

Valdir Olivo Júnior

EXCRIPTA COZARINSKY

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Liliana Reales

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Olivo Junior, Valdir
Excripta Cozarinsky / Valdir Olivo Júnior ;
orientadora, Liliana Reales ; coorientador, Luiz Felipe
Guimarães Soares. - Florianópolis, SC, 2015.
392 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

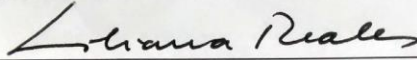
1. Literatura. 2. Edgardo Cozarinsky. 3. Exílio. 4.
Literatura. 5. Cinema. I. Reales, Liliana. II. Guimarães
Soares, Luiz Felipe. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Valdir Olivo Junior

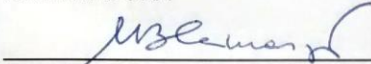
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

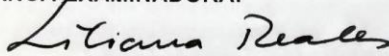


Prof.^a. Dr.^a. Lilianna Rosa Reales
ORIENTADORA

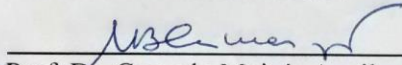


Prof.^a. Dr.^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

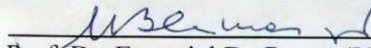
BANCA EXAMINADORA:



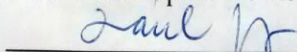
Prof.^a. Dr.^a. Lilianna Rosa Reales
PRESIDENTE E ORIENTADORA



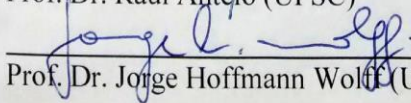
n/ Prof. Dr. Gonzalo Moisés Aguilar (UBA)



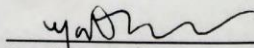
n/ Prof. Dr. Ezequiel De Rosso (UBA – IUNA)



Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC)



Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Agradecimentos

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Liliana Reales por me acolher, pelas orientações e por ser um exemplo de ética profissional e comprometimento intelectual. Ao meu coorientador, professor Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, por me acompanhar e coorientar desde o mestrado e pelas inestimáveis contribuições.

Ao professor Dr. Raul Antelo pela leitura aguda, pela imensa generosidade e por ter me estabelecido diversas pontes, entre elas a que me conectou com Edgardo Cozarinsky.

A Edgardo Cozarinsky por ter me recebido em Buenos Aires, pela confiança depositada, pelo afeto e também pela generosidade, mas principalmente por ter me passado esse *témoïn* que agora passo adiante.

Igualmente agradeço aos professores: Dr. Gonzalo Aguilar, Dr. Ezequiel De Rosso, Dr. Jorge H. Wolff e Dr. Jair da Fonseca por aceitarem o convite de participar da banca de avaliação deste trabalho.

A minha companheira Silviana Deluchi, por compartilharmos um mesmo amor, pela compreensão e também pelas revisões e opiniões.

Aos meus pais e avós, pois este trabalho também traz consigo as marcas de uma herança familiar.

Agradeço ainda a todos os membros do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos da UFSC, pelos diálogos e pela amizade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, especialmente aos últimos coordenadores e sub-coordenadores que desempenharam essa função durante o desenvolvimento desta pesquisa: Prof^a. Dr^a. Susana Scramin, Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Barros e Prof. Dr. Jorge H. Wolff. Agradeço ainda a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que financiou essa pesquisa no país e ao programa CAPG/CAPES que financiou meu sanduíche. E todos os professores e funcionários da Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) que me auxiliaram durante minha estadia, entre eles, meu supervisor prof. Dr. Claudio Maíz.

Celui qui a un domicile fixe se demande : « Comment est-il possible de vivre sans être sûr du lendemain, comment peut-on dormir sans un toit au-dessus de sa tête ? Mais quelque événement la chassé pour toujours de sa Maison, et il passe la nuit dans une forêt. Il ne peut parvenir à s'endormir tout d'abord. Il craint les bêtes sauvages ; il a peur des rodeurs. Mais il finit cependant par se confier au hasard ; il mène la vie des vagabondes et peut-être même ne craint plus. Shestov, Lev. **Sur les confins de la vie: l'apothéose du dépaysement.** Paris: Éditions de la Pléiade, 1927, p. 03.

