

# O arquivo e o presente\*

Raúl Antelo

Recebido 10, jan. 2007 / Aprovado 20, mar. 2007

## Resumo

*O modernismo latino-americano é um fluxo histórico com momentos de intensidade, lacunas, períodos de arrebatada agitação e ruptura dissidente. Reconstruir seu arquivo não significa procurar sua origem mas escolher, identificar e analisar aqueles momentos preteridos pela autonomia modernista. O efeito barroco, o assim chamado néo-barroco latino-americano dos anos 70, vincula-se diretamente com uma sorte de momento pré-pósteros dessa história.*

Palavras chave: *arquivo; autonomia; neo-barroco; diáspora*

---

\* Neste artigo, excepcionalmente, as notas de texto, por serem extensas, aparecem no final.

## Arquivo e memória

Uma reflexão sobre arquivo e memória nos obriga a repensar, mais uma vez, a política do tempo e as alianças anacrônicas da crítica cultural<sup>1</sup>. Tive a ocasião de desenvolver, em um seminário na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em dezembro de 2005, a hipótese de que, no tocante à arqueologia, um dos fantasmas que ameaçam a tarefa de leitura é a *ilusão tautológica*. Ela consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado no arquivo diz o que diz e que nele vemos o que se vê. A ilusão tautológica é uma ilusão de sincronia. Ela poderia ser resumida com a fórmula de Didi-Huberman: o que vemos não nos olha, o que lemos, não nos lê. Nada mais ilusório, portanto, do que a constatação meramente referencial, porque um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação e um maior ou menor anacronismo, de tal forma que sua leitura propõe uma relação indiciária de contigüidade e causalidade entre o signo e seu objeto, isto é, uma relação, simultaneamente, das mais diretas, mas, também, das mais diferidas possíveis, entre essas duas instâncias. Todo enunciado lido no arquivo é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que *tocou* essa matéria (uma página, a tela). Sua compreensão inscreve-se, portanto, na lógica da literatura mas também fora dela, na da fotografia. Com efeito, a extremamente complexa técnica de leitura de um texto arquivado implica, ao mesmo tempo, a presença de uma *tela* que sirva de *suporte* para a inscrição (o documento, o recorte de jornal), assim como a *projeção* (que poderíamos assimilar ao *punctum*, pelo deslocamento anamnésico), uma projeção *originada* (a memória como técnica mas também como matéria e, ainda, como foco de uma operação de atribuição de sentido), projeção essa de uma matéria (a linguagem), que, simultaneamente, inscreve, fixa e oblitera um sentido. O resultado parece ser, então, uma *sombra* conduzida, uma fantasmagoria *em negativo*, um volume oco, esvaziado, uma materialidade não construída, mas obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem, que corresponde a uma zona muito indeterminada, até então recoberta, de maneira asfíxian-te, pela onipresença do referente. Essa definição da arte, ou da leitura do documento no arquivo, que o avalia como traço, como transposição, ou como vestígio de algo desaparecido *que esteve ali* é, em suma, uma forma de apoiar o sentido em um Eterno Retorno da verdade, gesto que tem uma clara conotação dissidente com relação ao presente e à própria presença do sentido materializado nas coisas. O fundamento do sentido não passa, portanto, de non-sense.

Essa análise nos leva à segunda ilusão implicada no arquivo: a ilusão na crença. Ela consiste em encontrar modos de contornar a angústia que provoca o vazio de significação, ultra-

passar a questão, colocar-se para além da cisão aberta por aquilo que, enquanto o lemos, devassa-nos. Chamamos esta ilusão de *ilusão na crença* porque, tal como a outra, ela é uma manifestação de *horror vacui*, porém, ali onde a primeira satura o sentido com referencialidade significativa, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação documental. Admitindo, portanto, que, em toda operação de leitura, nos arquivos e acervos de escritores, há metamorfose e há transformação, somos levados a concluir que essa transformação deriva do próprio material que ali se acumula. No caso da pintura, ela deriva dos pigmentos (isto é, da terra) que, transfigurada, se aplica à tela, às madeiras ou aos papéis, para figurar o objeto perdido. No caso da literatura, ela provém da linguagem, sua disseminação como *poeira da vida*, com a qual se armam as ficções axiológicas do presente.

Ora, assim raciocinando, a modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) por eles acumulada mas residiria, entretanto, nesse *esquecimento* do sentido simbólico dos materiais, trate-se dos pigmentos ou da linguagem, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à decadência e à diferença. A partir de um conceito de Reinaldo Marques, propus, então, naquela ocasião, denominar o trabalho de leitura dos documentos de um arquivo como uma operação *an-arquivista*. E, a partir dessa definição, foi possível compreender, mais claramente, o paradoxo apontado por Jean Clair, em seu diagnóstico de arquivos e museus. Esses espaços, longe de serem repositórios de humanismo, representam o que, na cultura ocidental, há de mais inumano, o que ela não cessa de esquecer: a singularidade<sup>2</sup>. O arquivista ou o curador, geralmente funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem, porque nada discriminam, de modo tal que tudo, absolutamente tudo, vai parar no arquivo. Tudo aquilo que em vida pertencera ao escritor arquivado, torna-se assim sua *mais-vida*. A memória do arquivo não passa, pois, de ser a *mais-vida* da linguagem, seu gozo. Por isso, por tudo acolherem, esses funcionários ressalvam a lei patrimonial pública, mas é a partir dos seus paradoxos (e não de suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo se constitui e deve ser analisada.

### O barroco e as escrituras do presente

Isto posto, caberia resumir, ainda que muito brevemente, a proposta de pesquisa em que me encontro trabalhando no momento. Ela parte, a rigor, de um estado do debate sobre a ficção contemporânea na América Latina. Com efeito, tenho verificado, em vários colegas, a tentativa de dar conta de uma estética do presente — e da presença — em termos bastante diferentes daqueles que nos eram familiares nos anos 80. Em artigo recente,

“Sujetos y tecnología. La novela después de la historia”, Beatriz Sarlo argumentava, por exemplo, que, se a história iminente, obliterada pelos arquivos, era a obsessão crítica dos anos oitenta, o presente é, tautologicamente, o tempo da literatura que se está escrevendo precisamente hoje. Porém, esse presente não é mais um *enigma* modernista mas um *cenário* a ser representado: “si la novela de los 80 fue *interpretativa*, una línea visible de la novela actual es *etnográfica*” (SARLO, 2006, p. 2)<sup>3</sup>.

