

POTÊNCIAS DO EXÍLIO OU O EXÍLIO COMO POTÊNCIA

Valdir Olivo Júnior

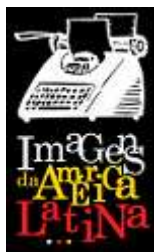
Quem não escreve nada além de cartões postais não terá o problema de Hegel sobre como terminar um livro.

Richard Rorty

Edgardo Cozarinsky exila-se na França em abril de 1974, portanto quase dois anos antes que María Estela Martínez de Perón fosse deposta pelo golpe de estado liderado pelas forças militares do país. O fato de que Cozarinsky tenha saído da Argentina antes do golpe militar de 1976 indica, antes de tudo, a capacidade de vislumbrar nas entranhas do passado e do presente o desfecho trágico para o qual se encaminhava o cenário político argentino. Em 2002, no texto intitulado “Blues de una guerra olvidada”, escrito por motivo dos vinte anos da Guerra das Malvinas, Cozarinsky relembra o período correspondente aos anos anteriores ao golpe militar como um “ensaio geral” de uma tragédia anunciada.

No era un exiliado político, pero había sentido, aun antes del comienzo oficial del régimen militar, que los dementes guerrilleros, las fuerzas parapoliciales que estaban ocupándose de asesinarlos, el regreso de Perón, acompañado por una zombi que se pretendía doble de Eva y un brujo estafador, todo formaba parte de un grotesco ensayo general de una previsible matanza en la que yo no tenía ningún papel asignado, salvo, tal vez, el de la víctima equivocada (COZARINSKY, 2010a, p. 07).

Antes de partir rumo à França, Cozarinsky havia publicado dois livros, um ensaio e filmado um filme que não chegou a ser lançado, além de ter trabalhado durante muitos anos como jornalista e crítico de literatura e cinema para revistas bonaerenses importantes entre o final da década de 1950 e início da década de



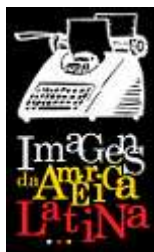
1970¹. No entanto, os trabalhos mais conhecidos de Cozarinsky neste período anterior ao exílio são: *El laberinto de la apariencia* (1964), um estudo sobre Henry James, orientado por Jorge Luis Borges, que conheceu apenas a primeira publicação; *El relato indefendible* (1973)², ensaio sobre a fofoca como procedimento literário, publicado primeiramente no “Suplemento literário” do diário *La Nación* e em seguida reformulado e publicado em francês, depois de Cozarinsky frequentar aulas de Roland Barthes na França, em seguida foi publicado novamente em 1977 em Madrid no número 3 da Coleção-Revista Espiral, intitulada *La casa de la ficción*, organizada por Julián Ríos³. Posteriormente, em 2005, apareceu novamente sob o título *Museo del chisme* que além do estudo citado, traz também uma coleção de anedotas (*chismes*) coletadas por Cozarinsky. Por fim, recebeu uma última edição em 2013 com o título *Nuevo Museo del chisme*, na qual, além de acrescentar algumas referências⁴ ao trabalho inicial sobre a fofoca, também adiciona ao livro um capítulo extra intitulado “De las reservas del museo”, no qual publica 25 anedotas inéditas. Ao lembrar o processo de elaboração de “El relato indefendible”, Cozarinsky ressalta o caráter de estranheza ou estranhamento que há na experiência de colocar todo um aparato de investigação acadêmico para analisar a fofoca como procedimento literário.

¹ Foram elas *Sur*, *Primera Plana*, *Panorama* (para a qual, além de redator, ele foi também Pró-secretário). Além disso, com o apoio de seu amigo Alberto Tabbia, Cozarinsky fundou a revista *Flashback*, que conheceu apenas dois números, o primeiro de 1959 foi dedicado a Ingmar Bergman, e o segundo publicado em 1960 foi dedicado a Chaplin, Renoir, Clair e John Ford.

² Com este ensaio Cozarinsky compartilhou o “Premio literario La Nación de ensayo” com José Bianco. O resultado do prêmio, que foi revelado em outubro de 1973, como homenagem a *Soledades*, obra juvenil de Mitre publicada no mesmo mês (em 1847), teve a banca de jurados composta por: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Carmen Gándara, Eduardo Mallea y Leonidas Vedia e o apoio extra de Jorge Cruz y Horacio Armani, chefes do Suplemento Literario publicado aos domingos no diário. Foi o dinheiro recebido como parte da premiação, 2.000.000 de pesos moneda nacional, que financiou a viagem de Cozarinsky a Paris.

³ Este número da revista contou também com a publicação de textos de Bioy Casares, Julio Ortega, Lezama Lima, Orlando José Hernández, entre outros.

⁴ Cozarinsky complementa seu estudo com aportações de Alfonso Reyes, Joseph Conrad e Georg Simmel.