El hombre avanza a campo traviesa, en la mano una rama de avellano, hendida en forma de horqueta. Esta temblará al percibir agua escondida, y también ante el oro, el bronce o el hierro, aun ante los huesos o ante una urna llena de polvo humano. Ese hombre es un rabdomante, otros lo llaman zahorí. Los antropólogos se han servido de las personas que poseen este don misterioso, como el buscador de trufas se sirve de su perro o su cerdo amaestrado, para olfatear los tesoros perdidos de antiguos cementerios o ciudades hace tiempo abandonadas... Pero la mera ubicación del tesoro no basta. Queremos saber el sentido de lo que sale a la luz, preguntamos cuándo y cómo y por qué. Cozarinsky, Edgardo. **En ausencia de guerra.** Buenos Aires: Tusquets, 2014, p. 09.

A menudo me pregunto qué oscura pulsión lleva a conservar lo que sabemos destinado a desaparecer, atisbos de memoria, retazos de experiencia, descartes de películas, fotos deslavadas, recortes de un diario no escrito...

¿Será que al hacerlo intentamos, ciegamente, sin entenderlo, asegurarnos la supervivencia de nuestros propios afectos, prolongar mezquinamente los días que nos quedan? ¿Acaso eludir el olvido? Alberto Tabbia hablaba de un «palacio de olvido»: un museo invisible, inabordable, donde va a parar lo que nos desvela tanto como lo que hemos preferido ignorar. Un

inmenso recinto inapelable, sublime porque no tiene lugar en el espacio ni en el tiempo...

Y sin embargo, no puedo sino luchar contra ese fantasma, apuntalar con esos fragmentos mis ruinas. Cozarinsky, Edgardo. **Sara**. Buenos Aires: Urania, 2013, p. 37-38.

Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de la lectura, de traducciones enfrentadas en los espejos deformantes de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es del hijo. Cozarisky, Edgardo. **Vudú urbano**. Buenos Aires: Emecé, 2007e, p. 163-164.

RESUMO

A proposta desta tese é o estudo do exílio e seus desdobramentos em textos críticos, literários e fílmicos de Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939). Tem como *corpus* central: uma seleção de seus primeiros textos críticos e entrevistas realizadas para as revistas *Sur*, *Primera Plana*, *Panorama* e *Tiempo de cine*, além dos dois únicos números da revista *Flashback*, criada por ele com o apoio do crítico de cinema Alberto Tabbia (Buenos Aires, 1939-1997); *Puntos suspensivos*, seu primeiro filme terminado em 1971 e *Vudú urbano* (1985), livro que reúne seus primeiros textos escritos após seu exílio em Paris iniciado em 1974. A primeira etapa deste trabalho consistiu em recuperar as primeiras publicações de Edgardo Cozarinsky nas revistas citadas anteriormente, além de outros textos importantes que permitissem rearmar parte do conjunto de forças políticas e culturais que atravessaram o período anterior ao seu exílio. Dentre os duzentos textos do autor que recuperei – importante ressaltar que são textos que, em sua grande maioria, foram ignorados por ele e pela crítica– incorporei ao meu estudo apenas aqueles que são concernentes à proposta desta pesquisa. No trabalho de campo pude descobrir que o exílio enquanto estratégia textual já operava nos primeiros movimentos críticos de Cozarinsky. Através da leitura da obra de alguns escritores e cineastas como Vladimir Nabokov, Severo Sarduy, Roman Polanski, Jean-Marie Straub, entre outros, Cozarinsky havia chegado a uma concepção da literatura (e do cinema) *como* exílio. Dessa forma, este trabalho busca rastrear e inventariar os movimentos do exílio nessa primeira etapa de sua produção que vai dos textos críticos escritos na Argentina até os primeiros textos ficcionais compostos na França entre 1974 e 1981. Mas esse inventário importa principalmente na medida em que permite vislumbrar uma máquina muito mais ampla e sofisticada que trabalha na desconstrução de textos, conceitos e de si própria, a isso denomino *excripta* Cozarinsky. Pois o exílio é muito mais do que uma condição temporária ou causal, inscreve-se como engrenagem fundamental em seu trabalho criativo. A *excripta* Cozarinsky é o lugar do desvio e do deslocamento, mas também da cripta e do descryptamento. Não se trata simplesmente de reconhecer o exílio como um tema recorrente em vidas e textos, mas elucubrar sua tensão, resistência e articulação, na maioria das vezes subterrânea, no desenvolvimento e na disposição de textos e imagens. O exílio em Cozarinsky é singular-plural, é o lugar da tradição (literária, cinematográfica e familiar), da literatura *como* exílio e da existência exilada. Esse tríplice movimento constitutivo do exílio faz do texto um constante devir enquanto *ser-com* o leitor na

construção de um significado que nunca é completo. A *excripta* de Cozarinsky, como a de Jacques Derrida, constitui-se de pelo menos dois movimentos fundamentais: trata-se da inversão e do deslocamento que enxerta e dissolve conceitos da responsabilidade com a herança (necromancia), pois este trabalho depende de um compromisso com a memória e sua disseminação diferida. Por fim, a *excripta* Cozarinsky caracteriza-se ainda por seu constante exercício de reelaboração enquanto desconstrução de si mesma.