Embora Sarlo tente não absolutizar os dois extremos e irrite-se só de pensar em listas de duas colunas, com textos interpretativos ou etnográficos enfrentados entre si, ela também considera que as interpretações do passado já não são mais relevantes para a nova escritura, por apostarem a um todo, a um conjunto comunitário e que, pelo contrário, na atual posição etnográfica, prevalece a singularidade ou a particularidade absoluta. O exemplo, como é óbvio, são alguns textos de César Aira, figura até então, sintomaticamente, ausente em sua reflexão. São textos em que a imaginação etnográfica opera uma reconstrução mais conjuntural do presente, embora, a bem da verdade, assim raciocinando, Sarlo leve água ao moinho Aira = dândi = moderno, tese que, em poucas palavras, contesta o valor contingente do presente para hipostasiar a eterna presença do moderno. Seja como for, essa estética do abandono opõe-se à clássica narrativa moderna, em suas duas principais variantes, tanto “la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes”, quanto “la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres” e em que “el personaje se convierte en una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales”. E define, então:

El abandono de la trama, en cambio, refuta la pericia formal, una vez que se ha mostrado que puede ejercérsela; y también refuta el verosímil sostenido por cualquier paradigma de historia. La trama, simplemente, describe una elipsis que la aleja cada vez más de los desenlaces posibles al principio, y *cae*, invalidando la idea misma de un desenlace acordado con el comienzo de la ficción. Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo; desautoriza, de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo. Como si se dijera: donde todo puede pasar, se pone en duda lo que pasó antes de que la trama cayera. La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción. Aun en sus obras más “etnográficas”, Puig no abandonó la trama, porque ella era una dimensión central de lo que prometía a sus lectores, pero también de la forma en que se planteaba para sí mismo la novela. Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que exista un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a

fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). Probablemente no haya una impugnación más severa de la ilusión representativa que el abandono de la trama en el desenlace (SARLO, 2006, p.3-4).

Trata-se, a seu ver, de relatos que giram em torno de algumas idéias antecipadas pelo alto modernismo. Em primeiro lugar, a de que a originalidade não é, a rigor, um valor. A seguir, a noção de que a subjetividade não é mesmo expressão, ela é, fundamentalmente, *construção* e, por último, a de que, nesses relatos, o narrador, consciente de que o real nunca é suficientemente real, nem no plano da ação nem mesmo no fluxo da história, chega, enfim, à conclusão de que a arte também não se sente suficientemente artística no plano da dicção e, assim, essa literatura do presente acaba por revelar uma incontida *paixão do real*<sup>4</sup>, (BADIOU, 2005, p. 75-76) através de um desdobramento, sem fundador nem origem, que, legitimamente, pretende aspirar à condição de *catástrofe discursiva*, sem dentro, nem fora, colocando-se como um estranho a ambas as esferas, simultaneamente. É, portanto, a partir do *vazio*, em que o presente pode ser, precariamente, figurado, que poderíamos falar dessa estética como uma *estética do vazio*. Nela a obra de arte já não é a portadora ou produtora de uma verdade *enigmática* mas a organização significativa de uma alteridade radical extra- ou hiper-significante (RECALCATI, 2006, p.12). Trata-se de uma estética em que o modelo teórico também não é mais *aplicado* à arte, como, ingenuamente, ouvíamos nos anos 60, mas uma estética em que a teoria está *implicada* na arte e dela, justamente, a derivamos.

De maneira menos melancólica do que Sarlo, Josefina Ludmer também nos propôs, recentemente, um outro modo de pensar essas escrituras do presente. Ludmer prefere vê-las como “literaturas pós-autonômicas”. A seu ver, tais escrituras

no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son buenas o malas, o si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan en un régimen de significación ambivalente y ese es precisamente su sentido.(...) Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (...) conservan el nombre del autor (.....) y se incluyen en algún género literario como ‘novela’, por ejemplo. Siguen apareciendo de ese modo pero se sitúan en la era del fin de la autonomía del arte y por lo tanto no se dejan leer estéticamente. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o con categorías literarias (específicas de la literatura) como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. Y por lo tanto es imposible darles un ‘valor literario’: ya no habría para esas escrituras buena o

mala literatura. Estas escrituras aplican a 'la literatura' una drástica operación de vaciamiento: el sentido queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son buenas y malas, son ficción y realidad. Quedaría el ejercicio del puro poder de juzgar [o decidir] qué son, o también suspender el juicio, o dejar operar la ambivalencia (...). Estas escrituras, entonces, pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como 'literatura'. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas; son constituyentes de presente (LUDMER, 2006)

Para Ludmer, essas escrituras abandonam a literatura e penetram na realidade tomando a forma de escrituras do real, de tal forma, diríamos, que ativam aqueles mesmos mecanismos apontados acima em relação ao arquivo. Poderíamos também pensar a questão da seguinte forma: enquanto houve autonomia literária, o modelo da acumulação foi bibliotecário (organizado, hierárquico). Sob a pós-autonomia, porém, a acumulação obedece à lógica do arquivo e o conjunto é, fatalmente, arbitrário e anárquico.

Ahora, en las literaturas posautónomas [‘ante’ la imagen como ley] todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista [la realidad separada de la ficción], sino la *realidadficción* producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado-público). Esa *realidadficción* tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación (LUDMER, 2006)

Nesse sentido, ao perder, voluntariamente, especificidade e atributos literários, ao perder o valor literário, enfim, a literatura pós-autonômica perderia também o antigo poder crítico, a potência emancipatória e até mesmo a revolta subversiva, que a autonomia lhe atribuíra à literatura, como sua política mais própria e específica.

Las literaturas postautónomas del presente saldrían de 'la literatura', atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y 'real'. Es decir, entrarían en un tipo de materia donde no hay 'índice de realidad' o 'de ficción' y que construye presente y realidadficción. Y por lo tanto se registrarían por otra episteme. Y lo que contarían en la imaginación pública sería una pura experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace en ellas recurso natural e industria] subjetivapública de la realidadficción del presente en una isla urbana latinoamericana (LUDMER, 2006)

Em função de diagnósticos como esses, para os quais toda linguagem opera, afinal, como um arquivo, cujo sentido, em última análise, deriva da própria ausência de sentido, uma das vertentes que me parece colaborar na formulação de uma *memória do modernismo latino-americano*<sup>5</sup> consiste na revisitação do arquivo para dele extrair linguagens até agora obliteradas. É, dentre outros, a alternativa de Roberto González Echevarria (2000). A minha hipótese, bem mais modesta, é relativamente simples. A hegemonia da literatura autonomizada, através do formalismo e do funcionalismo, consolidados depois de 1930, ocultou de nossa apreciação as experiências de fusão barroca, néo-colonial ou primitivo-vanguardistas, já muito sólidas nos anos 20, porém expulsas, daí em diante, do campo artístico, como sinônimas do feio, kitsch, abjeto, não-emancipatório... Só bem recentemente, com a dissolução da autonomia, é que teríamos podido compreender a singularidade de muitas dessas experiências, ora chamadas de *néo-barrocas*, mas que, no entanto, sempre estiveram aí. Nós é que não tínhamos categorias para analisá-las e conseqüentemente, avaliá-las.

