes *Macunaíma* e *Os herdeiros*, que aqui comentamos.

De modo semelhante ao que fizera Carlos Diegues nas páginas da *Ombre Rosse*, Glauber procurava delinear o quadro histórico e teórico ao qual relacionar os filmes mais recentes, fornecendo uma nova chave de leitura para o Cinema Novo. Além da situação política da nação, eram evidenciados os vínculos do movimento com a tradição intelectual do Brasil (aquela parte da tradição que ele considerava “revolucionária” por colaborar para a formação de uma arte autenticamente nacional).

Como na tese de Gênova, a preocupação do cineasta era expor ao europeu a originalidade da cultura brasileira. Mas se, em 1965, esta era constituída pela sua principal diversidade em relação ao mundo “desenvolvido” – a fome latino-americana – agora se tratava de indicar um processo de ruptura intelectual sintetizado pela ideia de antropofagia. O centro irradiador da independência cultural do país era localizado então na semana da arte moderna de 1922. A partir deste enfoque, a constatação da impotência do intelectual colonizado era substituída pela perspectiva liberatória e altamente criativa do nosso modernismo. Elencando nomes de intelectuais da vanguarda artística do país, o cineasta ressaltava neles o esforço de negação do academicismo e mimetismo da nossa produção cultural, voltada a “un’imitazione dell’arte ‘classica’ europea”<sup>37</sup>. Depois da semana de arte moderna, explicava, nascia “la vera arte brasiliana”,

à qual se filiava o movimento tropicalista, herdeiro do “spirito antropofago del 1922”<sup>38</sup>.

38. Ibidem, p. 464, 466.

39. Ibidem, p. 465.

40. Ibidem.

41. Ibidem.

42. Ibidem.

Desenhando um quadro geral da evolução da literatura brasileira durante o século XX, Glauber Rocha estabelecia os nexos que ligavam *Macunaíma* e *O rei da vela* ao romance nordestino:

Tra la violenza satirica di Mario de Andrade e Oswald de Andrade (che rappresentano anche l'avanguardia estetica) e i manifesti politici di Jorge Amado, Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, c'è una identità fondamentale: il Sud (San Paolo) e il Nord (Pernambuco, Bahia) “vomitano” un Brasile complesso che cerca un suo proprio linguaggio. La musica di Villa Lobos ne è la sintesi.<sup>39</sup>

À contextualização desta cultura erudita que buscava absorver e fazer-se intérprete do seu “povo”, seguia-se o esboço da história política do Brasil, da ditadura de Vargas à militar. Uma revisão sintética e elíptica, onde todos os elementos apareciam ligados por uma espécie de continuidade simbiótica. Em uma História feita de golpes de cena e de estado, os “heróis da nossa gente” eram também “heróis sem nenhum caráter”, revelando a própria essência de Macunaímas, prontos a transformar-se em seus contrários.

Narrada de forma irônica e pungente, a política brasileira revelava a sua conformação surreal e melodramática, onde os personagens sucediam-se uns aos outros sem conseguir subtrair-se ao vórtice a que pareciam condenados. Em uma espécie de opereta nacional, o herói trágico Getúlio Vargas, ex-ditador que retornava ao poder eleito democraticamente, se suicidava “lasciando in eredità al popolo una lettera rivoluzionaria”.<sup>40</sup> Era a vez então do permissivo Juscelino Kubitschek, que solicitara aos maiores arquitetos do país a construção de Brasília: “città lunare in mezzo alla jungla”, ela era “il punto di incontro tra i tecnici del Sud e i ‘candangos’ poveri del Nord”<sup>41</sup>. Kubitschek era Macunaíma, escrevia Glauber, mas mesmo depois do fim do mandato do presidente o herói de Mário de Andrade continuava no poder: o centro da cena tinha sido ocupado por Jânio Quadros, “uomo politico ‘tropicalista’ per eccellenza” que condecorara Che Guevara, proibira as mulheres de usarem biquíni, bradava contra o imperialismo, recitava Shakespeare “nei corridoi del Palazzo” e, após sete meses de governo, se demitira<sup>42</sup>. Era assim que João Goulart subira ao poder:

Egli è il “padre degli operai”, ama le belle donne, lo Whisky, i cavalli, le mucche, il “chimarro”, perché è un “gaucho”. Ma è ancora Macunaima. Con Goulart, o “Jango”, come lo chiama il popolo, “gli operai, gli studenti, i contadini erano al potere”. L'agitazione politica cresce, il

paese è dominato da “sovversione e da corruzione”, perché Jango come Macunaima, si trova sempre tra Dio e il Diavolo.

Arrivano i militari e cacciano Jango, la politica dei tropici ripete sempre la stessa musica.<sup>43</sup>

43. Ibidem, p. 465-466.

44. Ibidem, p. 466.

Como nos filmes, não é somente o “conteúdo” da fala de Glauber Rocha, a história e a perspectiva ideológica com a qual é narrada, a conferir o sentido da sua visão de mundo, mas é o próprio estilo, a forma com a qual o seu discurso se apresenta, a explicitar a leitura que o cineasta fazia do seu tempo. Neste novo ensaio, a escritura rompe os limites entre o que é pura figuração e o que é a própria realidade, entrelaçando em uma única representação arte e política, História e ficção, heróis nacionais e farsantes eleitos, mitos literários e imaginários cinematográficos. Aspecto incindível da nação, cada elemento encontra-se em um estado de tensão latente, prestes a unir-se com o seu oposto, em uma metamorfose contínua que, exatamente pelo incessante e previsível transformismo, acaba por manifestar-se enquanto elemento unificador da identidade nacional.

Diversamente do discurso de Gênova, embarricado nas trincheiras do confronto, a fala de Glauber revelava agora o estado de transição em que se processavam as aspirações dos intelectuais brasileiros. Tratava-se de compreender e expressar um estágio intermediário, vivido entre a reação imposta pelo Estado e a revolução almejada pela utopia. Elaborada nesta condição de passagem, a forma cinematográfica não podia veicular uma mensagem de senso único, seja porque fosse expressão de uma íntima crise, seja porque estivesse submetida ao veto de um poder centralizado. Era assim, informava o cineasta, que os censores proibiam o explicitamente político *Os herdeiros*, ao mesmo tempo que aprovavam *Macunaíma*, viva expressão do inconsciente nacional.

Glauber Rocha citava também *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr.; *Azyllo muito louco* de Nelson Pereira dos Santos e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor. Sendo obras que acompanhavam e expressavam as mudanças ocorridas no país, apresentavam características diversas, em relação às quais ele procurava preparar os receptores europeus. Do mesmo modo que, em 1964, o público e os críticos puderam observar as novidades no cinema brasileiro, “con i film sui negri, sui cangaceiros e sui contadini”, as obras atuais também causariam surpresa, inclusive em relação “allo stesso cinema brasiliano”<sup>44</sup>. Tratava-se de uma nova maneira de ver o Brasil e os brasileiros que se desmarcava de interpretações anteriores, revelando um novo estado de espírito e uma nova consciência de si: “Come Macunaima, noi non abbiamo carattere, ma non vogliamo un

45. Ibidem.

46. Ibidem.

modello di carattere: per lo sviluppo dei tropici si deve prendere il nostro proprio destino e trovare la nostra forma di civiltà”<sup>45</sup>. Apesar de rebater a recusa de um modelo externo para a própria identidade cultural, o ponto de vista não era mais o da oposição absoluta entre “colonizados” e “colonizadores”. A leitura tropicalista manifestava-se, então, enquanto consciência do atravessamento de uma fase em que se era e não se era o “outro”: “Con questa presentazione di ‘Macunaíma’ e di ‘Gli ereditieri’”, concluía o cineasta, “voglio dire al pubblico e ai critici internazionali che noi adesso ci sentiamo uguali, ma anche diversi da voi”<sup>46</sup>.