Palavras-chave: Edgardo Cozarinsky; Excripta; Literatura; Cinema.

RESUMEN

Esta tesis se propone a estudiar el exilio y sus desdoblamientos en textos literarios y fílmicos de Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939). Su *corpus* central se compone de: una selección de sus primeros textos críticos y entrevistas realizadas para las revistas *Sur*, *Primera Plana*, *Panorama* y *Tiempo de cine*, además cuenta con los dos únicos números de la revista *Flashback*, creada por él con el apoyo del crítico de cine Alberto Tabbia (Buenos Aires, 1939-1997); *Puntos Suspensivos*, su primer film concluido en 1971 y *Vudú urbano* (1985), libro que reúne sus primeros textos escritos después de su exilio en París que se inicia en 1974. La primera etapa de este trabajo consistió en recuperar las primeras publicaciones de Edgardo Cozarinsky en las revistas citadas anteriormente, además de otros textos importantes que permitieron rearmar parte del conjunto de fuerzas políticas y culturales que atravesaron el periodo anterior a su exilio. Entre los doscientos textos del autor que pude reunir –importante subrayar que son textos que, en su gran mayoría, fueron ignorados por él y por la crítica– incorporé a mi estudio solamente aquellos que están directamente relacionados a la propuesta de esta investigación. A partir de mi trabajo de campo pude descubrir que el exilio como estrategia textual ya operaba en los primeros movimientos críticos de Cozarinsky. A través de su lectura de la obra de algunos escritores y cineastas como Vladimir Nabokov, Severo Sarduy, Roman Polanski, Jean-Marie Straub, entre otros, Cozarinsky había llegado a una concepción de la literatura (y del cine) como exilio. De esa manera, este trabajo busca rastrear e inventariar los movimientos del exilio en esa primera etapa de su producción que va de los textos críticos escritos en Argentina hasta sus primeros textos ficcionales compuestos en Francia entre 1974 y 1981. Sin embargo, ese inventario importa principalmente por lo que permite en el sentido de vislumbrar una máquina mucho más amplia y sofisticada que trabaja en la deconstrucción de textos, conceptos y de sí misma, a esa máquina la llamo *excripta* Cozarinsky. Pues el exilio va mucho más allá de una condición temporal o causal. Este se inscribe como engranaje esencial en su trabajo creativo. La *excripta* Cozarinsky es el lugar del desvío y del desplazamiento, pero también de la cripta y de la descriptación. No se trata simplemente de reconocer el exilio como un tema recurrente en vidas y textos, sino buscar su tensión, resistencia y articulación, muchas veces subterránea, en el desarrollo y en la disposición de textos e imágenes. El exilio en Cozarinsky es singular-plural, es el lugar de la tradición (literaria, cinematográfica y familiar), de la literatura como exilio y de la existencia exiliada. Este movimiento

triple, que constituye el exilio, hace de los textos un devenir constante en tanto *ser-con* el lector en la construcción de un significado que nunca es completo. La *excripta* Cozarinsky, como la de Jacques Derrida, se constituye de por lo menos dos movimientos fundamentales: se trata de la inversión y del desplazamiento que injerta y disuelve conceptos; y de la responsabilidad para con la herencia (necromancia), pues este trabajo depende de un compromiso con la memoria y su diseminación diferida. Por fin, la *excripta* Cozarinsky se caracteriza aún por su ejercicio constante de reelaboración en tanto deconstrucción de sí misma.