### A imagem como resto da autonomia

Interessam-me, particularmente, as opções de alguns intelectuais *derrotados* pela história funcionalista do modernismo, movimento que tortura e reprime essa experiência melancólica (vingativa, restauradora) de comparação entre o pré-moderno e o moderno, experiência essa muito presente entre os pré-pósteros (ou hiper-modernos), e que o modernismo autonomizado exclui, peremptoriamente, da sua agenda. E dentre eles, os arquitetos. Penso, por exemplo, em gente como Martín Noel, o autor de *Teoría estética de la arquitectura virreinal* (1932). Noel é uma figura decisiva nos desdobramentos da vanguarda no Prata. Sabemos que os artistas agrupados pela revista *Martín Fierro* praticavam um paradoxal *criollismo urbano de vanguardia* (Sarlo) que, de fato, esfacela-se pouco antes da reeleição do presidente Yrigoyen e do golpe militar de 1930. Noel empenhou-se, ativamente, em agregar as forças sincréticas e vanguardistas numa nova revista de sintomático título, *Síntesis*, e nela entregou as resenhas bibliográficas a um jovem yrigoyenista, Borges. Nessas resenhas, o autor de *El tamaño de mi esperanza* publica quase a mesma quantidade de textos, dezenove ao todo, que, anteriormente o destacaram dentre os colaboradores da *Martín Fierro*. Porém, os textos de *Síntesis* têm merecido menor atenção da crítica. São, de fato, textos *fusionais* ou diaspóricos<sup>6</sup>. São uma ampla “Indagación de la palabra”, ou notas sobre Cansinos, Pirandello ou Saenz Hayes. Incluem resenhas de *Reloj de sal* de Alfonso Reyes, do livro de Carlos Octavio Bunge sobre Sarmiento, ou da antologia da nova poesia de Pedro J. Vignale e César Tiempo, sem esquecer dos livros de poetas amigos, como Alberto Hidalgo, González

Lanuza ou Norah Lange, ou ainda jovens poetas uruguaios, igualmente próximos, como Welker ou Alfredo Mario Ferreiro. São textos sobre o *Idioma nacional rioplatense* de Vicente Rossi ou até mesmo “Séneca en las orillas”, sua abertura à poética formalista-regional, simultaneamente publicada também pela revista *Sur*, que se complementa, ainda, com o emblemático “La duración del infierno”, em que Borges aborda a contingência do eterno, a política do anacronismo.

Outro dos arquitetos que merecem exame é Mario José Buschiazzo, autor da *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1956), editada pela Salvat de Barcelona. Em obras como os *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana* (1944), *De la cabaña al rascacielos* (1945), ou na *Historia de la Arquitectura colonial en Iberoamérica* (1961), Buschiazzo, a partir desse confronto entre o modernismo e o pré-modernismo, reivindica a figura soterológica do artista diaspórico, o Aleijadinho, que, sem ter saído de Minas, conseguiu incorporar influências orientais<sup>7</sup>. O dado, não menor, também nos alerta para a dimensão supra-nacional dessas abordagens. Mas, provavelmente, a figura mais interessante dos arquitetos néo-coloniais, seja Ángel Guido. Sob o olhar de Martín Noel, e antes dele, de Ricardo Rojas, Guido defendera a *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), aprofundando, a seguir, algumas de suas premissas metodológicas em *Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927). Em 1931, Guido analisa, de maneira muito pioneira, antes mesmo do que Mário de Andrade, a obra de Aleijadinho, chamando o barroco baiano de *tropicalismo*, e nele destacando a potência criadora da Euríndia (GUIDO, 1930)<sup>8</sup>. Para Guido, o Aleijadinho era o símbolo do artista pautado pelo desejo de *salvação*, que assim se transformava em fundador de uma tradição.

Um ano mais tarde, em 1932, o arquiteto Guido desenvolvia um curso sobre *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (no mesmo local, aliás, em que o financiador da Escola de Frankfurt, Felix Weil, divulgava as premissas de *ocidentalização* da economia, e para o mesmo público, seja dito de passagem, que, em 1952, ouviria de Borges a mesma tese antropofágica, a de “El escritor argentino y la tradición universal”). Defendendo a teoria do *háptico-óptico* de Riegl, aclimatada por Wölfflin, Guido pretendia, tanto quanto os surrealistas, seus contemporâneos, captar uma nova *idade de ouro*, uma reunião da vanguarda com a história e o mito, “enderezándose hacia la reconquista del hombre auténticamente americano y a la reconquista de la tierra”. Admite, então, que “una de sus más certeras imágenes tutelares” (GUIDO, 1937, p. 504) não era senão o Aleijadinho. Para precipitar essa “dramática cruzada” da arte americana, o arquiteto de Rosario publica, a seguir, em 1940, *Redescubrimiento de América en el arte* (GUIDO, 1940), ensaio definitivo, a partir do qual, precisamente, Lezama Lima tomaria não só as análises da obra diaspórica do

Aleijadinho, mas também um conceito chave para sua teoria acerca de *La expresión americana*: o conceito de *contraconquista*, que, com os correlatos de *reconquista* e *cruzada*, vinha sendo elaborado por Guido desde 1931. (Cabe, ainda, assinalar que as análises contrastivas entre o Aleijadinho e Kondori, antes de serem de Lezama, são também de Guido, nesse *Redescubrimiento* de 1940, e que a primeira descrição da igreja de San Lorenzo de Potosí foi feita pelo já citado Pedro Juan Vignale, a partir de uma expedição organizada por Martín Noel. Ambos os autores, Noel e Guido, reuniriam esses esforços nos dois grossos volumes de *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*, publicação da Academia Nacional de Bellas Artes, na série *Documentos de arte colonial sudamericano*, em 1952-1956).