## Referências

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Antropofagia e autofagia”. *Rivista Ombre Rosse*. n. 8, p. 39, dez.1969.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CAPDENAC, Michel. “Colloquio con il teorico del cinema nuovo”. *Cinema 60*. n. 65-66, p. 45-50, 1967.
- CARRILHO, Arnaldo. “Técnicas de trabalho e estrutura econômica do Cinema Novo”. *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 425-428.
- DAHL, Gustavo; SARACENI, Paulo Cesar. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 429-434.
- \_\_\_\_\_. “Una canaglia in crisi”. *Rivista Ombre Rosse*. n. 8, p. 38, dez.1969.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Rapporto dialettico, cinema e cultura in Brasile: Storia e bilancio”. *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 417-420.
- \_\_\_\_\_. “Un cinema sempre nuovo”. *Rivista Ombre Rosse*. n. 8, p. 32-34, dez. 1969.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial?”. *Revista Contracampo*. ed. 15, mar. 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>. Acesso em: 16/05/2014.
- NEVES, David. “Poética do Cinema Novo”. *Terzo Mondo e*

*Comunità Mondiale. Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 421-423.

ROCHA, Glauber. "Cinema Novo e cinema mondiale". *Terzo Mondo e Comunità Mondiale. Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 435-436.

\_\_\_\_\_. "Eztetyka da fome 65". In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

\_\_\_\_\_. "Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista". *Rivista Cineforum*. n. 87, p.464-446, set. 1969.

\_\_\_\_\_. "L'estetica della violenza". *Rivista Cinema 60*. n. 51, p. 35-36, mar. 1965.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: El sueño possible del cine brasileño*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

VELOSO, Caetano. "Carta a Glauber Rocha, Londres, setembro 1970". In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 373-379.

VIANY, Alex. "Cinema brasileiro ieri e oggi". *Rivista Bianco e Nero*. Roma, n. 2, p. 14-43, fev. 1964.

VIGAN, Aldo. "Discurso di Aldo Viganò". *Terzo Mondo e Comunità Mondiale. Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 409-410.

## Filmografia citada

*Azyllo muito louco*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Difilm, 1970.

*Barravento*. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962.

*Brasil ano 2000.* Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Mapa Filmes, 1969.

*Bravo guerreiro, O.* Direção: Gustavo Dahl. Brasil: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas, 1969.

*Desafio, O.* Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Mapa Filmes, 1965.

*Deus e o diabo na terra do sol.* Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.

*Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O.* Direção: Glauber Rocha. Brasil/Alemanha Ocidental/Argentina/Noruega/Suécia, Antoine Films, 1969.

*Fuzis, Os.* Direção: Ruy Guerra. Brasil/Argentina: Copacabana Filmes, 1964.

*Ganga Zumba.* Direção: Carlos Diegues. Brasil: Copacabana Filmes, 1963.

*Herdeiros, Os.* Direção: Carlos Diegues. Brasil: Carlos Diegues Produções Cinematográficas, 1969.

*Macunaíma.* Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes, 1969.

*Pindorama.* Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Kamera Filmes Ltda, 1971.

*Rio 40º.* Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

*Terra em transe.* Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

*Vidas secas.* Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1963.



# A viagem e a escrita: trânsito entre gêneros e territórios em Martín Caparrós e Andrés Neuman

Renata Magdaleno  
UERJ

## Resumo

Através da análise de *Una Luna*, de Martín Caparrós, e *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman, este artigo reflete sobre os textos híbridos na literatura contemporânea da América Latina, uma mescla entre ficção, crítica e ensaio.

Palavras-chave: deslocamento; ensaio e ficção; escritor latino-americano.

## Abstract

Through the analysis of *Una Luna*, a book from Martín Caparrós, and *Cómo viajar sin ver*, from Andrés Neuman, this article will think about hybrid texts in contemporary Latin American literature, a mix between fiction, criticism and essay.

Keywords: displacement; essay and fiction; Latin American writer.



*Chegada (fig.1)*

*“Devia ser proibido debochar de quem se aventura  
em língua estrangeira”*

Chico Buarque

*Comecei a refletir sobre a vida do escritor contemporâneo quando, pesquisando sobre a obra de Bernardo Carvalho, acompanhei os debates e entrevistas que ele fazia por conta do lançamento de O filho da mãe, em 2009. Sempre o mesmo discurso e uma rotina incessante que se repetia ao longo das cidades. O que começou com uma ideia ganhou corpo anos depois, quando comecei a pesquisar sobre o assunto e resolvi fazer uma ponte entre o cenário das artes brasileiro e a literatura argentina.*

*Em uma livraria de Buenos Aires me deparei com um exemplar de Una luna, livro do escritor e jornalista argentino Martín Caparrós. Quanto mais avançava nas páginas, mais lembrava das muitas discussões de autores nacionais que tinha acompanhado naquele ano. Pensava em como, nos dias de hoje, um escritor precisa ceder às necessidades de um mundo globalizado, às tecnologias que nos permitem estar em pouco tempo em diferentes lugares, às leis de mercado que fazem os autores terem que sair de suas casas e conquistar leitores em conversas, palestras ou informais bate-papos. A literatura e seus muitos deslocamentos, as constantes idas e vindas dos autores contemporâneos. Caparrós conseguia, em seu livro, passar essa discussão para uma forma de escrita fragmentada, que acompanha e reflete essa rotina incessante. Numa mescla de ficção, ensaio e crítica.*

*Tempos depois, em uma viagem a Rosário, na Argentina, encontrei* *Cómo viajar sin ver* (2010), de Andrés Neuman, que trata de questão semelhante em um formato muito parecido ao de Caparrós. Neuman é ainda mais fragmentado. Os dois refletem sobre a viagem e a escrita e, nesse percurso, fazem pensar sobre a vida do autor contemporâneo e a posição de um escritor latino-americano no mundo globalizado.

1. NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*, 2010, p. 21.

“Aterrizo con parte de mí en otra parte”<sup>1</sup>. *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman, tem a rotina do escritor nos dias de hoje como pano de fundo. O livro foi escrito em quartos de hotel, aeroportos e em todos aqueles ambientes que Marc Augé classificou de não lugares, locais de passagem, característicos por exalarem uma não identidade. Quando o escritor se inteirou do percorrido que precisava cumprir por conta do Prêmio Alfaguarra, lamentou primeiramente não ter a possibilidade de conhecer mais detidamente os muitos destinos que precisava visitar. Depois, se entregou à oportunidade de ver diferentes paradas com o assombro do olhar da primeira vez. Seguiu o fluxo, até não ver mais nada, padronizar cada um dos lugares de passagem, ver todos quase que como um só. Os olhos, impossibilitados de enxergar algo em uma velocidade tão intensa, passaram a olhar para dentro.

Experiência semelhante desenvolve Martín Caparrós em *Una luna* (2009). A convite da Organização das Nações Unidas (ONU) ele viaja atrás das histórias dos imigrantes do mundo, que se deslocam, mudam de país em busca de melhores condições de vida, possuem histórias e vivem situações que pareceriam inimagináveis a qualquer pessoa com a vida assentada em um grande centro urbano. Em um único mês, ele precisa cumprir um percurso que inclui Kishinau e Monrovia, Amsterdam e Losaka, Pittsburgh e Paris, Madri, Barcelona, Joanesburgo. Tribos africanas arrasadas pela pobreza e cidades supermodernas.

Mas o ritmo é tão intenso que os relatos das pessoas que ele entrevista pelo caminho dão o tom da sensação que fica após cada encontro. São textos objetivos, sem emoção, impessoais, que apenas contam uma história, diferentes histórias, das mais tristes e trágicas às mais amenas, da mesma forma. Na velocidade da viagem, tudo adquire padronização, os relatos que ele escreve vão nessa mesma linha, e o leitor se depara com o diário de uma hiperviação, como o próprio Caparrós denomina o seu “romance”. Circulando entre aeroportos e quartos de hotel, com seus detalhes homogêneos, travesseiros sempre do mesmo tamanho, ambientes higienizados, o protagonista-escritor só pode aspirar recorrer a sua própria história e a suas lembranças.