Palabras claves: Edgardo Cozarinsky; Excripta; Literatura; Cine.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Edgardo Cozarinsky, Silvina Ocampo, Enrique Pezzoni, Alejandra Pizarnik e Manuel Mujica Láinez em fotografia tomada por Bioy Casares.....	34
Figura 2 – Bioy Casares em fotografia de Sara Facio (1968).....	44
Figura 3 – Capa da revista <i>Panorama</i> (mar. 1969).....	98
Figura 4 – Revista <i>Panorama</i> : “Carta ao leitor” de Victorio I. S. Dalle Nogare.....	99
Figura 5 – “Los dedos flamígeros”: gravura do jornal <i>Excelsior</i>	106
Figura 6 – Revista <i>Panorama</i> : Charge feita por Quino (mar. 1970) e capa (out. 1970).....	145
Figura 7 – Revista <i>Panorama</i> : capas de fevereiro e março de 1971.....	145
Figura 8 – Revista <i>Panorama</i> : Charge feita por Quino (maio 1971) e capa (set.1971).....	146
Figura 9 – Revista <i>Panorama</i> : capa de outubro de 1965.....	146
Figura 10 – Entrevista a Julio Cortázar estampa a capa da revista <i>Panorama</i> (nov. 1970).....	148
Figura 11 – <i>Puntos suspensivos</i> : O monstro de seis cabeças.....	155
Figura 12 – Algumas capas da revista <i>Panorama</i> entre dezembro de 1969 e julho de 1970	159
Figura 13 – <i>Puntos suspensivos</i> : evocação de Marcial.....	162
Figura 14 – Fotografias de Lucio V. Mansilla.....	169
Figura 15 – Marcel Duchamp, 1917.....	170
Figura 16 – Marcel Duchamp, 1953.....	170
Figura 17 – Replica da abadia de Fonthill.....	224
Figura 18 – Rousseau aos 41 anos por Maurice Quentin La Tour	290
Figura 19 – O menino Cozarinsky.....	361

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 RESTOS DE UMA PRÉ-HISTÓRIA	25
2.1 O exílio antes do exílio	41
2.2 Exílio e contingência	73
2.3 Exílio e violência	83
3 PUNTOS SUSPENSIVOS: POTÊNCIA(S) DO EXÍLIO OU O EXÍLIO COMO POTÊNCIA	125
3.1 Prolegómenos	125
3.2 <i>Puntos suspensivos</i>	139
3.3 Outros rostos no espelho	173
3.4 O exílio como herança	187
3.5 O exílio excripto	213
4 A EXCRIPTA DESCONSTRUTIVA DE EDGARDO COZARINSKY	243
4.1 Excripta e movimento(s)	256
4.2 <i>D'ailleurs</i> Cozarinsky	284
5 A EXCRIPTA DE VUDÚ URBANO: DESLOCAMENTOS	299
5.1 Ficções: o <i>chisme</i> e outros deslocamentos	322
5.2 Espectro de Eisenstein: deslocamento e montagem	332
6 NECROMANCIA	341
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	357
REFERÊNCIAS	363
Artigos de jornais e revistas	374
Entrevistas	381
Filmografia de Edgardo Cozarinsky	382
Bibliografia crítica extra sobre Edgardo Cozarinsky.....	384
ANEXO A: ENTREVISTA COM EDGARDO COZARINSKY	387

1 INTRODUÇÃO

Esta tese persegue o exílio em textos¹ de Edgardo Cozarinsky; ela surge como sintoma do desamparo que tais textos me produziram diante de noções como identidade, pátria e linguagem. Ler Cozarinsky é efetuar deslocamentos constantes, é rejeitar toda segurança ou estabilidade advinda de definições estáveis e acabadas, pois o sentido está sempre fora, em outra parte. Dessa forma a literatura e o cinema de Cozarinsky é uma busca constante que se faz sob o chão do desamparo. Para além de uma temática, o exílio é a própria condição de seu fazer literário e cinematográfico: se inscreve em seu processo criativo. Dessa forma, não se trata apenas de uma “escrita do exílio”, mas de uma *excripta*, pelo “ex” que traz esse desejo do “sair de”, pois para Cozarinsky a literatura é sempre uma saída (desvios e deslocamentos) e não um saber conformado e consolidado e também pela “cripta”, já que esta saída é também a liberação de espectros e o descriptamento do simulacro como potência e devir – ela é o lugar da contingência e não da *mimesis*.

O *corpus* desta pesquisa constitui-se de textos literários, fílmicos e críticos compostos por Cozarinsky desde suas primeiras publicações em semanários portenhos até suas publicações mais recentes. O exílio é aqui o centro gravitacional e anacrônico que reúne períodos tão diversos para mostrar sua sobrevivência, mas também, sua importância na conformação de uma ideia do fazer artístico que Cozarinsky começa a delinear já em seu labor crítico. Dessa forma, o *corpus* desta pesquisa está composto de: uma seleção de seus primeiros textos críticos e de suas entrevistas realizadas para as revistas *Sur*, *Primera Plana*, *Panorama*, *Tiempo de cine* e *Flashback* que estão diretamente relacionados ao exílio e ao processo criativo; *Puntos suspensivos*, seu primeiro filme terminado em 1971 e *Vudú urbano* (1985), livro que reúne seus primeiros textos escritos após seu exílio em Paris em 1974.