Em seguida publicou *Borges y el cine* (1974), este livro ganhou diversas reedições modificadas e complementadas pelo autor no decorrer das décadas de 1970 e 1980⁵. O título original concebido por Cozarinsky para a primeira edição do livro (*Borges en/y/sobre cine*) só foi aplicado para a edição espanhola de 1981. Para esta edição, além de modificar o título, ele acrescentou um breve capítulo ao texto inicial intitulado “Magias parciales del relato” e incrementou o capítulo final (“Versiones, perversiones”), no qual analisa algumas adaptações de textos de Borges para o cinema, acrescentando-lhe dois filmes lançados depois da primeira edição, são eles: *Los orilleros* (Argentina, 1975), dirigido e adaptado por Ricardo Luna a partir do argumento de Borges e Bioy Casares e *SPLITS* (U.S.A., 1978) dirigido por Leandro Katz e adaptado por ele em colaboração de Ted Castle e Lynn Anander.

No entanto, aqui nos concentraremos no primeiro livro publicado por Cozarinsky no exílio, trata-se de *Vudú urbano* (1985). A experiência do exílio e do deslocamento encontra-se aludida na própria estrutura do livro. Dividido em duas partes, a primeira está composta de um único texto intitulado “El viaje sentimental” (escrito entre 1978 e 1980) e a segunda, intitulada “El álbum de tarjetas postales”, está composta de treze textos, escritos entre 1975 e 1980. Enrique Vila-Matas, em *París no se acaba nunca* (2003), ao parafrasear Susan Sontag⁶, define-o como um “livro de exilado”. Para Sontag, o livro é um “tratado sobre el exilio” e os “cartões postais”, que é como Cozarinsky intitula a segunda parte, são a “forma literária propia del consumidor de experiencias rápidas, experiencias que uno atraviesa” (SONTAG, 1984, *apud* COZARINSKY, 2007c, p. 10). Em entrevista concedida a Teresa Orecchia, Cozarinsky diz:

⁵ Este e *Vudú urbano* (1985) são os únicos livros de Cozarinsky traduzidos para o português até o momento.

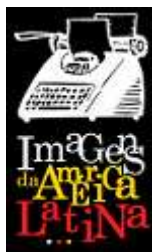
⁶ Refiro-me a “The Exile’s Cosmopolis”, estudo introdutório escrito para a primeira edição em inglês de *Vudú urbano* (*Urban Voodoo*), além do texto de Sontag, o livro conta também com um segundo estudo inicial de Guillermo Cabrera Infante, intitulado “Notes inégaes”. As edições posteriores em espanhol, com tradução do próprio Cozarinsky, conservaram ambos os textos.



Cuando se publicó en el 85, ese libro ya estaba escrito desde hacía varios años, y debo insistir en distinguirlo de la connotación histórica de esa época en que había terminado hacía poco el régimen militar en la Argentina, lo que enturbiaba un poco la noción de exilio. Creo que esto es importante desde el punto de vista biográfico, porque yo no he sido un exiliado político. Por otro lado, diría que el exilio es una condición general, que todo el mundo vive fuera de su contexto natural, de lo que podría ser considerado su lugar en el mundo. Estamos afuera por distintas razones, y entre otras cosas porque la sociedad crea gente desalojada. En cuanto a la nostalgia, puede haber algo entre líneas, pero aunque pueda padecerla, es un sentimiento que no me gusta. No me gusta trabajar con él, tiene algo pegajoso, pringoso. En cambio sí, reconozco que me gusta el pasado, ir a buscar al pasado. Una vez dije, un poco abruptamente, que el pasado era para mí algo así como una reserva ecológica, y es cierto que a veces cuando me pongo a pensar en lo que he conocido, vivido, visto, surgen semillas de ficción, de desarrollo artístico, de puesta en contacto de una cosa con otra, una experiencia, un acontecimiento, un lugar. Y que eso después se vuelva ficción o ensayo no importa, pero como materia de trabajo me interesa mucho más que el presente, porque el presente se me agota en la experiencia periodística de todos los días⁷.

Susan Sontag parece encontrar nesse livro de Cozarinsky, principalmente na ideia dos “cartões postais”, uma correlação com seu pensamento sobre a fotografia. Como herdeira de Walter Benjamin, ela encontra na fotografia a tensão entre a lógica da sociedade do espetáculo (anestésica), sua função como objeto de vigilância, mas também sua potencialidade como fonte ilimitada e, portanto inexaurível, para uma leitura do que ela denomina “realidade”.

⁷ COZARINSKY, Edgardo. “Entrevista a Edgardo Cozarinsky” [Paris, 7 de dezembro de 2001]. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 99-100, março de 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.



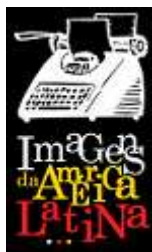
Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de “fixar” o momento fugidio. Consumimos imagens num ritmo sempre mais rápido e, assim como Balzac suspeitava que as câmeras exauriam camadas do corpo, as imagens consomem a realidade. As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta. (SONTAG, 2004, p. 196).

Para Sontag, a questão central a partir do qual se desenvolve *Vudú urbano* é o exílio. A experiência do exílio traz suas marcas em cada um dos catorze textos que compõe o livro. No entanto, essas marcas do exílio no texto vão muito além da noção de “tratado” e da ideia de que os cartões postais sejam meramente uma forma de “consumir experiências rápidas”. Na melhor das hipóteses, os cartões postais são *fórmulas* a partir das quais o autor coloca em relação distintas incógnitas que se cruzam e se sobrepõem através de um número inexato de variáveis, criando uma proliferação de leituras possíveis.