2. Existe uma diferença no contexto em que esses escritores produziram. Macedonio e Borges atuaram durante a época das vanguardas, movimento que marca a primeira metade do século XX na América hispânica. Enquanto no Brasil se vivia o modernismo, repensando o conceito e a produção da cultura nacional, os países da região estavam às voltas com as experimentações de novas formas e linguagens, inspirados nas vanguardas europeias. Já na década de 1990, há uma onda mundial de quebra de fronteiras dos gêneros literários, estimulada por uma série de fatores, como, por exemplo, a influência de novas tecnologias, dos meios de comunicação de massa e de um mercado cada vez mais acirrado. Em comum entre esses dois períodos, está essa tentativa de ir além de antigos padrões, de experimentar e transpor fronteiras entre gêneros. Na América Latina, a produção de autores como Borges e Macedonio ainda influenciou toda uma geração posterior de escritores, criando uma tradição na região de textos que mesclam ensaio e ficção.

Nos dois casos encontramos um texto que foge ao que comumente chamaríamos de romance, um diário de viagem que mescla ficção e memória e, aos pedaços, vai compondo a história de um percurso, fazendo pensar sobre uma série de temas e muito pouco sobre o que se avista pelo caminho. Estamos diante de uma mescla de memória, ensaio e ficção, com forte teor de crítica. Uma autoficção em que um autor-personagem reflete sobre a rotina dos escritores contemporâneos, pensa o lugar do autor latino-americano e, ao mesmo tempo, produz um texto que reflete exatamente o ritmo dessa vida acelerada dos dias de hoje, sem tempo a ser perdido e onde o mercado comanda e controla cada percurso, fragmentado, com ideias que não se conectam facilmente.

Flora Süssekind, em *Papéis colados*, detecta que a mescla de ficção e ensaio e/ou crítica e ensaio é uma marca da literatura latino-americana. No Brasil, a hibridez entre crítica e ensaio se firma a partir da década de 1980. O crescimento editorial estimula, ao longo dessa década, o surgimento de uma crítica mais atenta, que pensa sua própria atuação e que busca uma melhor forma de inserção e de aceitação do leitor, depois de anos de uma linguagem hermética, inspirada nas teorias imantistas europeias e inacessível ao público leigo.

No período, há ainda a dificuldade de se conseguir espaço nos jornais para a publicação de textos, já que o reduzido local destinado à literatura passa a ser reservado mais para resenhas e notícias dos lançamentos do mercado editorial. Um cenário que forçou uma adaptação por parte desse crítico, que atinge um meio-termo entre o crítico impressionista, característico do início do século, com um texto que se aproxima à crônica, e o teórico de formação acadêmica, que toma conta do cenário na metade do período. A década foi marcada por uma indústria cultural competitiva (o que só se intensifica ao longo dos anos), que defende o texto objetivo e vendável e vai contra qualquer texto argumentativo. O resultado foi uma crítica que se mescla ao ensaio e ganha ares mais acessíveis.

A ficção também ganha tintas de ensaio por influência de uma série de autores que marcaram a literatura da região. Na América Latina, escritores como Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges produziram obras que, a todo momento, refletem sobre o próprio ato da escrita. Textos híbridos que mesclam a ficção, o ensaio e a crítica. Essa tendência também é acirrada a partir dos anos 1990, por uma onda mundial de hibridização do texto literário, por uma tentativa de testar e transpor os limites que costumavam definir os diferentes gêneros<sup>2</sup>.

Os textos de Caparrós e Neuman estão marcados por essa tradição, mas não apenas isso. Eles fazem questão de fincar sua escrita em um determinado período de tempo, produtos de

um mundo globalizado, de um mercado competitivo, de uma rapidez que não deixa tempo para olhar o outro, de um encurtamento de distâncias que aproxima diferentes localidades e culturas, tornando suas paisagens homogêneas, marcadas pela impessoalidade e pelos padrões internacionais de aeroportos e hotéis. São textos que refletem em sua estrutura todo esse panorama de novas tecnologias.

Para Caparrós, por exemplo, o mundo contemporâneo mudaria não apenas o produto final, a escrita, mas também a forma de conduta de escritores e artistas de uma forma geral, aqueles que normalmente estariam movidos a buscar inovações.

Las tecnologías cambiaron tanto en los veinte últimos años que produjeron un mundo distinto, hipercomunicado, espectador, plagado de lo mismo. Si hay modelos que copiar es porque alguien inventó modelos. Y durante todo el siglo veinte por lo menos, los arquitectos – y los escritores y los pintores y los cineastas y los diseñadores y los músicos – supusieron que tenían que buscar lo nuevo, lo distinto. Ahora todo consiste en ver qué resucitan. Igual que las novelas. Me sabe un poco triste.<sup>3</sup>

3. CAPARRÓS, Martín. *Una luna*, 2009, p. 178.



*Viagens e diários (fig.2)*

*Aos escrever sobre estes dois autores, estou também comentando minha própria viagem. Viagem no sentido metafórico, pesquisa, tatear sobre interpretações e reflexões, mas também*

*deslocamento físico. Também li as duas histórias em trânsito e fui anotando aos pedaços as ideias que foram surgindo. A diferença é que não resisti. Em vez de produzir também um artigo aos pedaços, uma crítica feita de microensaíes, trouxe o texto para casa e fui costurando, com linhas do passado e do futuro, e produzindo um formato que fica pelo meio do caminho.*

Nascido em 1957, em Buenos Aires, Caparrós tem um perfil viajante. Já viveu em Madri e Nova York, viajou a trabalho por diversos países e publicou cerca de vinte livros entre romances, crônicas, relatos de viagem, ensaios e narrativas de jornalismo literário. Foi editor de revistas e jornais argentinos importantes, e encontramos sua fala em diversos meios de comunicação, opinando em entrevistas sobre os mais diferentes assuntos, sobre o jornalismo, sobre a condição do mundo e acerca dos problemas climáticos. É presença comum em feiras e eventos literários. No caso de *Una luna*, viaja contratado pela ONU com o objetivo de entrevistar os mais diferentes tipos de imigrantes, aqueles que se deslocam com o intuito de buscar melhores condições de vida. Caparrós funciona como um colecionar de histórias de vida relacionadas ao deslocamento.

Ele faz o percurso do explorador às avessas. Se a América Latina foi marcada por relatos de viajantes, pelo olhar de um outro europeu que julga e descreve conforme avista as diferenças, o autor tem uma função similar. Mas seus relatos são produzidos em outro tempo. É como se, para atingir a diferença, ele precisasse visitar as tribos mais recônditas. Mesmo assim, seus relatos são padronizados, diminuindo a distância, como se fossem produto de um olhar cansado, que não consegue mais avistar o novo. E ele conclui que, por mais distintas que sejam as trajetórias de vida, todos querem o mesmo: conseguir estabilidade e melhores condições.

Ainda sentado no avião, se dirigindo para o seu primeiro destino, o personagem-autor olha para o céu e percebe que a lua está cheia. Será assim ao longo de todas as 181 páginas de *Una luna*, enquanto percorre a França, a ex-União Soviética, países da África, Amsterdam, El Salvador... Os destinos são os mais variados, e as histórias que encontra pelo caminho, tristes ao extremo: como a de Natalia, uma jovem vendida pelo seu marido a uma rede de prostituição; a de Richard, exilado por conta das guerras civis na Libéria, que presenciou a avó sendo devorada por guerrilheiros; a de uma mulher estuprada; a de um menino soldado... O que separa uma história de outra, no livro, é o estilo do escritor, que pula das reflexões existenciais para o tom frio e superficial das entrevistas. O que separa um caso de outro dentro do trajeto percorrido pelo narrador são apenas algumas horas de voo, o cheiro das salas de espera *vips*

dos aeroportos, sempre o mesmo, onde quer que esteja. Apesar dos muitos encontros, são histórias que parecem tocar o autor-viajante apenas na superfície e, quanto mais ele se desloca, mais parece imerso em suas próprias reflexões. “Paso. Por los lugares paso: en este viaje los cruzo, nos rozamos.”<sup>4</sup>

No pular desenfreado entre os países, ocorrem mudanças tão drásticas, acontecidas em espaços de tempo tão curtos, que fazem o autor denominar seu deslocamento de *hiperviagem*. Ele compara a velocidade com o navegar pela internet, o abrir e fechar dos links clicados na rede. A cada uma dessas investidas, entramos em um novo mundo, temos acesso a uma outra possibilidade de vida. Mas a velocidade é tão grande que não é possível se aprofundar em nenhuma delas. Uma nova história, assim como se fosse o clicar em um link, o espera, fazendo com que deixe tudo o que viu rapidamente para trás. É preciso se deslocar novamente e tudo o que presenciou ganha a aparência de um filme, assistido e já esquecido.