Trabalhar o exílio consiste primeiramente em romper fronteiras; para ser compreendido, o exílio exige um pensamento do limiar. A literatura, o cinema e também a crítica devem ser encarados como força e não como forma, pois o limiar é sempre móvel e informe. Assim entendidos, os movimentos de leitura crítica devem, mais do que legislar, mostrar a condição sempre messiânica do arquivo como potência desestabilizadora de leituras e do próprio arquivo constituído. No início de 2014 quando em conversa com Edgardo Cozarinsky lhe disse que

¹ Entendo o texto como o lugar do “infinito significante” (BARTHES, 1998, p. 73-4), seja ele literário ou cinematográfico.

estava recuperando suas primeiras publicações, ele cordialmente pediu para que eu jogasse todos os seus primeiros textos críticos no lixo. Segundo ele, seus únicos textos merecedores de uma recuperação foram aqueles reunidos no livro *Cinematógrafos* (2010). Para além da notável riqueza dos textos reunidos nesse livro, há nesse trabalho de seleção do escritor um filtro pessoal que gera uma espécie de automapeamento de seu trabalho, o que pode orientar também o movimento da crítica que se baseie única e exclusivamente nessa seleção. Dessa forma, esse trabalho busca um mapa-móvel alternativo, uma outra *hantologie* que não escreve somente sobre Cozarinsky, mas *com* ele. Esta tese busca abrir uma via alternativa na leitura de seus textos, *excriptando* o que foi rejeitado pelo escritor e ignorado pela crítica. Mas esse mapeamento alternativo é importante não só pelo que ele permite no sentido de reconstruir um trajeto crítico diferente no contexto de sua produção, inventariando recorrências e espectros que assombram seus textos posteriores, mas também pelo que possibilita no sentido de rearmar parte do contexto histórico-cultural dentro do qual seus primeiros textos se inscrevem. O *debut* crítico de Cozarinsky se dá no âmbito das principais revistas argentinas do século passado na Argentina; seja no campo literário, cinematográfico ou político, essas revistas participaram das principais discussões e acontecimentos do período. Para além da inegável importância da afamada revista *Sur*, as revistas *Primera Plana* e *Panorama*, que contam com a maior parte de suas contribuições, mantiveram seções importantes de crítica de arte, que revelaram nomes importantes da literatura, do cinema e do jornalismo na Argentina. Além disso, foram elas as primeiras a trazerem sistematicamente números especiais com enviados exclusivos à Europa e aos Estados Unidos com o objetivo de entrevistar escritores, cineastas e pensadores que estamparam as capas de diversos números.

Em relação ao aspecto metodológico do trabalho com as revistas, a primeira etapa consistiu em delimitar o período em que Cozarinsky colaborou com as revistas citadas. Através de entrevistas e depoimentos do autor pude concluir que o período se estendia entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970. O segundo passo foi o de pesquisar por essas revistas e textos em hemerotecas na Argentina – a maior parte da pesquisa ocorreu em hemerotecas da Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) em Mendoza, sendo que alguns poucos números faltantes pude consultar na Biblioteca del Congreso de la Nación em Buenos Aires. No caso da revista *Sur*, os textos de Cozarinsky foram publicados nas seções “Notas” e “Crônicas”; já nos semanários *Primera Plana* e *Panorama* a maior parte de suas publicações encontram-se na seção

“Artes y espectáculos”, sendo que, excepcionalmente, alguns números da revista *Panorama* subdividem essa seção em duas: “Libros” e “Las artes”; em *Tiempo de cine* seus textos foram publicados na seção “Crítica”; já *Flashback* não se divide em seções. A terceira etapa da pesquisa consistiu em ler, digitalizar e fichar todos os textos assinados por Cozarinsky e também os demais artigos que compõem os números das revistas publicados durante o período em que ele trabalhou como redator e também alguns números anteriores. No total, recolhi duzentos textos assinados por Cozarinsky que não foram republicados em nenhuma antologia ou revista e também aproximadamente três mil e quinhentos textos das mesmas revistas sobre política, literatura, cinema, entre outros temas. Em relação a estes últimos, interessei-me especialmente por textos críticos assinados por escritores e jornalistas que mantiveram uma relação intelectual importante com Cozarinsky, entre eles destaco: Héctor Álvarez Murena e Enrique Raab. Mas também li e recolhi textos jornalísticos e colunas de opinião sobre acontecimentos políticos importantes da história argentina, além de propagandas, entrevistas e reportagens especiais. Tais textos são importantes principalmente pelo que possibilitam no sentido de rastrear as principais forças políticas e intelectuais que atravessaram o país no período anterior ao exílio de Cozarinsky.