Isto posto, de que modo resgatar essa estética, violenta e torturada, no arquivo ficcional latino-americano para além do historicismo? Dou um mínimo exemplo. Em 1956, Beatriz Guido publica e, logo em seguida, roteiriza *La casa del ángel*, um filme de Leopoldo Torre Nilsson, que, por sinal, já abordara a vingança feminina em *Dias de ódio* (1954), uma versão de “Emma Zunz”, o conto de Borges. Gonzalo Aguilar afirma que essa é a obra de Nilsson em que a temporalidade está mais cindida entre o presente do relato da protagonista e o passado do *flash-back* narrativo, “tal vez porque es la más cercana a la caída del peronismo, tal vez porque la modernidad no se anunció todavía en el horizonte”. Nesse sentido, diz o crítico, “el presente es el momento no-narrativo, aprisionado por la repetición y el rito vacío (...); y el pasado es la genealogía de ese presente inmóvil. Mientras lo pre-moderno se desarrolla con dramaticidad y cierta progresión narrativa, el presente se encuentra estancado en la repetición”. Uma das questões técnicas mais relevantes no filme, no entanto, é o abandono, no plano musical, da *síncrese*, em benefício do que poderíamos chamar de *anácrise* ou *anacrise*, graças à partitura de Juan Carlos Paz, divulgador das idéias de John Cage<sup>9</sup>.

Dois anos depois desse filme, Beatriz Guido empreende uma alegoria narrativa do país que acaba, justamente, em 1945, com o peronismo: *Fin de fiesta*. O texto abre-se, ilustrativamente, com duas epígrafes. Na primeira, Borges traça uma ambivalente cena de zoé. É a estrofe final de um poema de *Luna de enfrente*, “El general Quiroga va en coche al muere”, e diz: “Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, / se presentó al infierno que Dios le había marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y caballos”. Na segunda, Angel Guido, pai da autora, fixa uma premissa da estética violenta da América Latina, chamando o continente — com uma fórmula digna de Alejo Carpentier — “novela de novelistas”. Ambas as apropriações do arquivo latino-americano colocam Beatriz Guido nesse limiar tão ambivalente em que encontramos gente como o próprio Carpentier ou Glauber Rocha<sup>10</sup>. Em poucas pa-

lavras, esses exemplos nos mostram que, contra a autonomia, valor supremo para o grupo *Sur*, os diaspóricos da fusão contra-reformista tendem a pensar a cultura, a partir da imagem, como *pathos*. É dessa vertente que se obtêm alguns filmes de Glauber, como o projetado *América Nuestra* (que forneceria subsídios para *Terra em transe*, também de 1967, e *A Idade da Terra*, de 1979) ou o posterior e censurado *História do Brasil* (1971-4), filmado de fato a partir de arquivos cinematográficos, em Roma e Havana<sup>11</sup>.

(Não é ocioso sublinhar que Nilsson, esteticamente um bastardo, um *in-fans*, constrói *La casa del ángel* a partir do relato de sua mulher. Ela, por sua vez, que dedica a obra “a mi padre”, denuncia, no romance, a opressão da protagonista no interior da casa paterna, a casa de um político conservador. *La casa del ángel* é também *la casa de Ángel* (Guido). Essa será, de algum modo, a casa do casal: a produtora dos filmes de ambos chamar-se-á, sintomaticamente, Producciones Ángel. Mais recentemente, em 1998, o filho de Nilsson, o cineasta Pablo Torre, filmou uma outra história, quase homônima, *La cara del ángel*, em que a casa é um local de torturas e *el ángel* alude ao angélico rosto do repressor da ditadura, o capitão Astiz, loiro como a protagonista do filme de Nilsson, cuja beleza perversa foi decisiva para a escolha da atriz, em tudo destoante com relação às ingênuas do cinema argentino de gênero, nos anos 50. O anacronismo, mais uma vez, nos obriga a ler em rede. Lemos a ficção de uma arte nacional mas também uma ficção familiar narrada como matéria pública e política).

### Corpo e arquivo

Voltemos, porém, ao *pathos*. Jacques Lacan nos oferece uma reflexão substancial acerca do *pathos* barroco, em seu seminário *Ainda*, sobre a Ética na psicanálise. Argumenta que, sendo o corpo um misto de palavra e gozo<sup>12</sup>, a realidade do *parlêtre* conjugase com a impossibilidade de escritura da relação sexual. Por isso Lacan mostra-se interessado em explorar o que se disse, ou se pensou, ao longo da história, acerca do corpo. Quer saber quais, dentre esses enunciados, se ajustam à verdade da estrutura, i.e. quais são aqueles que atribuem uma *dit-mension*, uma residência simbólica, em que o sujeito possa habitar, adquirir um modo de ser e se satisfazer com ele. Combina, nesse novo conceito, a *dimension* (o espaço físico) e a *dit-mension* (a residência do dito). Cabe aqui lembrar que muitos, dentre os vanguardistas (Borges ou Duchamp são alguns dos mais marcantes) empenharam-se na busca da *quarta-dimensão* (o tempo) e Duchamp, em particular, chega, no final da vida, a intuir que a quarta dimensão está relacionada com uma atividade em que a linguagem articulada é desnecessária: o erotismo. Dele, Georges Bataille fará um sinônimo de obsceno<sup>13</sup>, ou como preferia Lacan, de *eaubscène*, um deslocamento fora de cena, sem lugar cativo, cuja transparência

aquática (*eau*) é meramente ilusória porque a sua verdade reside no anagrama (*eaub*, mera desconstrução de *beau*)

No caso de Lacan, a preocupação com a *dit-mension* busca, de fato, reconhecer uma primeira articulação de palavra e gozo no comportamentalismo e sua associação à ciência tradicional de extração aristotélica, à qual ele denomina *dit-manche*, o discurso do cabo, mas também o que diz o ócio, o domingo, o dia do Senhor. Reúnem-se aí todas as versões sobre o Uno, tanto as idéias acerca do pensamento como Amo, quanto a noção de que o pensamento pode segurar “la sartén por el mango”, na relação com o corpo<sup>14</sup>. A segunda posição é a da ciência moderna, interessada, basicamente, em medir, quantificar, a energia. A partir do princípio de homeostase, deduzido da própria inércia da linguagem, tenta-se reduzir os afetos a valores constantes, ainda que arbitrários, de transmissão de energia. Essa tendência torna-se, entretanto, um modo de submissão da vida à biologização da conduta, ameaçando assim o conceito de *singularidade* irreduzível<sup>15</sup>. A seguir, Lacan incorpora os elementos das sabedorias orientais, entendidas como autênticas doutrinas de *salvação*. Nesse sentido, tanto o taoísmo quanto o budismo, solicitam ambos uma renúncia (uma castração) para reunirem o pensamento e o gozo: o tao abdica do sexual, ao passo que o budismo abdica do pensamento. Modernistas periféricos como Borges ou Octavio Paz nos ilustram, novamente, essa busca. A partir dessa constatação, Lacan traça uma sutil diferenciação entre duas *dit-mensions* quase paralelas, a da religião e a do discurso analítico. É nesse contexto, especificamente, que Lacan desenvolve sua teoria do barroco, que seria a *dit-mension* do obscuro, um habitat de “formas torturadas”.