O pano de fundo da história, esse tempo acelerado, nos leva a pensar nas teorias desenvolvidas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman para descrever a vida contemporânea, um tempo que ele classifica com a expressão “modernidade líquida”. O termo caracterizaria uma sociedade que seguiria, em todos os seus setores, as leis do consumo: rapidez; disponibilidade; envolvimento superficiais que possibilitem dissociações rápidas assim que novas e aparentemente melhores oportunidades apareçam pelo caminho... Como se tivéssemos nos acostumado a viver adotando as leis de consumo em nossas próprias relações pessoais.

Em *Identidade* (2004), livro composto por uma longa entrevista, em que Bauman conversa com o jornalista Benedetto Vecchi, o sociólogo reflete sobre esse movimento contemporâneo usando sua própria vida como exemplo. Ele, que deixou a Polônia na década de 1960, proibido de lecionar em sua terra natal, para ser acolhido por uma universidade inglesa. “Depois disso, naturalizei-me britânico, mas, uma vez recém-chegado, será possível abandonar essa condição algum dia?”<sup>5</sup>, se pergunta o autor, refletindo sobre a condição de estrangeiro, daquele que, por mais que esteja naturalizado e adaptado ao país que escolheu como moradia, se sente sempre “entre”, em um lugar do meio.

Andrés Neuman também ressalta um panorama de identidades híbridas em seu romance, um sem fronteiras que se estende para a forma de escrita que eleger. Logo nas primeiras páginas, ele lembra do encontro com argentinos na Feira do Livro de Madri. Sete jovens com um sotaque estranho e uma fala mista chamam a sua atenção. São filhos, netos e bisnetos de argentinos que, como ele, deixaram sua pátria ainda na in-

4. Ibidem, 2009, p. 59.

5. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*, 2004, p. 15.

fância e foram viver com suas famílias na Europa. Enquanto Caparrós mescla as reflexões sobre a rotina contemporânea, sua própria escrita e existência, em uma espécie de balanço de vida, realizado às vésperas de o autor completar 50 anos, Neuman faz um balanço da literatura que encontra pelo caminho, recorre a leituras do passado, de escritores clássicos, e compara com o cenário atual, os contos dos jovens autores de cada região.

Sua viagem é pela América Latina. Caparrós lembra da juventude na Europa, olha com nostalgia as mudanças no mundo e o reflexo destas em sua própria escrita e na produção dos artistas contemporâneos. Neuman, de 37 anos, faz uma espécie de percurso de volta para casa. Nascido na Argentina, mas vivendo na Espanha desde a adolescência, o autor lembra de onde vivia, dos locais que frequentava e das andanças que fez na região enquanto era criança, do cenário político e literário que encontra, e investiga a literatura de onde passa. Na Argentina, por exemplo, ele discute contos de autores como Washington Cucurto, Mariana Enriquez, Gonzalo Garcés. E lembra (comparando e analisando seus vestígios na produção atual) as leituras que marcaram a região, como Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo. No Uruguai, fala de clássicos como Juan Carlos Onetti e Eduardo Galeano, mas também cita crônicas e artigos de Gustavo Escanlar, falecido em 2010, aos 48 anos. No Chile, se sente perseguido pela marca de Bolaño.

Ao adotar um formato fragmentado ao extremo, que lembra pequenas anotações feitas em um caderno durante uma viagem, o autor discute os reflexos de uma rotina competitiva e globalizada e de novas tecnologias na produção dos autores de hoje. Ele mesmo explica, nas primeiras páginas de seu diário, que não quer fazer anotações para depois, em casa, escrever um livro em cima das ideias que surgiram. Mas fazer das próprias anotações um livro. Se não é mais possível o tempo do “ócio” criativo, se o mercado atual impõe a presença do autor em diferentes eventos e países, então, é preciso escrever nessas brechas, aproveitar ao máximo o que o novo panorama impõe. Um programa que afeta, ele também, a arte produzida. Ángel Rama defendeu que a literatura produzida na América Latina sempre veio marcada por uma escrita corrida, desenvolvida nas horas vagas, dividida entre empregos fixos que os autores precisavam adotar para se sustentar. Característica de países onde nunca foi possível (com raras exceções) viver exclusivamente da literatura. No momento atual, cada vez mais escritores conseguem se dedicar ao ofício, mas precisam se submeter ao ritmo intenso de um mercado competitivo e que exige sua presença. Essa rotina também estaria marcando as produções artísticas?

O narrador-autor de *Cómo viajar sin ver* avisa: “No quería por nada en el mundo que este diario derivase en una crónica

social del gremio literario, para mi uno de los géneros más autocontemplativos y aburridos que existen”<sup>6</sup>. Mas suas notas em trânsito levam sim a pensar em como a escrita literária se comporta neste novo panorama, em como os gêneros perdem suas características em uma mescla e em perda de fronteiras cada vez maiores. Como classificar *Cómo viajar sin ver* e *Una luna*? Microensaios, diários de viagem, romances, autoficções...?

6. NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*, 2010, p. 15

7. Ibidem, p. 41.



*Porque a vida é feita de encontros (fig.3)*

*Começo a mesclar teorias. Lembro do polêmico texto de Josefina Ludmer sobre a literatura argentina produzida depois do ano 2000 (“Literaturas posautónomas”, 2006), de livros de Florencia Garramuño como A experiência opaca (2013) e Frutos estranhos (2014). No meio das reflexões, me deparo com o seguinte trecho:*

Al bajar del avión me cruzo con la profesora y crítica Josefina Ludmer, con quien he viajado sin saberlo. Nos saludamos. Le pregunto por una antigua alumna suya que conocí hace años. Su caso era curioso. Sin duda brillante y perfectamente bilingüe por razones familiares, no sabía si escribir su primera novela en inglés o en español. Me intereso por ella y su novela fantasma. Ludmer me contesta que la empezó en español y la terminó en inglés. That’s fair, no?<sup>7</sup>

O encontro com Ludmer, a mescla de idiomas, levam a pensar sobre uma perda de fronteiras que aparece refletida no mesmo texto que discute o assunto, como um reflexo do conteúdo na forma. Como Ludmer faz nas discussões que desenvolveu no texto “Literaturas posautónomas” e em suas derivações.

8. CONTRERAS, Sandra.  
“*Cuestiones de valor, énfasis del debate*”. Boletín, 2010.

Ela detecta a perda extrema de fronteiras nas publicações a partir do novo milênio, até o ponto de ficarmos na dúvida se estamos diante de um texto que pode ser classificado como literatura ou não. As críticas que recebeu foram muitas. Suas observações motivaram a produção de uma série de artigos e ensaios que apontavam, por exemplo, uma longa trajetória para a discussão sobre o fim da literatura<sup>8</sup>, o que faria com que a teórica apertasse uma tecla já há muito trabalhada. As próprias vanguardas já haviam despertado, no início e no meio do século XX, espanto nos críticos do período e reflexões sobre como pensar e analisar novos e revolucionários formatos. Ludmer também faz um link entre as mudanças no formato da ficção e as pressões do mercado, o que também já foi discutido por outros teóricos ao longo do século passado, como, por exemplo, Hal Foster.

Mas, apesar de toda a discussão que proporcionou, me parece muito significativa a forma como a pesquisadora produz um texto crítico que reflete na forma o seu conteúdo. Ao detectar esta “nova” literatura e ao pensar sobre como lê-la, ela estende a discussão até a crítica, produzindo um texto que, também ele, perde os formatos tradicionais de como uma crítica literária era caracterizada ou vista. Seus artigos são publicados em seu blog pessoal, sem bibliografia em anexo, com uma linguagem fragmentada que vai além da simples mescla com o ensaio e que se identifica também com um panorama de novas tecnologias, que afetariam as formas de escrita e de leitura.