Todavia a obra de Edgardo Cozarinsky não foi contemplada com uma fortuna crítica muito extensa. Ainda que existam artigos e ensaios esparsos publicados em revistas ou mesmo referências a alguns de seus textos no contexto de outras leituras, não existe nenhum estudo de fôlego especializado no estudo de sua obra. Existe sim uma grande quantidade de entrevistas e resenhas jornalísticas de seus livros. Entre os poucos trabalhos com maior profundidade existentes, alguns já apontaram para a importância do exílio em seus textos; refiro-me principalmente a Susan Sontag, Guillermo Cabrera Infante, Juan José Sebrelli e David Oubiña, mas nenhum deles aprofunda nem o tema do exílio nem o exílio como “semi-conceito”, como diria Jacques Derrida. Esta tese objetiva pensar o exílio e sua operacionalidade em Cozarinsky e isso implica em problematizar seus movimentos na composição do conceito de escrita, mas também da linguagem e da própria existência. Essa problematização muito mais profunda do exílio já estava presente nas primeiras publicações de Edgardo, uma das recorrências em seus primeiros textos críticos é a busca por uma linguagem que não significa destreza adquirida, mas busca incessante, a linguagem é a própria busca enquanto movimento crítico e desconstrutivo. As primeiras publicações de Edgardo são uma espécie de caderno de anotações nas quais o escritor ensaia e reflete

acerca do processo criativo –veremos no decorrer deste trabalho, entre outras coisas, a comparação ou mesmo a relação explícita que ele faz da leitura crítica *como* aprendizado. Nesse ponto, este trabalho discorda da conclusão de David Oubiña sobre *Puntos suspensivos*:

Puesta en perspectiva, la ruptura de *Puntos suspensivos* puede resultar tanto más extrema cuanto no viene acompañada de una propuesta. No es posible continuar por el camino que ese filme inaugura, y la única opción que deja es invertir como positividad aquello que de negativo había en él. Paradójicamente, entonces, esta película ajena a la obra de Cozarinsky puede anunciar ya toda la obra de Cozarinsky. (OUBIÑA, 2011, p. 267)

No decorrer deste trabalho busco demonstrar que existem marcas e movimentos críticos-estéticos que apontam para uma concepção do fazer literário que será colocada em prática pela primeira vez em *Puntos suspensivos*. Ou seja, há sim uma proposta em gestação anterior a seu primeiro filme e essa proposta é a da literatura (e do cinema) *como* exílio. Pois o eixo central deste trabalho busca demonstrar o exílio como estratégia textual.

São importantes para este trabalho as reflexões de Cozarinsky sobre o exílio, mas ele parte principalmente da ideia de que o exílio é o responsável por imprimir marcas (estigmas) em sua escrita, criando singularidades. Estas marcas do exílio são as responsáveis por configurar uma escrita singular, capaz de gerar movimentos e deslocamentos – que chamarei com Jacques Derrida “movimentos desconstrutivos” – da literatura e do cinema. Só um pensamento do exílio nos permite identificar em seus textos estes movimentos e deslocamentos. Nesse sentido, este trabalho buscará pensar a partir de Cozarinsky, segundo ele, com ele, mas também *contra* ele, na tentativa de configurar, juntamente com suas reflexões, movimentos, deslocamentos e aproximações, uma escrita/grafia “do exílio” (*excripta*). Além disso, a escrita de Cozarinsky será pensada também em contato com reflexões/problematizações de outros escritores sobre o exílio, entre eles, Augusto Roa Bastos (1917-2005) e Julio Cortázar (1914-1984).

Não se trata simplesmente de encontrar referências ao exílio nos textos que compõem esta pesquisa, mas sim suas marcas. Busco encontrar no corpo textual as impressões, muitas vezes violentas, do exílio. Pois texto é corpo, a escrita é um trabalho cirúrgico de excerto e enxerto. O

corpo deve estar preparado para aceitar o “intruso” (Jean-Luc Nancy), ou melhor, o corpo estrangeiro. Não existe texto sem ele e a citação é somente o exemplo mais visível dessa intrusão, sendo assim o texto deve aceitar-se também como corpo-estrangeiro. E se texto é corpo, o exílio é violência, é aquilo que se inscreve na pele, sobre a pele e também sob ela, no papel, na película, mas também na carne e através dela. É a violência da circuncisão e também do parto. “Parto do exílio” foi a expressão usada pelo psicanalista argentino Arnoldo Liberman para referir-se a seu exílio em Barcelona.