Por isso Lacan define o barroco como a vitrine da Contra Reforma, acertada, em 1563, pelo Concílio de Trento, para a expansão do Ocidente. Por essa via, a Igreja teria assumido a *reconquista* destinada à recuperação das almas perdidas, interiorizando o sentimento religioso, com o apoio de um arrojado programa iconográfico. A imagem dele resultante articularia arte e vida (tal como se tornará a ouvir das vanguardas históricas) de forma tal que toda obra humana pudesse contribuir, daí em diante, *ad maiorem dei gloriam*. A arquitetura dos templos, o traçado urbanístico das cidades, a pintura maneirista ou a escultura contorcida pelo *pathos* pautar-se-iam, então, pelo princípio de *delectare et movere*.

Se a Contra Reforma busca assim recuperar as fontes do cristianismo, seu sentido progresso, isso significa que o barroco — seu luxo, seu *lixo*; sua literatura, sua *lituraterre* — tem o objetivo de manifestar, através das imagens, os dogmas e as verdades da fé, com o intuito de persuadir os inocentes. Nesse sentido, a arquitetura, em particular, estava voltada à *encenação* da liturgia, favorecendo a comoção dos sentidos, mediante a repetição dos

rituais (COCCOZ, 2006, p.120). Há portanto uma sutil pedagogia jesuítica na linha que, a partir de Ricardo Rojas, chega a Lezama Lima, através de Ángel Guido ou mesmo Vignale. Ou, em outras palavras, ainda: boa parte da cultura visual nacional-popular sessentista, de Eva Perón a Hélio Oiticica, de Nestor Perlongher a Glauber Rocha, nada mais faz do que renovar essa *dit-mension* estrutural do gozo explorada pelos vanguardistas-primitivistas de 1920.

Segue daí um peculiar paradoxo. Embora as representações do corpo, na arte barroca, constituam uma exibição dos corpos que evocam o gozo, a cópula (ou, como diria Borges, o espelho) delas está excluída, daí que seu sentido não seja mais definido pelos símbolos presentes mas pelo significante ausente, a partir do qual os outros significantes adquirem seu valor simbólico<sup>16</sup>. A leitura, portanto, dessas escrituras do presente não é mais hermenêutica, mas pura encenação do non-sense. Ou, por outra, a realidade é o fantasma, ao passo que a estrutura religiosa da realidade é que é fantasmática, porque ela suplementa a relação sexual, que aliás não existe, daí retirando seu efeito de verdade. Como a partir do cristianismo, o gozo é então lançado à abjeção, nesse sentido, sob a Contra Reforma, a religião monoteísta ocidental teria renovado o poder da palavra, graças às imagens barrocas. Ela fabrica assim uma nova *dit-mension*, a da imagem, por meio da qual inunda tudo aquilo que antes chamávamos de *mundo* e que, daí para frente, fica restituído, enfim, à sua verdade de *imundicia*, de poeira, de desagregação e de resto (COCCOZ, 2006, p.124-125).

Jean-Luc Nancy, aliás, vai nos dizer que o peso restritivo que, a partir do Iluminismo, paira sobre as imagens, obedece, de fato, a uma interpretação, obviamente letrada, que delas se faz. É preciso, para tanto, que a imagem seja pensada como “presencia cerrada acabada en su orden”, não aberta absolutamente a nada e enclaustrada, enfim, numa “estupidez de ídolo”. Daí que não haja, na filosofia e na arte ocidentais, nada mais comum do que o tópico da imagem rebaixada pelo seu caráter secundário, imitativo e inessencial, derivado e inanimado, inconsistente ou enganoso. Ele seria o fruto de uma aliança hegemônica, acertada, no Ocidente, entre o preceito monoteísta e o tema platônico da cópia e da simulação, do artifício e da ausência de original.

De esta alianza proceden, con seguridad, una desconfianza ininterrumpida hacia las imágenes que llega hasta nuestros días, en el seno mismo de la cultura que las produce en abundancia; la sospecha recaída en las “apariencias” o el “espetáculo”, y cierta crítica complaciente de la “civilización de las imágenes”, tanto más, por otra parte, cuanto que de ella provienen, *a contrario*, todas las iniciativas de defensa e ilustración de las artes, y todas las fenomenologías (NANCY, 2006, p. 26-27).

## Anacronismo e sintoma

Se, chegados neste ponto, voltamos o olhar para as atuais teorias sobre uma estética do presente como estética do vazio e, mais ainda, se levamos em consideração que essas posições revelam uma peculiar teoria do arquivo cultural latino-americano, talvez se entenda melhor a restrição de Sarlo, com relação às estéticas da imagem, que exploram a abjeção e por que motivo ela prefere chamá-las de etnográficas. Essas novas estratégias já não *interpretam* a escritura, mas operam, como a arquitetura barroca, *encenando* uma nova liturgia, o que, como vimos, estimula a comoção dos sentidos. Da mesma forma, a desagregação da *dit-mension* autônoma, no caso de Ludmer, nos ilustra que a atitude dos artistas rigorosamente contemporâneos afasta-se de um trabalho com o corpo e prefere, no entanto, investigar a potencialidade criadora dos suportes tecnológicos (o arquivo imaterial) enquanto movimentos e percepções *areais* (Nancy), situados para além das limitações corporais. Algumas dessas obras já não são só objetos culturais (páginas web) mas, fundamentalmente, processos simbólicos (ações na rede), em que o tempo é anacrônico com a leitura: é o tempo da ação<sup>17</sup>.

De simples objeto passivo, sobre o qual operava, ativamente, uma tecnologia discursiva, o corpo torna-se, com Nancy, tela; com Agamben, suporte para o poder e a glória, isto é, passividade aberta e imanente, não exatamente para uma economia mas para uma *oikonomia* e, enfim, com Lacan, sintoma. Mediante o sintoma, o ser falante pode, finalmente, habitar uma dimensão do corpo na qual viver e gozar, não só não se repelem mutuamente, mas lhe atribuem ao sujeito um *partenaire* para sua condição, simultaneamente, finita (conforme o tempo) e infinita (conforme o *gender*)<sup>18</sup>. Essa dimensão não se pauta mais pelo tempo lógico mas pelo instante do *regard*, dirá Lacan em um célebre ensaio que lhe fora solicitado, aliás, pelo pessoal da revista *Cahiers d'Art*. Um desses artistas, Duchamp, traduzia o instante do *regard* como diferimento do *retard*, ao que o travestimento, obviamente, não era alheio, de tal forma que o gregário ou comunitário se dissolvia em uma singularidade irreduzível, a do anacronismo.