Florencia Garramuño também explora os limites e as características do que poderia ser considerado arte e literatura nos dias de hoje em *Fruto extraño* (2014). O que definiria a produção contemporânea seria justamente essa mistura inusitada? Ela se detém em obras nas quais se entrecruzam música, cinema, literatura, fotografia, fragmentos de e-mail, discursos antropológicos, uma forma de escrita fragmentada característica de mídias sociais. Entre os livros que analisa estão romances de autores como Luiz Ruffato e Bernardo Carvalho. A literatura dialoga com outras artes, fazendo o leitor pensar sobre os limites que definiriam o que caracterizamos, por exemplo, como romance. Com foco na produção de Brasil e Argentina, o percurso de inovações e experimentações que analisa se inicia nos anos 1960 e se intensifica e se radicaliza nos dias de hoje.

Os livros de Caparrós e de Neuman desenvolvem na literatura aquilo de Ludmer e Garramuño trabalham na teoria. E não são apenas exemplos de publicações que estendem limites, experimentam formatos e, por esse motivo, exemplificam o que as duas detectam. Mas, por possuírem um forte teor crítico, contribuem e fazem parte desse debate.

*Tenho o impulso de usar os dois livros como aparato teó-*

*rico em um próximo artigo. O que diferenciaria os textos críticos dos ficcionais, quando trabalhados dentro desse contexto? A biografia de seu autor? Neuman é um escritor jovem, mas já reconhecido, e com um cargo como professor de literatura na Universidade de Granada no currículo. Seria o suficiente? As experimentações formais, a expansão das fronteiras, tornam a diferenciação cada vez mais difícil, até o ponto em que parece não fazer mais sentido pensar na necessidade de diferenciação.*

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CANCLINI, Nestor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAPARRÓS, Martín. *Una luna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- CONTRERAS, Sandra. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. *Boletín*. n. 15, out. 2010. Disponível em: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publi/contreras.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publi/contreras.pdf). Acesso em: 26 de agosto de 2014.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas posautônomas”. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 29 de maio de 2014.
- \_\_\_\_\_. *Aqui América Latina: Uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Experiência opaca*. Rio de Janeiro: Editora UERJ 2013.
- \_\_\_\_\_. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

# Ressignificações na periferia do ensaísmo latino-americano: Gabriel Mariano e Gloria Anzaldúa

Alfredo Cesar Melo  
UNICAMP

## Resumo

Neste artigo investigo como dois intelectuais – Gloria Anzaldúa, uma chicana, e Gabriel Mariano, cabo-verdiano – emulam dois ensaístas latino-americanos: José Vasconcelos e Gilberto Freyre. Procuro mostrar como Anzaldúa e Mariano se utilizam do mesmo vocabulário de Vasconcelos e Freyre, pertencente ao campo discursivo do hibridismo, com a finalidade de imaginar outros tipos de hibridismos para suas respectivas culturas.

Palavras-chave: Hibridismo; descolonização; ensaísmo latino-americano; Gabriel Mariano; Gloria Anzaldúa.

## Abstract

In this article, I examine how two intellectuals – Gloria Anzaldúa, Chicana, and Gabriel Mariano, Cape Verdean – emulate two Latin American essayists: José Vasconcelos and Gilberto Freyre. I try to show how Anzaldúa and Mariano make use of the same vocabulary of Vasconcelos e Freyre – pertaining to the discursive field of hybridity – in order to imagine other kinds of hybridity for their own cultures.

Keywords: Hybridity; Decolonization; Latin American Essay, Gabriel Mariano; Gloria Anzaldúa.

1. Nas palavras de Ramos: “El ensayo –entre la poesía y la ciencia, como argüía Lukács– se resiste a la norma de pureza discursiva, a la reglamentación de los discursos especializados. El ensayo opera, sin embargo, sobre esos discursos”. RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en la América Latina*, 2006, p. 369.

2. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, 2006, p. 130.

O ensaísmo latino-americano está construído sob a premissa da ressignificação. Como aponta Julio Ramos<sup>1</sup>, o ensaio latino-americano resiste à pureza discursiva das disciplinas acadêmicas – como a antropologia, sociologia, história e filosofia – ao mesmo tempo que mobiliza tais discursos, ressignificando, por assim dizer, os conteúdos originais das disciplinas. O ensaio seria portanto um gênero *indisciplinado* por excelência. Antonio Candido, por sua vez, aponta o ensaio como traço mais característico e original do pensamento brasileiro por ser uma força aglutinadora de discursos, combinando “com maior ou menor felicidade a imaginação e a observação, a ciência e arte”<sup>2</sup>. A bricolagem discursiva realizada pelo ensaio latino-americano faria desse gênero uma verdadeira máquina de ressemantização ideológica.

Neste artigo, pretendo mostrar como o ensaísmo latino-americano não é apenas sujeito de ressemantizações (operadas frente ao centro geopolítico de conhecimento), mas é também objeto de ressignificações ideológicas. Pretendo discutir como o gênero ensaístico deve ser compreendido dentro de uma moldura relacional e contingente, na qual o que é periférico pode-se tornar central, o que é indisciplinado pode-se transformar em disciplinador, e o que é desviante pode, às vezes, ganhar uma dimensão normativa.

Muitos textos ensaísticos da tradição latino-americana – como *La raza cósmica* (1926) de José Vasconcelos e *Casa-grande & senzala* (1933) de Gilberto Freyre – surgem com um certo frescor anticonvencional e acabam cristalizando-se em visões institucionais e oficiais de suas respectivas culturas. Daí a necessidade de apontar o caráter contingente e mutável das relações entre centro e periferia, e o seu uso para estudar as produções culturais e seu contexto. Neste artigo, pretendo estudar ensaios que estão posicionados às margens do ensaísmo latino-americano, escritos por autores que consideram canônicas obras como *La Raza Cósmica* e *Casa-grande & senzala*. São os ensaios de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, e de Gabriel Mariano, *Cultura caboverdeana*. É importante notar que nenhum dos dois autores que ressignificam, respectivamente, as obras de José Vasconcelos e Gilberto Freyre podem ser considerados tecnicamente latino-americanos, uma vez que Gloria Anzaldúa era chicana (descendente de mexicana nascida nos Estados Unidos) e Gabriel Mariano havia nascido em Cabo Verde.

É difícil pensar no discurso cultural do México e do Brasil sem levar em conta os autores de *La Raza Cósmica* e *Casa-grande & senzala*. Assim como é quase impossível se inserir no campo intelectual do Brasil e do México sem dialogar criticamente com os legados de Freyre e Vasconcelos, respectivamente. Com dificuldade, numa discussão acadêmica, os elo-

gios à mestiçagem e ao hibridismo embutidos em *Casa-grande & senzala* e *La Raza Cósmica* seriam aceitos no seu valor de face. Poucos intelectuais desconhecem a faceta conservadora evidente nessas obras que, ao afirmar muitas vezes a cultura mestiça de seus países, tentam elidir as diferenças e tensões étnicas existentes nessas sociedades. É como se certos grupos étnicos, como o indígena e o negro, só pudessem ser valorizados na medida em que fossem diluídos no grande caldeirão de misturas raciais das culturas latino-americanas do século 20. Tanto Freyre como Vasconcelos tentam alocar tais grupos étnicos na moldura de uma narrativa nacional, construída por eles, membros da elite branca latino-americana. No México e no Brasil as teses de Vasconcelos e Freyre foram refutadas pelas modernas ciências sociais, que ofereciam outros marcos teóricos (marxismo, weberianismo, teoria de dependência, etc.) para entender a realidade social latino-americana e outros gêneros discursivos para expressarem tal reflexão (a monografia científica em contraposição ao ensaio)<sup>3</sup>. O que torna as obras de Gloria Anzaldúa e Gabriel Mariano interessantes, portanto, não é o fato de elas contestarem os argumentos de Freyre e Vasconcelos – algo bastante corriqueiro nas tradições intelectuais do México e Brasil – mas a estratégia escolhida para questionar tais obras canônicas, já que Anzaldúa e Mariano empreendem suas críticas dentro do mesmo campo discursivo, o do hibridismo, e usando o mesmo gênero literário, o ensaio.