O primeiro passo desta tese será assinalar os *lugares* do exílio em Cozarinsky, sua *geografia*, buscando estabelecer suas *grafias*, mas também sua bio-grafia. Nesse sentido, o segundo e o terceiro capítulo buscam vislumbrar o laboratório da *excripta* de Edgardo Cozarinsky em suas primeiras manifestações. Pois o exílio para ele começa muito antes de 1974, a ideia da literatura e do cinema *como* exílio que seria decantada após seu *séjour* na França², já estava presente em sua leitura de escritores como Vladimir Nabokov, Severo Sarduy, Henry James ou de cineastas como Jean-Luc Godard, Roman Polanski, Jean-Marie Straub, entre outros. Por conseguinte, esta tese busca inventariar os “restos” de sua escrita na tentativa de conformar um segundo laboratório crítico que permita rearmar o conjunto de forças que fazem do exílio uma engrenagem fundamental na compreensão e no processo criativo de Edgardo Cozarinsky. Esses *lugares* do exílio, geográficos, gráficos e biográficos, serão primeiramente reconhecidos e elaborados para posteriormente integrarem a leitura mais aprofundada de alguns de seus textos e filmes. O exílio em Cozarinsky é singular-plural, trata-se de uma conjunção (e disjunção) de distintas variações que integram um mesmo movimento. Essas variações do exílio são: a herança diferida (literária e cinematográfica, mas também da tradição judaica) e a literatura como exílio (nesse caso, o exílio é o lugar a partir do qual se fala e que fala (opera) através de seus textos). Sendo assim, ao configurar essas distintas variações que compõem o movimento singular-plural do exílio, esse capítulo inicial não busca categorizar o exílio, mas sim rastrear seus principais movimentos que já se encontram ativos nas primeiras

² Ideia que reapareceria condensada aforisticamente em um texto dedicado à memória do cineasta belga Samy Szlingerbaum escrito em 1989: “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).

publicações de Cozarinsky e também em seu primeiro filme. *Puntos suspensivos* é a *mise en scène* desses movimentos do exílio enquanto máquina tensionadora (ficcional) que faz explodir a tessitura dos principais discursos (fábulas) e dispositivos que atravessam a Argentina do final da década 1960 e início da década de 1970.

O quarto capítulo deste trabalho, nomeado “A *excripta* desconstrutiva de Edgardo Cozarinsky”, traça o lugar teórico fundamental de seu desenvolvimento. Nesse capítulo constato que alguns aspectos que compõem a *excripta* Cozarinsky correspondem a uma série de movimentos fundamentais que marcaram o pensamento de Jacques Derrida e que se convencionou chamar “desconstrução”. Entre os textos críticos publicados por Cozarinsky para a revista *Panorama* encontra-se uma resenha de *De la grammatologie* (1967) de Jacques Derrida publicada em novembro de 1971. O livro foi publicado na Argentina neste mesmo ano pela editora Siglo XXI com tradução de Conrado Ceretti e Oscar del Barco. Mais do que uma leitura crítica, há nessa resenha de Edgardo um encontro entre o que ele vinha desenvolvendo no plano da crítica e também da criação (relembremos que *Puntos suspensivos* foi finalizado neste mesmo ano). Este encontro se dá pelos dois movimentos fundamentais que regem tanto os textos de Cozarinsky, quanto os de Derrida: a inversão e o deslocamento (como exercício de montagem, ou melhor, como compreensão do pensamento como montagem) e a responsabilidade diante de uma herança e de sua disseminação; a isso Cozarinsky denomina “necromancia”. Este capítulo pretende ler Cozarinsky *com* Derrida, mostrando como esses movimentos, fundamentais para Cozarinsky e para a desconstrução, estão diretamente ligados, diria inclusive que são indiscerníveis, ao exílio. Nesse sentido, os textos de Derrida também são lidos como uma *excripta*, que corresponderia em muitos aspectos à *excripta* de Edgardo Cozarinsky. Ademais, acrescenta-se aqui uma terceira variação no movimento singular-plural do exílio: a existência exilada.

O quinto capítulo, “A *excripta* de *Vudú urbano*: deslocamentos”, dedica-se a refletir sobre como operam os deslocamentos efetuados pela *excripta* desconstrutiva de Cozarinsky. Para tanto, o capítulo se baseia na leitura de *Vudú urbano*. O deslocamento em *Vudú urbano*, para além de um componente estético, é uma ferramenta fundamental no trabalho de desconstrução de textos e conceitos. Ele opera profanando arquivos, conceitos e textos que compõem a cultura, desmontando-os para, em seguida, montá-los de outra forma, gerando um *extranhamento* onde antes as relações e conexões pareciam familiares e acabadas. Nesse processo de fragmentação e desmontagem dos textos da cultura, a ficção –conceito

que é problematizado ainda no primeiro capítulo— terá um papel fundamental. É no exílio que Cozarinsky começa a escrever ficções, a ficção está diretamente atrelada à experiência do exílio, ela desempenha um papel fundamental na vida do exilado. Sendo assim, a *excripta* de Cozarinsky opera deslocamentos inserindo ficções ou gérmens de ficções dentro de contextos sérios (no sentido platônico do termo), gerando *vacilações*.