Outro dos artistas que vem construindo sua estética a partir desses preceitos, ainda que seus pressupostos sejam, aparentemente, mais tradicionalistas, é Alexander Sokurov. Fredric Jameson vê, em seus filmes, uma peculiar assincronia que ele interpreta como redimensionamento da autonomia, de tal modo que Sokurov pouco teria a ver com uma pretensa pós-modernidade pós-soviética e muito mais com uma reconfiguração (ainda modernista) das relações entre arte e história (JAMESON, 2006, p. 1-12). Ao analisar essa obra, entretanto, Giorgio Agamben tem chamado a atenção para a grande lição,

a seu ver, dos filmes de Sokurov: a contemplação do poder, enquanto contemplação de um vazio, só pode ser elegíaca. E, nesse ponto, as elegias de Sokurov são muito próximas das de Guy Debord. Porém, nesse mesmo instante em que elas mostram-se iguais, essas elegias exibem também sua diferença. A *arché*, essa origem, porém, ainda, esse seu mistério ou *arcano* conservado pelo *arquivo*, revela, então, sua verdade quase banal:

si el arca del poder está vacía, si justamente este vacío es el verdadero y último *arcanum imperii*, entonces la elegía debe romper su forma. Ella no tiene literalmente nada que lamentar. Acaso por este motivo, evocando el “Arca” de Rusia, Sokurov ha debido introducir en la elegía la figura irónica de un extranjero, en cuyos labios el lamento se rompe incesantemente en balbuceo y sonrisas. Y el ruso, a cuya mirada debemos todo lo que vemos, es el signo de un presente que debe permanecer invisible, y al cual la posibilidad del lamento le ha sido vedada para siempre (AGAMBEN, 2006, p.81)

Poderíamos dizer, em resumo, que uma política do anacronismo, como é a que se ativa toda vez que arquivo e memória se justapõem, implica, *ao mesmo tempo*, a inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalente pluralidade da rede. A primeira impõe-se através da *experiência*; a segunda, através do *arquivo*. Este *parti pris* redefine o tempo em foco como *tempo-com* (como diferença ou diferimento, como con-temporização ou temporalização). Significa, em última análise, que a essência do tempo é uma *co-essência* que atua, que se ativa, no presente de uma leitura, de modo tal que uma temporalização não pode ser definida, tão somente, como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, em que o tempo do corte — da crise e da crítica — ficaria sempre aberto e indefinido.

A temporalização do anacronismo significa, pelo contrário, uma participação temporal na temporalidade, ou, em outras palavras, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada, do evento, através do recurso anagramático da leitura. Se o que define o anacronismo é, portanto, a con-temporização, então, não é o tempo *per se* o que define a história cultural. Aquilo que define a temporalidade é, pelo contrário, o *com*, é a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma hipotética matéria livre ou indeterminada, comunitária ou compartilhada. Essa é a que, no presente, virou etnográfica.

## Abstract

*Latin-American modernism is a cultural stream with moments of intensity, lapses, periods of fervish agitation, and dissident rupture. Rebuilding its archive doesn't mean searching for origins but choosing to identify and analyze those moments overlapped with modernist autonomy. The Baroque effect, the so-called Latin-American neo-Baroque style of the 70s links directly with a preposterous moment of that history.*

*Keywords: archive; autonomy; neo-Baroque; diaspora.*

## Referências

AGAMBEN, Giorgio - "La elegia de Sokurov" in *Las ranas*, nº 2, Buenos Aires, abril 2006. p.57-92.

AGUILAR, Gonzalo. "El fantasma de la mujer" (Sobre *La casa del ángel* de Torre Nilsson), manuscrito inédito.

ATTRIDGE, Derek. *The singularity of Literature*. New York: Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela, 2004.

BUSCHIAZZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial*. Buenos Aires: Emecé, 1961

CLAIR, Jean. *Paradoxe sur le conservateur*. Paris : L'Échoppe, 1988.

COCCOZ, Vilma. "El cuerpo mártir en el barroco y en el *body-art*" in RECALCATI, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan* (Psicoanálisis y arte). Trad. A. Rodríguez. Buenos Aires: Ed. del Cifrado, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del Holocausto. Trad. M. Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. The avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996, p.171-204.

GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto. *Mito y archivo*. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Trad. V. A. Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GUIDO, Angel. "El Aleijadinho". *La Prensa*, Buenos Aires, 11 jan. 1931 (tradução em inglês: "O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais". *Bulletin of the Pan-American Union*, Washington, v.65, nº 8, ago 1931, p. 813-822).

\_\_\_\_\_. "Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII". *La Prensa*, Buenos Aires, 11 jun. 1933.

\_\_\_\_\_. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. Departamento de Extensión Universitaria, 1930.

\_\_\_\_\_. "El Aleijadinho. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América" in *II Congreso Internacional de Historia de América*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1937, tomo III, p. 504.

\_\_\_\_\_. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 (3ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1944).

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Ed. Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HUYSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Trad. P. Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *En busca del futuro perdido*. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Trad. S. Fehrman. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Fredric. "History and Elegy in Sokurov". *Critical Inquiry*, volume 33, outono 2006. p. 1-12.

LACAN, Jacques. *El Seminario. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

LAHUERTA, Juan José. *El fenómeno del éxtasis. Dali ca. 1933*. Madrid: Siruela, 2004.

LUDMER, Josefina. "Temporalidades del presente" in *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, nº 10, 2002, p.92-93 ou na revista *Margens/márgenes*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, nº 2, dez. 2002, p.15-16.

\_\_\_\_\_. "Territorios del presente" in *Confines*, nº 15, Buenos Aires, dez. 2004.

\_\_\_\_\_. "Las tretas del débil" . In: VARIAS AUTORAS. *La sartén por el mango*. México: Huracán, 1985, p.47-54.

\_\_\_\_\_. "Literaturas postautónomas" in <http://linkillo.blogspot.com> (18.12.2006)

MAIER, Corinne. *Lo obsceno*. Trad. H. Cardoso. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Trad. M. Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p.26-27

RECALCATI, Máximo. "Las tres estéticas de Lacan" in IDEM. *Las tres estéticas de Lacan* (Psicoanálisis y arte). Trad. A. Rodriguez. Buenos Aires, Ed. del Cifrado, 2006.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ed. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

SARLO, Beatriz - "Sujetos y tecnología. La novela después de la historia". *Punto de vista*, nº 86, Buenos Aires, dez 2006, p. 2.