## Anzaldúa e *la raza cósmica*

A crítica estadunidense tem chamado a atenção para o que seria uma leitura equivocada do ensaio de José Vasconcelos por parte de Gloria Anzaldúa. Marilyn Miller, no seu livro *The Rise and Fall of Cosmic Race*, analisa a apropriação do termo “*La raza cósmica*” dentro da economia interna do ensaio de Gloria Anzaldúa: “Few readers have realized how radically Anzaldúa had to revise (or misread) Vasconcelos to suit her theoretical argument”<sup>4</sup>. Miller lembra que o livro de Vasconcelos seria uma fonte improvável para a reflexão de uma feminista, uma vez que “Vasconcelos makes little reference to gender in *The Cosmic Race* other than to praise the ‘beautiful race’ of the marvelous Argentine women he watched on the streets of Buenos Aires”<sup>5</sup>.

José Vasconcelos no seu *La Raza Cósmica* defende as virtudes de uma quinta raça a ser formada sob o domínio dos hispânicos, descendentes dos povos latinos. A quinta raça seria a raça-síntese. As características espirituais dessa raça mestiça

3. Para uma análise desse processo de transição do ensaio para as ciências sociais na América Latina, Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, 1977, no caso do Brasil; e, MARENTES, Luis. *José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution*, 2000, no caso do México.

4. MILLER, Marilyn. *The Rise and Fall of Cosmic Race*, 2004, p. 37.

5. Ibidem, p. 37.

6. ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera*, 2007, p. 99.

7. VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica*, 2003, p. 27.

definitiva seriam incrivelmente parecidas com as características geralmente atribuídas à raça ibérica desde o surgimento da tradição ensaística arielista, isto é, a raça cósmica estaria predisposta à contemplação, à especulação, além de ter um agudo senso estético. Não seria exagero dizer que a raça cósmica, da maneira como Vasconcelos a concebia era uma universalização do arielismo. Os seres humanos, ao se misturarem cada vez mais, sob o comando da raça ibérica, passariam a ter tais características de contemplação e busca de beleza, atribuídas aos povos latinos. Ainda que seja uma raça a princípio “cósmica”, ou seja, que contenha o cosmo, logo se percebe que esse universo é compreendido como algo a ser homogeneizado por uma raça hegemônica.

Há sinais bastante claros de que Anzaldúa não compreendeu inteiramente o projeto ideológico embutido em *La Raza Cósmica*. No início do capítulo “La conciencia de la mestiza/ Towards a New Consciousness”, Anzaldúa faz uma avaliação bastante benévola das ideias de Vasconcelos: “Opposite to the theory of the pure Aryan, and to the policy of racial purity that white America practices, his theory is one of inclusivity”<sup>6</sup>. Uma leitura atenta do argumento exposto por José Vasconcelos em *La Raza Cósmica* refutaria qualquer ideal de inclusão na sua utopia cósmica. No futuro imaginado por Vasconcelos,

los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas [...] en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente reacios e indignos, por lo mismo, de perpetuación.<sup>7</sup>

A defesa de uma eugenia que se impõe pelo bom senso – afinal, segundo Vasconcelos, as raças feias deixariam de se reproduzir por apego ao instinto de formosura –, não poderia estar mais distante do tom adotado pelo livro *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa, que é um elogio ao marginal, ao excluído, ao desviante, ao diferente, ao marginalizado. Em seu livro, Anzaldúa enfatiza o entrelugar como o espaço do mestiço. Não apenas do mestiço que está na encruzilhada de culturas, mas a mestiça mulher, e ainda mais, a mulher mestiça lésbica. Se *La Raza Cósmica* é um livro que contrapõe esquematicamente o legado cultural latino ao anglo-saxão, para apontar as virtudes do primeiro; pode-se dizer que *Borderlands/La Frontera* também lida com a tensão entre cultura hispânica e anglo-americana (presente na fronteira entre México e Estados Unidos), adicionando, no entanto, muito mais nuances e complexidades ao trabalhar com a categoria de gênero.

Por ser uma lésbica mestiça, o espaço de estranhamento e o sentimento de exílio existencial são dobrados, não só por ser uma falante de espanhol, descendente de indígena, morando em terra anglo-americana, mas também por ser uma lésbica que vivia entre culturas eminentemente patriarcais (seja a hispânica ou a anglo-americana). Como afirma Anzaldúa, toda homofobia é uma *homephobia*, isto é, medo de voltar ao lar.

In a New England college where I taught, the presence of a few lesbians threw the more conservative heterosexual students and faculty into a panic. The two lesbian students and we two lesbian instructors met with them to discuss their fears. One of the students said “I thought homophobia meant fear of going home after residency”. And I thought, how apt. Fear of going home. And of not taken in. We’re afraid of being abandoned by the mother, by the culture, *la Raza*, for being unacceptable, faulty, damaged.<sup>8</sup>

O *queer* se sente desconfortável na sua própria casa, fazendo com que questione os limites de própria cultura. Pode-se dizer que mais que um manifesto contra o imperialismo anglo-americano, *Borderlands/La Frontera* é um exame auto-reflexivo e nada complacente de sua própria cultura. Se os chicanos podiam ser considerados oprimidos pelos Estados Unidos, Anzaldúa acrescenta uma outra moldura de análise, mostrando como os oprimidos chicanos eram também igualmente capazes de oprimir as mulheres em decorrência de uma cultura machista e patriarcal, quase nunca questionada. Enquanto no ensaio de José Vasconcelos, os ibéricos, com o lastro racial latino, são universalizados; na obra de Anzaldúa é a sua militância lésbica que permite que sua mensagem tenha um alcance transcultural. Pois todas as lésbicas sofrem por viverem em culturas patriarcais, sejam elas indígenas, hispânicas ou anglo-americanas. Como Anzaldúa afirma: “As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out, yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.)”<sup>9</sup>. Se a mestiçagem desestabiliza rígidos contornos raciais, sua condição *queer* coloca em xeque os papéis definidos de gênero numa cultura machista – seja ela hispânica ou anglo-americana.

Marilyn Miller tem razão: os projetos políticos de Vasconcelos e Anzaldúa não poderiam ser mais diferentes. No entanto, Anzaldúa se apropria dessa ideia de *Raza Cósmica* e passa a trabalhar o termo como se fosse aquilo que o cientista político Ernesto Laclau chama de “um significante vazio”<sup>10</sup>. Em outras palavras, Anzaldúa utilizou-se de uma palavra como *La Raza* – palavra esta que, no processo de difusão cultural, acabou mobilizando os chicanos, sendo capaz de achar outras equiva-

8. ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera*, 2007, p. 42.

9. Ibidem, p. 102.

10. LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*, 1996, p. 36-46.

11. FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*, 1953, p. 240.

12. Ibidem, p. 249.

13. Ibidem, p. 251.

lências para o termo. Um significante que antes era associado à universalização do arielismo e das virtudes da raça ibérica, passa a ser associado à minoria chicana, desterrada em sua própria terra, e, também, à militância *queer*, que universaliza, de certo modo, a condição de desterrados num mundo patriarcal onde as funções de homens e mulheres são previamente definidas e rigidamente impostas.

## Gabriel Mariano relê Gilberto Freyre

Outro é o tipo de apropriação cultural empreendido pelo intelectual caboverdiano Gabriel Mariano em relação à obra de Gilberto Freyre. Refutando o grande ideólogo do luso-tropicalismo que, em visita a Cabo Verde, em 1953, havia desprezado a ilha como uma configuração falhada de hibridismo, Mariano adota uma estratégia que consistia em afirmar que o hibridismo cultural cabo-verdiano não era apenas exitoso. É também mais bem-sucedido que o brasileiro.