Para além do exílio abordado como “tema” central do livro, há nele uma série de operações do exílio, que extrapola noções como as de conteúdo e forma, operando no próprio movimento de criação de sentidos e simbolização. Um exercício profundo que surge das bases primordiais da literatura, mas também da existência, a linguagem.

As primeiras marcas do exílio em *Vudú urbano* são as que correspondem ao exílio como herança, mas também ao exílio da língua, por se tratar de um livro concebido, em sua maior parte, em inglês.

Tenía muchos miedos, muchos problemas con el hecho de lanzarme a escribir textos sin protección: sin la protección de un género, sin la protección de una disciplina (no eran artículos periodísticos ni tampoco una tesis universitaria), eran cosas que tenían un estatus ambiguo, imaginario pero también reflexivo, con elementos de ensayo y también de pura invención. De alguna manera la fuerza para largarme la encontré escribiéndolos en inglés, porque me permitió



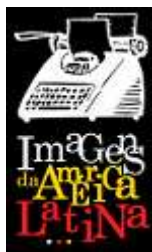
poner cierta distancia. El inglés es el idioma en que empecé a leer ficción cuando era chico, ya que los textos que nos daban en la escuela no me interesaron nunca, al estilo de *Platero y yo*. La primera revelación fue con *Treasure's island*, que leí en su idioma original. Digamos que atrás, en el fondo, tal vez en un desván de mi cabeza, el inglés quedó asociado con el idioma de lo imaginario. En ese momento en que vacilaba, en que no me sentía fuerte para largarme a escribir estas cosas que no tenían una pertenencia, una cédula de identidad propia, necesité esa muleta, apoyarme en otro idioma. Y lo escribí en un inglés que *dista* de ser perfecto, en un inglés de extranjero, como digo yo, pero eso me dio el empuje.⁸

Sobre o livro ter sido concebido em inglês, Guillermo Cabrera Infante dirá: “todos sabemos que el inglés es el idioma de ninguna parte y de todo mundo: es el idioma del exilio” (CABRERA INFANTE, *apud*, COZARINSKY, 2007c, p. 21). Ainda que isso seja bastante relativo, pois podemos pensar que a própria língua materna pode ser também um idioma do exílio. Basta pensar nas distintas línguas que compõem os diversos âmbitos das sociedades desde sempre. É o caso do julgamento de Sócrates em *O Político* de Platão. Ao iniciar sua defesa, Sócrates declara ser estrangeiro ao discurso do tribunal, à tribuna dos tribunais, por não conhecer a língua do direito.

No caso de Cozarinsky, a afirmação de Cabrera Infante definitivamente se aplica se pensarmos que essa língua estrangeira, que no caso é o inglês, funciona como outro país no qual o escritor se exila para então poder *falar*. Um exílio literário. É somente a partir de outra língua, portanto de um exílio dentro do exílio, que Cozarinsky pode conceber seu primeiro livro.

Essa outra língua no caso de Cozarinsky corresponde também a um retorno à infância, na qual ele viveu suas primeiras e embriagadoras aventuras através da ficção. Retorno à infância que é também retorno a um momento de fratura, do

⁸ Fragmento de uma reportagem realizada por Gustavo Pablos, em ocasião do lançamento da edição argentina de *Vudú urbano*, publicado no jornal **La Voz del Interior**, da cidade de Córdoba (Argentina), no dia 17 de janeiro de 2003. Acesso: 04 de jun. 2013.



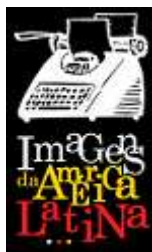
desprendimento da ficção através de outra língua. O que o inglês permitiu ao menino Cozarinsky não seria um mero ponto de fuga, mas já um lugar a partir do qual fixar um olhar de estranhamento diante de sua língua e cultura maternas.

É nesse jogo do exílio, mas também *de* exílio(s) que ele pode então “escrever sem proteção”, sem a proteção e a estabilidade da língua materna, mas também de um gênero ou instituição. Que é o mesmo que dizer, escrever a partir do caos. E exílio é caos, é lançar-se ao *extranho*, ao desconhecido, sem a proteção de uma identidade ou de qualquer familiaridade.

O homem, contudo, não pode viver no caos. Os animais podem. Para o animal, tudo é caos, há somente alguns poucos aspectos e movimento recorrentes dentro de ondulações vibratórias. E o animal está contente. Mas o homem, não. O homem precisa embrulhar a si numa visão, fazer uma casa com uma forma visível e com estabilidade, com rigidez. Em seu terror do caos, o homem começa armando um guarda-sol entre ele mesmo e aquele vórtice intenso na sua duração sem fim – caos. Então *ele* colore o lado interno de seu guarda-sol, imitando o firmamento. Então *ele* desfila por aí, vive e morre debaixo de seu guarda-sol. Legado aos descendentes do homem, o guarda-sol tornar-se uma cúpula-capela, uma casa-forte, uma câmara mortuária, e os homens começam a sentir, finalmente, que alguma coisa falta [grifos do autor].⁹

Nesse sentido, o primeiro movimento da escrita do exílio, mas também dos textos de Cozarinsky, está em não negar a dimensão do caos, ou até mesmo, numa reivindicação do caos como elemento importante na vida e na literatura. Uma literatura que opera entre a ordem e o caos, como um “corte do caos”. Opera a partir da falta de determinações e propõe um reordenamento.