## Notas

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado no seminário "Memória e arquivo", organizado pela professora Luz Rodriguez, na Universidade de Leiden (Holanda), no início de 2007.

<sup>2</sup> "Une civilisation cesse d'être humaine où les musées sont parfaitement entretenus, sans relâche agrandis, améliorés et renouvelés, et où les œuvres sont inlassablement restaurées, refourbies, mais où le culte rendu aux morts n'est plus rendu que de façon furtive, honteuse et dissimulée. L'art n'est pas un alibi pour nier la mort, un divertissement puéril qui nous permettrait de nous en épargner la pensée et la vue. Il est au contraire le plus haut exercice de notre finitude et ce qui nous assure de garder parmi nous le simulacre consolateur des dieux, alors même qu'ils ont disparu" (CLAIR, 1988, p. 40). A polêmica suscitada, na Argentina, em janeiro de 2007, com a renúncia de Horácio Tarcus à vice-direção da Biblioteca Nacional, insere-se, diretamente, nesta lógica.

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre a questão da arte contemporânea e a etnografia, ver também Foster (1996, p. 171-204).

<sup>4</sup> Para uma discussão do problema no campo das imagens, ver Bozal (2004) e Didi-Huberman (2004).

<sup>5</sup> Penso, evidentemente, na contribuição de Huyssen (1997, 2002).

<sup>6</sup> Tomo o conceito de diáspora (utilizado, aliás, por Ludmer) de Stuart Hall (2003).

<sup>7</sup> "Bastó un siglo de euforia y riqueza para producir la manifestación más representativa del arte brasileño, última y brillante expresión de ese barroco portugués que abarcó desde Macao, en la China, y Goa, en la India, hasta las entrañas de la América meridional" (BUS-CHIAZZO, 1961, p. 161).

<sup>8</sup> Em 1950, como reitor-interventor na Universidade do Litoral, durante o governo peronista, Guido faz uma palestra em francês, na Maison de l'Amérique Latine, com o título de *Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica* (Santa Fe, Imprenta de la Universidad, 1950). A vinheta é uma águia imperial preta com bandeiras espanholas e argentinas.

<sup>9</sup> "Como a Torre Nilsson y a Beatriz Guido no les interesaban los sentimientos femeninos sino la mirada femenina, no es casual que hayan buscado una música que acentuara el distanciamiento y la no identificación entre música e imagen y ya solo este motivo explica que hayan recurrido a uno de los músicos argentinos de vanguardia más importante de ese entonces: Juan Carlos Paz. Músico erudito y conocedor de las corrientes más actuales de la música contemporánea (en los años en los que componía para Nilsson, estaba escribiendo Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal), Paz había polemizado con el nacionalismo musical y se reconocía en los aportes de la escuela vienesa y en la innovación norteamericana (fue el primero en hablar extensamente sobre Yves y Cage en nuestro país con su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* de 1955). La elección de Paz venía a resolver de un solo golpe varios de los inconvenientes que le interesaba despejar a Torre Nilsson. Desde el punto de vista de la musicalización propiamente dicha, la orquestación (hecha, en contra de lo que se estilaba en el cine nacional, con pocos instrumentos) corrompía lo que Michel Chion llamó "síncresis" (una suerte de diégesis audiovisual) [...]. Pero en función de lo que sucede en términos de estética del cine, la estrategia básica de Torre Nilsson consistió en trasladar propiedades de otros campos (música, literatura) al campo del cine". Cf. Aguilar (manuscrito inédito).

<sup>10</sup> Glauber Rocha era um evidente admirador do estilo, como disse Sadoul, simultaneamente, poético e realista, de Torre Nilson. Fornece uma resenha do que vira em Cannes 1967 ao amigo Alfredo Guevara. "O Torre Nilson de La Muchacha del Lunes sorprende a todos, menos aqueles que já tinham visto no anterior *El ojo en la cerradura* um desvio do autor dos temas intimistas para uma realidade social. Mudou Torre Nilsson? Tudo leva a crer que sim. *El ojo en la cerradura*, apresentado no Festival do Rio em 1965, já fazia críticas ao fascismo. O que limitava o filme era sua linguagem fechada, que diluía o tema político numa reflexão quase metafísica. A crescente onda de agitação política pela qual passa a AL tem provocado crises e manifestações até mesmo no cinema argentino, dentre todos os cinemas latinos, o mais estetizante. Esta modificação viemos a sentir, com definição precisa, em *La muchacha*

del lunes, produção americana, embora o financiador, De Rona, seja um porto-riquenho. TN explicou em sua conferência de prensa que De Rona viveu um drama parecido e, tendo a idéia inicial, o convidou para fazer um filme que ele, De Rona, produziria. Trabalhando a idéia inicial com sua esposa, B. Guido, TN realizou o filme em Porto Rico, com atores americanos, Arthur Kennedy e Geraldine Page. Um furacão ataca Porto Rico e leva ao desabrigo centenas de famílias pobres. Uma empresa americana constrói edifícios em Porto Rico. Os americanos estão na sua 'fazenda'. O povo morre de fome nas ruas. O americano trata o porto-riquenho como um escravo e, quando o trata com simpatia, o trata com um paternalismo cristão típico do senhor pelo escravo. Com tintas claras e diretas, TN pinta este quadro e não hesita um só segundo em revelar esta relação colonial nos gestos, detalhes e significações. Ataca de frente a inconsciência e o egoísmo dos americanos, embora não os pinte como monstros devoradores de criancinhas, isto é, os coloca como seres humanos, também produtos de uma conjuntura social e econômica. Arthur Kennedy é o americano, pai de família, funcionário da grande empresa, que, dominado pela mulher, vai ao fundo de uma experiência pessoal: sua filha, voluntariosa e deformada, exige que ele vá a um bairro pobre de Porto Rico em busca de uma boneca velha que sua mãe, dia antes, dera como donativo às crianças pobres vítimas do furacão. A mãe dera vários objetos usados, e uma boneca, distraidamente. Pois é em torno desta boneca (solução talvez um pouco prosaica) que o filme se conduz. Seguindo os caminhos da boneca, acompanhado pela família, o americano descobre a falta de sentido daquela sua ação e percebe, entre os nativos esmagados, os traços de seres humanos. Moralismo? O filme é ambíguo no final. O americano estaria redimido pela experiência? A estrutura psicológica dos personagens para uma forma acabada de melodrama limita La muchacha del lunes como filme político. Os dados políticos sobram dos detalhes. Torre Nilsson, mudando de tema, não perdeu o seu toque de cinema de atmosfera e sua linguagem, por isto, continua carregada de símbolos abstratos que, sem apoio em realidades, se diluem arbitrariamente. Mas, mesmo assim, este filme já possui uma flexibilidade maior do que os outros: é mais aberto, mais dinâmico e agressivo. Em alguns momentos, de grande violência. Mas até que ponto foi esta violência ou até que ponto a acusação se mantém? O filme não dá resposta, embora o final possa parecer também violento" (ROCHA, 1997, p. 272-273). Nesse mesmo ano Glauber publica uma matéria nos Cahiers du cinéma em que observa que "se a literatura de Borges/Cortázar precede muitas experiências do nouveau roman, nem por isto o tempo conseguiu se articular (ou não) nos filmes pré-resnaisianos. Solitário, o cinema argentino descobriu o Estilo antes da História" e por isso pensava que qualquer personagem de Torre Nilsson, "disciplinado num universo difuso em Bergman", nada consegue além da disciplina (ROCHA, 2004, p. 105). Por esse mesmo motivo, Glauber defendia, contra toda corrente de esquerda iluminista, os filmes épicos de Nilsson, como Martín Fierro e até mesmo o pedagógico El Santo de la Espada, a biografia de San Martín, da autoria aliás de Ricardo Rojas, longínquo promotor dessa restauração nacionalista.