É importante entender como Mariano reverte a lógica das intuições de Freyre em relação a Cabo Verde. Ao chegar na ilha de São Tiago, Freyre observa no seu *Aventura e rotina* que o lugar tem população “predominantemente africanas na cor, no aspecto e nos costumes, com salpicos, apenas, de influência europeia, sobre essa predominância étnica e social”<sup>11</sup>. Logo depois Freyre nota que “[d]as suas origens africanas o cabo-verdiano já perdeu, talvez, o melhor; e quanto à sobrevivências africanas na sua cultura, a atitude do maior número tende a ser uma atitude de pudor”<sup>12</sup>. Constata-se a inconsistência evidente no argumento freyreano, afinal a cultura cabo-verdiana foi inicialmente definida como predominantemente africana para depois ser caracterizada como desenraizada em relação à África. Freyre reconhece que está diante de uma cultura in-característica, transitando entre a africana e a europeia. Ainda assim o autor de *Casa-grande & senzala* não se entusiasma pelo que vê a ponto de recomendar:

Dada a in-caracterização cultural a que chegou o cabo-verdiano, o remédio para esta sua situação me parece que seria um revigoramento de influência europeia tal, na população, que animasse, nas gerações mais novas, atitudes ainda mais europeias.<sup>13</sup>

Ora, como vimos, Freyre é o grande arquiteto do hibridismo, imaginando e sugerindo, de acordo com seus valores, aquelas configurações que considera mais bem-sucedidas para

a consolidação da nação. É importante perceber que Freyre hesita bastante em relação a Cabo Verde, pois percebe que apesar de híbrida, a cultura tem características que não lhe agradam. Trata-se de um hibridismo que, a seu ver, não é bem arquitetado. As forças que o compõem não parecem estar em equilíbrio. Tal hibridismo não parece ser suficientemente europeizado ou hegemonicamente luso. Como um ensaísta que acredita na possibilidade de ordenar ou domar hibridismos, sugere um maior influxo de cultura europeia para formar uma cultura que considere exitosa.

Ora, o que Gabriel Mariano pretende em seu ensaio é realçar positivamente aquilo que Freyre havia diagnosticado num tom negativo: o fato de Cabo Verde ser uma cultura híbrida sem o domínio ou hegemonia de traços europeus. Mariano transforma em triunfo, o que era considerado por Freyre uma desvantagem (uma operação muito freyreana e antropofágica: o tabu se transforma em totem). Daí intitular o primeiro ensaio de seu livro “O mundo que o mulato criou”, numa mistura de homenagem e fina ironia em relação a *O mundo que o português criou* de Gilberto Freyre.

Parece-me ter havido em Caboverde um certo desvio naquilo que o português realizou nas áfricas. Melhor dizendo: um certo desvio na posição ou na situação do homem português perante a direcção dos fenómenos que foram surgindo nas suas vicissitudes de contacto com os povos afro-negros. No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre a função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira. Em Angola, Moçambique, Guiné ou S. Tomé e Príncipe coube ao português o poder de comandar e fluir e o refluir dos acontecimentos locais. Em Caboverde o problema parece-me de certo modo diverso, pois aí o mulato adquiriu desde cedo grande liberdade de movimento e teria sido ele, mulato, quem realizou em Caboverde o papel que o português reinol desempenhou no Brasil. Isto é: ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade caboverdeana. A cultura fez-se de baixo para cima. Não se fez da Casa Grande para a senzala como sugere G. Freyre.<sup>14</sup>

O argumento de Mariano tem a seguinte base sociológica: o Brasil, como jóia da coroa portuguesa, teve sua estrutura social, típica de uma economia de exportação de produtos primários, marcada pelo latifúndio e a exploração do trabalho escravo. O mesmo não se dá com Cabo Verde. Os interesses econômicos de Portugal na colônia diminuem substancialmente depois do fim do tráfico de escravos. O minifúndio sempre foi a característica da maior parte da economia cabo-verdiana, e as disparidades de classe não eram grandes, o que, no entender de Mariano, fazia menos hierarquizada a interação entre os di-

14. MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana*, 1991, p. 55.

15. Ibidem, p. 72.

16. Para um estudo detalhado do tema do “pai ausente” na literatura portuguesa, Cf. ROTHWELL, Phillip. *A canon of empty fathers: Paternity in portuguese narrative*, 2007. Para um estudo de como tal tradição lusitana é transplatada para a cultura caboverdiana, Cf. SMITH, Brady. “Other Atlantics: Cape Verde, *Chiquinho* and the Black Atlantic World”. *Comparative Literature Studies*, 2012.

17. MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana*, 1991, p. 67.

18. Ibidem, p. 67.

19. O prefácio que Gabriel Mariano escreve para o seu livro é fundamental para entender esse contexto: “Devo, ainda, acrescentar que os ensaios tiveram uma motivação consciente e deliberada: revelar e valorizar a personalidade cultural caboverdeana, como meio de combater a situação colonial-fascista. Os ensaios, se valem alguma coisa, valem como repúdio à situação colonial-fascista, e como sinal de amor por Caboverde”. Ibidem, p. 38.

ferentes grupos étnicos. Enquanto o hibridismo brasileiro era resultado de relações verticais, o de Cabo Verde seria produto de relações mais horizontais. E o português cederia espaço ao mulato. Seria o mulato, esquecido pela metrópole, uma vez que o país não tem mais importância econômica, quem a cria cultura cabo-verdiana. Trata-se de um hibridismo sem os traços patriarcais. Se a miscigenação no Brasil ocorreu a partir do encontro do português com as mulheres subjugadas pela escravidão; em Cabo Verde, o encontro entre gêneros não era unidirecional pois muitos homens negros e mulatos se misturavam às mulheres brancas<sup>15</sup>.

É importante ressaltar, mais uma vez, como Mariano transforma em *vantagens* tudo aquilo que era apontado por Freyre como incompleto e disforme na cultura caboverdiana. Mariano também reverte um dos principais tabus da cultura cabo-verdiana, que está relacionado ao tema do “pai ausente” (figurado, por exemplo, no romance de Baltasar Lopes, *Chiquinho*). O tema do “pai ausente” também permeia a literatura portuguesa desde o Romantismo, e tem a ver com a empresa colonial que demandava o trabalho dos homens, fazendo assim com que estes se ausentassem da Europa. Tal tema ganha cores diferentes em Cabo Verde, já que tem não só a ver com a imigração dos homens caboverdianos em busca de melhores condições de vida, como também com a sensação de abandono por parte da Metrópole – uma vez que Cabo Verde já não parecia assim tão atraente para os interesses mercantis de Portugal<sup>16</sup>. Mariano é enfático ao afirmar que “desde cedo as populações transplantadas para o Arquipélago ficaram entregues a si próprias”<sup>17</sup>. E acrescenta: “resolvendo por si problemas de vária ordem”<sup>18</sup>. Mariano transforma o estigma do abandono (ou rejeição metropolitana) em semente de autonomia. Seriam os “abandonados” pela Europa que teriam forjado a cultura caboverdiana.

A grande questão que se põe, depois de exposta tal concepção de hibridismo, é: essa noção de hibridismo cabo-verdiano não correria o risco de, assim como o seu símile brasileiro, tornar-se um mito? Ainda que haja o risco, é preciso historicizar essa visão da sociedade e cultura cabo-verdiana. Gabriel Mariano escreveu seus ensaios por volta de 1958, numa época em que Cabo Verde era colônia (ainda que oficialmente chamado de “território ultramarino”) de um Império falido e em crise, sofrendo com todos os problemas econômicos de uma ilha pobre, menosprezada pela ideologia racial metropolitana (que ainda guiava na prática as políticas coloniais), e até desdenhada pelo teórico do lusotropicalismo, Gilberto Freyre. Imaginar um hibridismo mais fraterno e sem os recalques do patriarcalismo lusitano era um gesto de afirmação cultural de um país até então subjugado<sup>19</sup>. Não se pode minimizar a di-

menção emancipatória desse discurso, ainda que conscientes de que, como qualquer discurso, quando reificado e colocado em outro contexto, pode ter outras conotações políticas e ideológicas. A obra de Gilberto Freyre é um exemplo claro disso. O que me interessa para o meu argumento, no entanto, é menos saber se a representação da cultura cabo-verdiana articulada por Mariano é correspondente factualmente à realidade social do país, e mais entender como tal discurso fomenta a imaginação política e cultural de um país colonizado para superar os estigmas subjacentes à condição colonial. É importante também constatar como essa concepção de hibridismo é imaginada a partir de uma outra, ligada a Freyre, com outras finalidades políticas.