⁹ O texto “Caos em poesia” é de 1928 e encontra-se publicado em LAWRENCE, D. H. *A selection from phoenix*. Middlesex: Penguin, 1979. A versão aqui citada é uma tradução livre, gentilmente cedida pelo professor Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia.

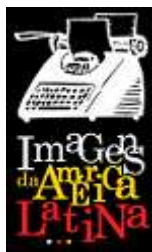


A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. (DELEUZE, 1997, p. 88).

Ainda que, segundo Deleuze, arte e filosofia não operem da mesma forma, ambas devem operar na constituição de totalidades fragmentárias. A arte operaria através de afecções enquanto a filosofia trabalharia o deslocamento de conceitos. O caos não é inerte, pelo contrário é o excesso de movimentos, ele desfaz todas as consistências. A partir dessa concepção, o problema de uma escrita estaria em conseguir certa estabilidade sem fechar-se totalmente sobre si mesma. Sem excluir de seu sistema o caos e seus movimentos.

Que é o mesmo que dizer, sem excluir sua própria destruição, ou ainda sem negar o *intruso* que a qualquer momento pode colocar novamente em questão toda a estrutura. Isso, Cozarinsky consegue principalmente através de uma escrita fragmentária, mas também a partir da ruína de um pensamento ou conceito. Pois afinal, como disse Derrida:

A ruína não é uma coisa negativa. Primeiramente, é claro que não é uma coisa. Poderíamos escrever, talvez com ou segundo Benjamin, talvez contra ele, um curto tratado de amor pelas ruínas. Aliás, que outra coisa poderíamos amar? Só se pode amar um monumento, uma arquitetura, uma instituição como tal na experiência, ela mesma precária, de sua fragilidade: ela não esteve sempre ali, não estará sempre ali, está acabada. E por isso mesmo a amamos, como mortais, através de seu nascimento e sua morte, através do fantasma ou da silhueta de sua ruína, da minha - que ela é, ou já prefigura. Como amar senão nessa finitude? Se não, de onde viria o direito de amar, ou o amor pelo direito? (DERRIDA, 2010, p. 102).

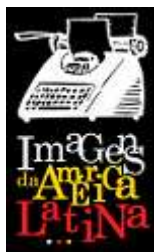


Como bem lembra Derrida, é impossível falar de ruínas e colecionadores de ruínas sem falar *com*, ou talvez *contra*, esse *ruinólogo*¹⁰ que foi Walter Benjamin. Um dos primeiros em revelar as potencialidades do fragmento, que é a base de seu conceito de “imagem dialética”. Principalmente se pensamos nesse trabalho singular de coleção e montagem que é *Passagens*. Um livro infinito, pois permite infinitas montagens e articulações do leitor. A concepção benjaminiana dos fragmentos está fortemente atrelada à sua leitura do cinema como agenciador de “imagens dialéticas”, ou melhor, em sua concepção da história como montagem.

No entanto o mesmo Benjamin, em sua leitura do cinema, alerta para o perigo do cinema-espetáculo em favor da estetização fascista da política, que faz com que a humanidade se transforme em espetáculo para si mesma, como ferramenta de auto-alienação. Para explicar tal fenômeno usa a noção de choque freudiana via inconsciente ótico, segundo a qual, devido ao constante fluir de imagens na tela o espectador não tem o tempo suficiente para a associação de ideias, pois esta é interrompida por uma nova imagem (BENJAMIN, 2008, p. 192).

A concepção do cinema como choque será retomada por Susan Buck-Morss em sua teoria do cinema como prótese de percepção, contrapondo a concepção arcaica de “prótese” como êxtase religioso a uma experiência cinematográfica de choque. Segundo a pesquisadora, a relação do choque com o sistema nervoso ocorre de duas formas. Por um lado através de uma intensificação extrema dos sentidos e por outro através do que talvez pudéssemos chamar anestésica ou autoalienação sensorial, em palavras de Buck-Morss, “uma neutralização da sensação, uma anestesia corpórea” (BUCK-MORSS, 2009, p. 29-30). Trata-se, em outras palavras, de um choque físico e psíquico que, no entanto é indolor, um estímulo com reação reprimida—inclusive a via no cinema perde o sentido.

¹⁰ O conceito foi empregado pela Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade em disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e também como tema do Simpósio “Walter Benjamin o *ruinólogo*” que esteve vinculado ao congresso que comemorou os 40 anos dos cursos de pós-graduação em letras da UFSC.

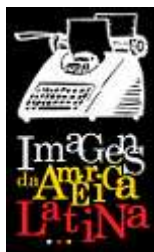


Mas o cinema para Benjamin é o lugar por excelência da ambivalência. Ao mesmo tempo em que vê o cinema como possível e perigoso aliado do fascismo, Benjamin o postula como meio excepcionalmente habitado de “imagens dialéticas”. O que leva o pensador alemão a aplicar à história o princípio da montagem (BENJAMIN, 2009, p. 503). A “imagem dialética” para Benjamin é a imagem onde se encontra a *mônada* do acontecimento geral, lugar por excelência do anacronismo, uma origem que não é um ponto de partida, mas sim um desvio dialético, ponto de encontro entre passado e presente.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.– Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504).