<sup>11</sup> Em outra carta a Alfredo Guevara, datada de agosto de 1967, em Roma, Glauber Rocha sintetiza a sua posição: "Creio que um filme POLÍTICO deve ser também um ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar IDÉIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM. America nuestra não pretende ser um filme DIDÁTICO mas um COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da opressão colonizadora, pode CRIAR. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que QUERO E POSSO FAZER, acho que será uma contribuição para a Guerra geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e conseqüências para fazê-lo. Procurarei Carpentier em Paris" (ROCHA, 1997, p. 293).

<sup>12</sup> "El inconsciente no es que el ser piense [...] es que el ser, hablando, goce y no quiera saber nada más." (LACAN, 1981, p. 128).

<sup>13</sup> Para a discussão sobre obsceno, abjeto e traumático, ver Foster (1996, em especial, p. 127-68). Cf. ainda Maier (2005). Para uma discussão histórica da questão, ver Lahuerta (2004).

<sup>14</sup> Josefina Ludmer (1985, p.47-54) analisou, pioneiramente, "Las tretas del débil", ao ler a carta de Soror Juana ao padre Vieira.

<sup>15</sup> Para uma discussão literária do conceito ver Attridge (2004).

<sup>16</sup> Diz Lacan, no seminário já citado, que a cópula "tan ausente está de la representación como de la realidad a la que sin embargo sustenta con los fantasmas de los que está constituida" (LACAN, 1981, p.138).

<sup>17</sup> "Las obras no son sólo objetos (páginas web) sino también procesos (acciones en la red). Como en las performances tradicionales, el tiempo es el tiempo de la acción. Luego quedan registros en el gran archivo de Internet. Una serie de estas Ephemeral matches online se organizó en México en 2002, un combate entre artistas mediáticos usando como arena el espacio en red, sin reglas y en tiempo real. Algunos exploran las relaciones entre el cuerpo y las nuevas tecnologías a través de diferentes interfaces cuerpo-máquina. El australiano Sterlac invierte el proceso habitual de transmisión, el actor está conectado a sensores y sujeto a los avatares del mecanismo sujeto a su cuerpo. Recientemente ha presentado una escultura llamada Stomach que sólo puede verse a través de endoscopia" (COCCOZ, 2006, p. 132). No campo do que ainda consideramos como literatura, relembremos que, em novembro de 2006, o Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA) organizou um debate, "¿Qué hay de nuevo, viejo?", do qual participaram Rodolfo Fogwill, Martín Kohan, Daniel Link, Damián Tabarovsky e Sebastián Hernaiz; recentemente, Washington Cucurto inaugurou um blog (elcuranderodelamor.blogspot.com) concebido como forma de lançar seu último

livro, *El Curandero del Amor*, editado pela Emecé. Muitos blogs são pessoais (Daniel Link, Santiago Llach, Guillermo Piro) mas um dos espaços mais enigmáticos (acerca da idade, condição e gender dos que nele escrevem) é o site *El Interpretador* ([elinterpretador.net](http://elinterpretador.net)).

<sup>18</sup> Como avaliar — pergunta-se ainda Vilma Coccoz — essas tentativas de atravessamento da lógica da representação, para mostrar aquilo que vela o fantasma? “¿Podemos conferir a esta búsqueda desesperada el valor de la denuncia, del clamor de los cuerpos abandonados al desvarío, característico de la post-modernidad, según la tesis de que lo corporal es político? ¿O estamos asistiendo, también, a un movimiento de histerización de los significantes de la ciencia para ponerlos al servicio del arte, de lo que, por tener como fin el goce, muestra que no sirve para nada? Frente a los nuevos imperativos de eficiencia, a las nuevas normas de salud y a la oferta infinita de objetos plus goce, el sujeto postmoderno, a la deriva de los acontecimientos que sacuden cada día su precaria subsistencia, no puede orientarse en su relación a la verdad. Horadada la verdad religiosa, sólo pervive la verdad científica, por definición asubjetiva. Se siente culpable entonces de su cuerpo, que se manifiesta insurrecto a la deseable armonía, inhibido ante las satisfacciones múltiples que el mercado publicita. Razón por la cual el cuerpo puede volverse también persecutorio, por no inclinarse ante la promesa de felicidad que ofrecen las pantallas publicitarias. El sujeto hipermoderno, condenado a la soledad, sin conseguir alojarse en un discurso que le suministre un orden verdadero con el que nombrar lo real, carga sobre sus espaldas con el sentimiento de culpabilidad por su impotencia, sus incapacidades, su fracaso en dominarlo con el mango, con el pensamiento. El cuerpo no se pliega fácilmente al equilibrio de las cantidades, a las cifras de las tecnociencias. Los afectos que lo conmueven y deleitan no se dejan atrapar en grillas psicológicas ni con las fórmulas de los psicofármacos. En este difícil panorama que ofrece el estado actual de los discursos, el arte y el psicoanálisis se perfilan como dos vías posibles para tratar lo real. También como dos maneras de responder al discurso del amo actual y a sus efectos mortificantes” (COCCOZ, 2006, p. 133-134).