## Conclusão: análise comparativa

Refletindo sobre a etimologia de *colonização*, Alfredo Bosi destaca que o termo vem de *colo*, palavra em latim que quer dizer, “*eu moro, eu ocupo a terra*, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*”<sup>20</sup>. Ao projetar sua casa, sua cultura e seus valores em territórios estrangeiros, os colonizadores tentavam transformar uma terra estranha em lugar que transmitisse a sensação de aconchego e pertencimento típica de um lar. Se colonizar, no sentido estrito da palavra, significa habitar um lugar; a colonização como ato sócio-político-cultural implica a imposição da casa do invasor (casa aqui entendida metonimicamente como o conjunto de valores, práticas, aparato tecnológico e material do colonizador) à casa do ocupado (o antigo ocupante da terra). Levando o raciocínio de Bosi às suas consequências lógicas, poderíamos afirmar que descolonizar seria reapropriar uma casa alienada pelos colonizadores. Tal reapropriação, no entanto, é bastante complexa, pois é impossível restaurar tais sociedades como se elas pudessem retornar a uma época anterior à colonização<sup>21</sup>. O grande desafio da descolonização não seria reaver a casa alienada pelo colonizador, mas ressignificar essa casa, repleta de escombros, fragmentos e ruínas da colonização, para que ela se transforme num lar novamente.

Se há algo que une Gloria Anzaldúa e Gabriel Mariano em seus projetos intelectuais é o desejo de reconstruir um lugar para as culturas chicanas e cabo-verdianas com os fragmentos dos discursos oficiais. Anzaldúa imagina uma cultura chicana que acolha todos os *queers*; Mariano vislumbra uma cultura cabo-verdiana que não seja patriarcal e que valorize seus mestiços mais afrocêntricos que eurocêntricos.

20. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, 1992, p. 12, itálicos do autor.

21. Dipesh Chakrabarty lembra que muito da reflexão dos pensadores anticoloniais como Franz Fanon era tributária do pensamento iluminista europeu, que havia oprimido os colonizados. Os colonizados tinham que imaginar o seu futuro pós-emancipação a partir de um horizonte cuja existência a colonização condicionou. Seria impossível restaurar o *status quo ante*. Segundo Chakrabarty “Fanon’s struggle to hold on to the Enlightenment idea of the human –even when he knew that European imperialism had reduced that idea to the figure of the settler-colonial white man– is now itself a part of the global heritage of all postcolonial thinkers”. CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*, 2000, p. 5.

22. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*, 2000, p. 16.

23. MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana*, 1991, p. 69.

24. ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera*, 2007, p. 44.

As apropriações das obras de Vasconcelos e Freyre feitas por Anzaldúa e Mariano se dão sob o signo daquilo que Silviano Santiago chamou de “falsa obediência”. Ironicamente, Santiago atribui a falsa obediência ao continente latino-americano, cuja geografia deveria ser “de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e reação, de falsa obediência.”<sup>22</sup> Algo semelhante ocorre com esses letrados periféricos diante das obras canônicas de dois intelectuais latino-americanos. A falsa obediência ocorre no momento em que Anzaldúa e Mariano se posicionam diante das figuras de José Vasconcelos e Gilberto Freyre para serem metodicamente emuladas, evocadas, parafraseadas, e depois desconstruídas. Emulando os “patriarcas” latino-americanos, Anzaldúa e Mariano constroem representações de suas culturas substancialmente anti-patriarcais. Inspirados nas obras de dois grandes ideólogos do hibridismo latino-americano, Anzaldúa e Mariano são capazes de construir visões alternativas do hibridismo para interpretar suas culturas. É como se estivessem utilizando os mesmos *building blocks* dos autores emulados (o vocabulário do hibridismo) para construir uma “casa” completamente diferente.

Os ensaios de Anzaldúa e de Mariano nos deixam entrever que não existe hibridismo sem que se explicita a sua política, o que nos faz pensar em *hibridismos*, bem diferentes daqueles imaginados por homens brancos da elite latino-americana como Gilberto Freyre e José Vasconcelos.

Gabriel Mariano rechaça a ideia de um hibridismo lusocêntrico e cristocêntrico proposto por Gilberto Freyre em *Aventura e rotina*, e propõe uma concepção de hibridismo muito mais centrada na cultura africana: “O processo de formação do caboverdeano operou-se mais por uma africanização do europeu, do que uma europeização do africano”.<sup>23</sup>

Algo semelhante ocorre com Gloria Anzaldúa que pensa em construir hibridismo a partir de sua subjetividade *queer*, construindo sua própria identidade a partir da mistura da cultura anglo-americana, mexicana e índia.

What I want is an accounting with all three cultures – white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture – una cultura mestiza – with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture.<sup>24</sup>

Nos dois casos, pode-se notar que o próprio signo “hibridismo” ganhou novos equivalentes, deslocando-se dos reificados significados da tradição latino-americana para assumir os contornos dos desejos e angústias pós-coloniais.

Voltando ao tema da descolonização como uma constante prática de ressemantização de *colo*, é notória nas reflexões de Anzaldúa e Mariano uma forte preocupação com o “estar no mundo” de suas culturas. Mariano tenta dar um outra valorização à percepção de que Cabo Verde é uma ilha abandonada pelos portugueses (o tema da ausência paterna), argumentando que a ausência do pai representou uma libertação do paternalismo lusitano. Por sua vez, Anzaldúa lida com o problema da *homephobia*, isto é, de ser considerada uma *outcast* na sua própria cultura, propondo-se o desafio de construir uma outra cultura chicana a partir das entranhas de sua própria subjetividade *queer*. Em todos esses esforços, tanto Anzaldúa quanto Mariano lutam por um hibridismo que não seja cúmplice das instâncias de opressão, e represente para cabo-verdianos e chicanos uma forma de emancipação.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Ed. Guillermo Guicci, Enrique Larreta e Edson Fonseca. 1933. Paris: Coleção Archivos, Allca XX, 2002.

\_\_\_\_\_. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura de constantes portuguesas de caráter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil LTDA, 1953.

LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*. Londres: Verso, 1996.

MARENTES, Luis. *José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution*. New York: Twayne, 2000.

MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.

MILLER, Marylin. *The Rise and Fall of the Cosmic Race*. Austin: UT Press, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1977.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en la América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2006.

ROTHWELL, Philip. *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SMITH, Brady. "Other Atlantics: Cape Verde, *Chiquinho* and the Black Atlantic World". *Comparative Literature Studies*. Baltimore, v. 49, n. 2, p. 246-264. 2012.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. México DF: Editorial Porrúa, 2003.

# Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados através de cadastramento na plataforma de periódicos [www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index), ou pelo email [outratravessia@gmail.com](mailto:outratravessia@gmail.com)

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

**Título do trabalho:** centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

**Subtítulos** (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

**Nome do autor:** tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

**Instituição:** embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC; UnB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

**Resumo:** em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

**Abstract, Resumen, Résumé ou Riassunto:** em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

**Epígrafes** (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

**Texto:** fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

**Referências no corpo do artigo:** devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

| TIPO                                 | MODELO                                                                                                           |
|--------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Livro                                | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.                                                    |
| Capítulo de livro do mesmo autor     | SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73.                                                    |
| Capítulo de livro de autor diferente | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187.                                          |
| Artigo publicado em revista          | SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6.                                |
|                                      | VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33. |
| Citação de livro recém citado        | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.                                                    |
|                                      | Ibidem, p. 157.                                                                                                  |

| TIPO                                                   | MODELO                                                                                                              |
|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Citação de livro do mesmo autor da referência anterior | SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45.<br><br>Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37. |
| Confrontar                                             | Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000.                       |

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta.  
Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

**Citações com 4 ou mais linhas:** devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

**Ilustrações** (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

**Referências:** tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

| TIPO                                                  | MODELO                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Livro                                                 | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969.<br><br>MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000. |
| Capítulo de livro do mesmo autor                      | SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73.                                                              |
| Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995.<br><br>_____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008.                                            |
| Capítulo de livro de autor diferente                  | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187. |

| TIPO                        | MODELO                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Artigo publicado em revista | <p>SCHWARZ, Roberto. "Lucrecia contra Martinha". <i>Novos Estudos</i>. n. 75, p. 61-79, jul. 2006.</p> <p>VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". <i>Mana</i>. v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S0104-93131996000200005&amp;lng=pt&amp;nrm=iso&amp;tlng=pt">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S0104-93131996000200005&amp;lng=pt&amp;nrm=iso&amp;tlng=pt</a>. Acesso em: 26 julho 2014.</p> |

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

## Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)

Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.

O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.