A “imagem dialética” é uma constelação saturada de tensões, estática e, no entanto repleta de movimento, tensionada entre os opostos dialéticos. Na imagem dialética o tempo se desdobra, ao mesmo tempo, em presente e passado, que por natureza são distintos, numa imagem mútua. Dessa forma a concepção do passado em Benjamin equivale a de Bergson, por nunca conceber um passado fechado em si, mas sempre aberto e ativo no presente; no entanto à diferença de Bergson, Benjamin se preocupa com o peso da história como catástrofe e salvação. A história feita como um construto que parte de um pequeno fragmento (resíduo) que via reminiscência faz-se *construto* sempre aberto.

Também Cozarinsky é um ruinólogo à maneira benjaminiana, um colecionador: “Por eso el recuerdo nunca es, en Cozarinsky, el registro literal de *memorioso* sino la recopilación que intenta el *coleccionista*, obsesionado por una



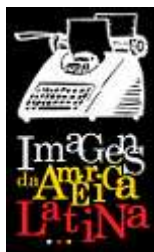
totalidad inalcanzable y siempre postergada” (OUBIÑA, 1999, p. 110). Cozarinsky parece ver o cinema e a literatura como uma reserva ecológica de “imagens dialéticas” prontas para serem liberadas em toda a sua tensão, fazendo explodir através da tensão entre os opostos todo o sistema no qual tais imagens se encontravam anteriormente. É a partir daí que o autor pode reconstruir micro histórias. Nesse sentido, poderíamos aplicar a ele aquilo que Benjamin considerou seu “método de trabalho”:

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Escrever sobre estas ruínas é a forma de fazer-lhes justiça, incorporando-lhes ao texto. É, retomando nossa comparação inicial, deixar que o intruso se infiltre nas bases do discurso, corrompendo-o em suas certezas e pretensas purezas. Uma escrita que mergulhe no caos do exílio e funcione operando cortes nesse caos só poderá ser uma escrita que se faça a partir dos restos. Ou melhor, uma escrita que se construa como uma verdadeira obsessão por reconstruir restos perdidos durante a fuga, em ressuscitar fragmentos do passado.

Mas ao mesmo tempo, como disse Cozarinsky, um distanciamento, um olhar de fora. É nesse sentido que funciona o inglês como a outra língua “que permita certa distância”. Uma escrita do distanciamento que é também descentramento, significa ver as brechas nos discursos históricos, os intervalos e falhas, como o distanciamento de Brecht na leitura de Didi-Huberman.

Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por *desarticular*

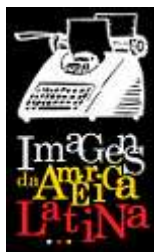


nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 80).

Desarticulação que está na base da cerimônia vodu. Que Raul Antelo identifica como um elemento central na conjunção da genealogia do anartismo periférico. Para tanto, baseia-se no texto de Pierre Mabille intitulado “La Manigua”, fragmento de seu livro *Egrégores*, publicado na Espanha. Nesse texto, o escritor, médico e antropólogo francês, narra sua participação em uma cerimônia vodu no Haiti.

Ao trazer aqui certos aspectos atrativos da cerimônia que teve lugar naquela noite na planície haitiana, nem tão longe de Porto Príncipe, não é meu propósito fazer um documento de etnografia. Estou dando um exemplo de uma manifestação coletiva, que, se me transtornou ainda mais àqueles que dela participavam; uma cerimônia perfeitamente organizada, mas que se desenvolve de uma forma absolutamente oposta daquela que o europeu conhece e que não incluía qualquer concentração perspectiva em direção à unidade. Tal processo me recorda a extraordinária composição do livro de William Faulkner: *O som e a fúria*. Já não se trata ali de um império com um monarca todopoderoso a encabeçá-lo, de uma estrutura dependente de um centro único, mas de um espaço amplo, sem vazios, em que atuam todas as suas partes cada uma em seu momento, todas igualmente livres e todas igualmente dependentes da totalidade, desconhecedoras de uma hierarquia exterior e inclinadas ao seu próprio destino; um conjunto vivo que não conhece outras leis que as do ritmo. (MABILLE *apud* ANTELO, 2010, p. 116).

Para Antelo, as intervenções de Mabille, entre elas destaca-se o texto “Miroirs” publicado na revista *Minotaure* de 1938, se orientam no sentido antiocularcêntrico de Marcel Duchamp. Como Marcel Duchamp e Mabille para Raul Antelo, podemos dizer que também Cozarinsky, ao operar através do corte e da montagem revela uma singular relação que só poderia surgir com o *retard* que é

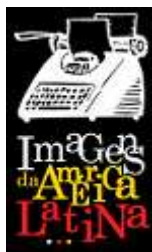


inerente a todo *regard*. Nesse sentido, não se trata apenas de uma reeducação do olhar, mas de uma redefinição que distancie a arte do jugo do consenso e do racionalismo.

Nesse sentido, a singularidade que compõe a escrita de Cozarinsky a partir de *Vudú urbano* se configura a partir desse distanciamento de um olhar vindo do caos do exílio e da procura de uma ordem-outra, *extranha* à ordem convencional. O vodu, essa cerimônia descentrada e que configura seu próprio ritmo, é impossível de ser abarcada num único olhar, pois ela se expande conquistando um território cada vez maior. “A cerimônia está por toda parte; para compreendê-la seria necessário seguir cada um dos ajudantes, porque cada um deles tem seu papel preciso, sabe o que tem de fazer e faz por conta própria” (MABILLE *apud* ANTELO, 2010, p. 115). Observar o “por toda parte” é talvez um dos desejos mais antigos do cinema, ou melhor, de certo cinema se pensarmos mais especificamente nas experimentação de Dziga Vertov, mas é também desesperação de Borges como escritor, o infinito literário do *Aleph*.

O “por toda parte”, em Cozarinsky, são as proliferações de pontos de vistas ou possibilidades de rearmar as leituras, algo que permite a escrita fragmentária e a relação intrincada entre ficção, ensaio e pensamento livre. É o centro como não-centro que faz com que as leituras, ou melhor, os jogos de leituras se façam a partir dos pequenos detalhes, marcas e impressões sem totalização possível, pois a própria base a partir da qual se funda é o campo da instabilidade do caos, advinda da experiência do exílio.

La "verdad", que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la ausencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura. El relato ficticio deriva de su condición híbrida, tal vez espuria sin duda saludable, de ser un mero “posible”: a tanta distancia de la crónica verídica, cuya autoridad exige una referencialidad irreprochable, como del juego declarado

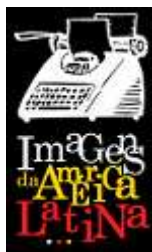


en que el lenguaje poético destieja sus propiedades autotélicas, la ficción instaure un ámbito de “como si”, donde el lenguaje, precariamente sostenido entre la transparencia perfecta y la opacidad absoluta, descubre en esa vacilación una particular riqueza. (COZARINSKY, 2005, p. 16).

Mas o vodu também é prótese. E, nesse sentido, talvez a relação entre o jovem Vila-Matas e Cozarinsky estivesse mais próxima do que o escritor espanhol pudesse imaginar, já que também ele queria que seu livro fosse uma prótese através da qual conseguiria matar seu leitor, dessa forma surgiu a ideia do livro *La asesina ilustrada*.

Un día, me crucé con Marguerite Duras en la escalera –yo subía hacia mi *chambre* y ella bajaba hacia la calle– y se mostró súbitamente interesada en saber en qué cosas andaba entretenido. Y yo, queriendo darme importancia, le expliqué que me proponía escribir un libro que produjera la muerte de todos los que lo leyeran. Marguerite se quedó de piedra, sublimemente estupefacta. Cuando acertó a reaccionar, me dijo –o entendí que me decía, porque volvió a hablarme en su francés *superior*– que matar al lector, aparte de un despropósito, era algo más bien imposible, salvo que, por ejemplo, saliera disparada una veloz y afilada flecha desde el interior del libro y fuera directa al corazón del desprevenido lector. Me quedé muy fastidiado y hasta llegué a temer que me dejara sin la buhardilla, temí que descubrir que yo era un principiante sin demasiado interés la llevara a eso. Pero no, Marguerite simplemente detectó en mí una descomunal confusión mental y quiso salir a mi ayuda. Encendió pausadamente un cigarrillo, me miró medio compasivamente y acabó diciéndome que, si quería asesinar a quien leyera el libro, debía hacerlo a base de un *efecto textual*. (VILA-MATAS, 2010, p. 27).

Assim como no projeto do livro imaginado por Vila-Matas, em Cozarinsky as flechas (*punctuns*) atravessam o vodu-prótese (livro, filme, mas também a linguagem) e buscam inserir-se no corpo do leitor, buscam a pungência do *pathos*, como forma de profanar o texto da cultura e da História. Para voltar à leitura de



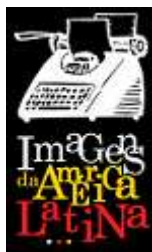
Lawrence, seria a flecha que rasga o guarda-sol e nos permite ver novamente o brilho do caos indomável do tempo em estado puro. O que ele pretende é a morte do leitor inocente, que não consegue reconhecer as brechas, intervalos e vazios no *bricolage* que compõe tanto a literatura quanto os discursos históricos.

Pocas veces se advertían los intervalos entre estas diapositivas históricas. No eran como grietas súbitas en un maquillaje laborioso, no revelaban arrugas espantosas ni piel marchita, sino algo más temible, más inaceptable: la mera ausencia, la luz sobre una superficie vacía. Si lo llegábamos a notar, no nos sentíamos superiores ni más sabios (aunque ese conocimiento, si no petrificaba, podía liberar). De pronto, teníamos conciencia de haber estado tomando una ficción por realidad, y siquiera los que más encarnizadamente procuraban vivir a la altura de sus sueños deseaban un papel en una obra que no habían elegido. (COZARINSKY, 2007c, p. 57).

E, antes do leitor dos textos de Cozarinsky, há o Cozarinsky leitor. Como herdeiro de Borges, ele parece ter entendido muito bem a máxima borgeana de que um autor é, antes de tudo, um bom leitor.

É dentro deste contexto que podemos ler “Viaje sentimental” que, além de ser o primeiro texto do livro, funciona também como sítio eventual de *Vudú urbano* e de livros e filmes posteriores. Esse foi o único conto do livro escrito originalmente em espanhol, dado importantíssimo visto que é neste conto que há um enfrentamento mais direto do narrador com sua cidade natal e os espectros de seu passado anterior ao exílio.

Como esse menino que certo dia, estando numa praia qualquer, encontra uma moeda antiga e ao presumi-la sem valor joga-a no mar. Sem saber que do mesmo gesto surgirá, das profundezas do oceano, a Atlântida perdida. Cidade de lendas e tesouros que o menino poderá conquistar pelo valor de uma única moeda, agora para sempre perdida no fundo do mar. Submersa, assim como a velha cidade, que já começa a afundar novamente em seu silêncio milenar. Também o narrador

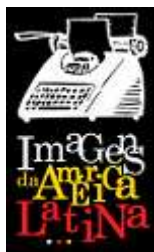


de “Viaje sentimental” vê ressurgir, em meio a Paris, as ruas e personagens de outra cidade também perdida, a Buenos Aires anterior ao exílio. Que também surge após a perda do “bilhete de entrada”, que no conto seria a queima da antiga passagem de volta. A comparação entre essa Buenos Aires perdida e Atlântida se faz através dos seguintes termos:

¿Entendería si él confesara que, lejos de espiar, está deslumbrado ante esa Atlántida hundida que como por milagro ve resurgir del océano nocturno, convocada por algún pase mágico que él no solicitó? ¿Cuánto tiempo se ofrecerán a la nostalgia esas calles que no solían suscitar más que su indiferente distracción? Él no puede detectar ningún verdoso rastro de moho en las fachadas (¿habrá edificios detrás?), ningún atisbo de inconvincente sonambulismo en los extras. (COZARINSKY, 2007c, p. 38).

Esse texto, apesar de ser o primeiro na disposição do livro, foi um dos últimos a serem escritos e que mais tempo levou para ser finalizado. No final do texto lemos a datação: “(1978-1980)”. Isso significa que sua escrita ocorreu paralela a grande parte dos textos que compõem o livro. Para além do caráter informativo desse dado, nada circunstancial, a dificuldade do autor em finalizar o texto mostra, entre tantas coisas, o problema de enfrentar-se aos fantasmas de seu passado e simbolizar a partir da experiência traumática do exílio. No sentido de transformar o exílio em energia criativa.

Empezó [*Vudú urbano*] por lo que en el libro se llaman las tarjetas postales, que son textos breves, escritos independientemente entre el 75 y el 78 [na verdade, também há “cartões postais” escritos entre 79 e 80] en París, sin idea de que después iban a formar parte de un libro. Luego de haber escrito cuatro o cinco me di cuenta de que todos tenían que ver con el hecho de que la distancia me había permitido medir un montón de cosas sobre los años pasados en Buenos Aires, sobre mi vida aquí, sobre los momentos en que no volvía, y sobre la idea misma de estar



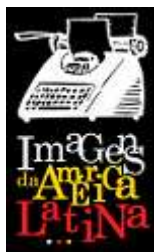
portando algo que era la base positiva y negativa, al mismo tiempo, de toda mi vida. Me di cuenta que "El viaje sentimental", el relato con que empieza el libro, era realmente el tronco; un tronco que había estado oculto, y al que me había estado acercando por ramas y hojas. Y bueno, cuando seguí con este texto y con los relatos breves, vi que todo era parte de un libro, como un centro con una serie de satélites. La forma se me fue revelando poco a poco, no la tuve cuando empecé a escribir.¹¹

Novamente Cozarinsky postula o distanciamento (exílio) como a possibilidade de “medir” os acontecimentos e o passado. Além de considerar “El viaje sentimental” como o “tronco” que, para além do conto em si, é a própria experiência do exílio e suas marcas que já começavam a se infiltrar como a base de seus textos.

Enfrentar-se ao exílio e conjurar os fantasmas do passado significa também enfrentar-se à língua materna, algo que a princípio ele pretendia desviar-se com o inglês das “tarjetas postales”. Nesse sentido, é bastante significativo o fato de que o narrador do conto esteja traduzindo para o espanhol o prefácio escrito por Michel Leiris para seu livro *L'Âge d'homme*, intitulado “De la littérature considérée comme une tauromachie”, texto que também se fará presente através de citações em outros momentos de *Vudú urbano*.

No entanto, o prólogo de Leiris já havia sido traduzido dez anos antes por Alejandra Pizarnik e Silvina Delpy e publicado no número 315 da revista *Sur*. Revista que teve um papel importante entre os escritores e intelectuais argentinos de maneira geral, mas também mais especificamente na vida de Edgardo. Foi em *Sur* onde ele publicou suas primeiras resenhas nas décadas de 1950 e 1960, além

¹¹ Fragmento de uma reportagem realizada por Gustavo Pablos, em ocasião do lançamento da edição argentina de *Vudú urbano*, publicado no jornal **La Voz del Interior**, da cidade de Córdoba (Argentina), no dia 17 de janeiro de 2003.



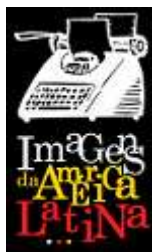
disso, travou amizade com muitos dos escritores e intelectuais que conformaram a revista¹².

O gesto do narrador de retraduzir este texto é como dizia antes, uma forma de enfrentar-se aos fantasmas que acompanham a língua materna, mas também seu passado na revista *Sur*¹³. Além disso, é também uma forma de marcar uma posição frente à situação política argentina e sua condição de escritor autoexilado. A literatura de Cozarinsky não é uma literatura comprometida (no sentido ideológico do termo), mas sim, como propõe Leiris no prólogo citado anteriormente, “una literatura en la cual yo intentaba comprometerme por entero” (LEIRIS, 1968, p. 16). Esta, talvez seja uma das melhores definições de seu trabalho, seu compromisso é para com o pensamento crítico, extemporâneo, responsável para com a herança y para com tudo aquilo que é estranho a ela e a si mesmo.

No entanto, a ambivalência do exílio faz dele a doença e o remédio e, como disse Adorno (2003, p. 91), “quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia”. É justamente essa *economia* entre a aproximação e o estranhamento que faz do exílio o lugar da criação de uma escrita singular. E se, como disse Cozarinsky, o lugar do filho é o exílio, enquanto o pai estaria atrelado à pátria e a mãe à língua. Cabe ao filho, não a orfandade, mas que em seus deslocamentos, deformações e experiências, crie uma nova pátria.

¹² Foi José Bianco que em meados dos anos 1950 convidou Cozarinsky para conhecer as instalações da revista *Sur*. De lá Cozarinsky saiu com a promessa de regresso e a encomenda de uma resenha de *Guirnalda con amores* de Bioy Casares. Cozarinsky lembrará que quando devolveu a resenha, recebeu de Bianco conselhos de escrita que, a meu ver, permaneceram vigentes em sua literatura até os dias atuais. O encontro com José Bianco, assim como os conselhos recebidos, é relatado no texto “José Bianco” publicado em *Blues* (2010).

¹³ Um fato importante que atravessa o processo de escrita do conto “El viaje sentimental” é a morte de Victoria Ocampo em 1979. Em memória dela, Cozarinsky escreveria posteriormente dois textos, o primeiro intitulado “Victoria Ocampo veinte años después” (1999) publicado em *Pase del testigo* (2000) e o segundo publicado em *Blues* (2010) com o título “Victoria Ocampo, recordada”. Em ambos textos, Cozarinsky ressalta seu caráter desbravador e a riqueza de sua produção literária e ensaística, pouco estudada até hoje.

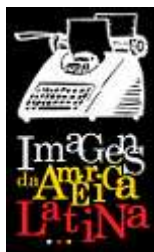


La diáspora es la patria del artista, su único lugar propio. La diáspora es un no-lugar que está en todas las partes, un “otra parte” absoluto. Por más enraizado que pueda creerse, sus únicas raíces son (no pueden ser sino) las que reivindica su imaginario. (COZARINSKY, 2010b, p. 137).

Nesse sentido, o lugar dessa nova pátria é a arte, a literatura, o cinema, mas também o teatro. Uma pátria diaspórica por excelência, pois também é a arte que exila. O corte exila a imagem, e dessa forma filmar é exilar, é transformar o referente em fantasma. É criar heterogeneidades, gerar um estranhamento onde as relações parecem familiares ou acabadas.

Referências:

- ANTELO, Raul. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Discursos interrompidos I**. Buenos Aires: Taurus, 1989. Trad. Jesús Aguirre
- **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 2008. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.
- **Passagens**. UFMG: Belo Horizonte, 2009. Trad. do alemão Irene Aron e Trad. do francês de Cleonice Paes.
- BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2009. Trad. Ana Luiza Andrade.
- COZARINSKY, Edgardo. **Blues**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a.
- **Borges en/y/ sobre cine**. Madrid: Espiral, 1981.
- **Cinematógrafos**. Buenos Aires: BAFICI, 2010b.
- **El laberinto de la apariencia**. Estudios sobre Henry James. Buenos Aires: Losada, 1964
- **El pase del testigo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- **El rufián moldavo**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.



- (org.) **Galaxia Borges**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007a.
- (org.) **Galaxia Kafka**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010c.
- **La novia de Odessa**. Buenos Aires: Emecé, 2007b.
- **La tercera mañana**. Barcelona: Tusquets, 2010d.
- **Museo del chisme**. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- **Nuevo museo del chisme**. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2013.
- **Lejos de dónde**. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- **Tres fronteras**. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- **Vudú urbano**. Buenos Aires: Emecé, 2007c.

DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. Trad. Bento Prado Jr. e. Alberto Alonso Muñoz

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Trad. Leyla Perrone-Moisés.

--- **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Trad. Cláudia de Moraes Rego.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Machado Libros, 2008. Trad. Inés Bertolo.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad. Rubens Figueiredo.

VILA-MATAS, Enrique. **París no se acaba nunca**. Barcelona: Anagrama, 2010.

Artigo de revista

COZARINSKY, Edgardo. "Entrevista a Edgardo Cozarinsky". **Cuadernos Hispanoamericanos**: Madrid, n. 621, 2002a: 97-112.

LEIRIS, Michel. "De la literatura considerada como una tauromaquia". **Sur**: Buenos Aires, n. 315, 1968: 13-21.

OUBIÑA, David. "Impropios laberintos de un rostro (construcción de identidades culturales en la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky)". **Boletín**



Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, v. 7 (octubre de 1999), p. 105-111.

Documento eletrônico:

COZARINSKY, Edgardo. “He vivido a través de la lectura”. *La voz del interior*: Córdoba, 2002b. Extraído el 20 de junio de 2014 desde: <http://archivo.lavoz.com.ar/2002/1230/suplementos/cultura/nota138471_1.htm>.