O sexto capítulo, “Necromancia”, parte para uma leitura do segundo movimento que caracteriza a *excripta* de Cozarinsky como desconstrutiva. Trata-se da responsabilidade diante da herança, da disseminação, mas também da redistribuição (remontagem) dessa herança. A *excripta* de Cozarinsky opera na deformação (na destruição) da literatura e do cinema. Deformação essa que é totalmente avessa à ideia de *canon* ou “sistema literário”. A *excripta* Cozarinsky exige um pensamento do *extremo* enquanto experiência do limiar.

2 RESTOS DE UMA PRÉ-HISTÓRIA

Todo empezó en literatura.
Cozarinsky, 2014, p. 13.

Este trabalho parte de um desejo de arquivo, de um *mal d'archive* para falar com Jacques Derrida. Sua primeira parte decorre das primeiras publicações de Edgardo Cozarinsky que, como disse anteriormente, foram esquecidas pela crítica e ignoradas pelo autor. Quando em conversa por e-mail, em meados de abril de 2014, lhe disse que estava recuperando suas primeiras publicações, sua reação foi inesperada para mim. Cozarinsky pediu, com um tom cordial, que jogasse no lixo todos os seus textos jornalísticos: “son prehistoria”, disse ainda.

Mas, ao mesmo tempo, não existe gesto mais coerente com o trabalho de Cozarinsky do que essa “doença” de arquivo, ou seja, a busca por tudo que foi esquecido e/ou ignorado pela história e pela crítica. Sendo assim, o que procuro é justamente isso que ele denomina “pré-história” de sua escrita. Ou seja, busco recolher e inventariar os “restos” de sua escrita – seus textos jornalísticos de crítica literária e cinematográfica – para então, como quem ouvisse Johann S. Bach ou Charlie Parker, encontrar as ressonâncias, variações e improvisos desses restos em seus textos, entrevistas e filmes posteriores. Mas, obviamente, não se trata apenas disso, pois essas variações e ressonâncias só importam na medida em que permitem vislumbrar as engrenagens de uma máquina muito mais ampla e sofisticada que começa a ser delineada e colocada em marcha por Cozarinsky ainda nesse período. Como Borges, Cozarinsky entende a literatura (e o cinema) como um exercício de montagem, de “leer, traducir, falsear, tergiversar ajenas historias” (BORGES, 2007a, p. 343). Talvez o ponto mais alto dessa estratégia se encontre no fato de que hoje a biblioteca de Cozarinsky seja uma biblioteca herdada de seu amigo Alberto Tabbia, após seu falecimento em maio de 1997³. É nesse sentido que este trabalho arqueológico, de recolher fragmentos de seu passado, me permite inventariar sobrevivências de determinada herança literária, cinematográfica e teórica no desenvolvimento do que denomino aqui *excripta* Cozarinsky.

³ Além disso, em nosso encontro em maio de 2014, Cozarinsky contou-me que desde alguns anos vem fazendo doações de seus livros para a Facultad Tres de Febrero, onde leciona seu amigo Daniel Link, atualmente diretor do mestrado em Estudos Literários Latinoamericanos da instituição.

Portanto, a primeira etapa deste trabalho consiste em rearmar o conjunto de forças que fazem da escrita de Edgardo Cozarinsky uma escrita do exílio. Para tanto, proponho-me interrogar como o exílio se articula em seus textos ainda no período anterior à sua viagem e como esta articulação é importante para tal desfecho. Neste capítulo, veremos que o exílio, enquanto herança e problemática teórica e estética, começa para Cozarinsky muito antes de 1974⁴. O mesmo acontece com outros elementos recorrentes em seus textos e que estão diretamente relacionados ao exílio e seus desdobramentos⁵. Em seguida, em capítulos posteriores, busco pensar como essa engrenagem, já em funcionamento em seu primeiro filme feito na Argentina e em seus primeiros textos escritos em Paris, dispara uma série de outras forças que operam na conformação de uma escrita singular. Em outras palavras, este trabalho postula o exílio como operador e liberador de forças que criam singularidades na escrita de Edgardo Cozarinsky.

No entanto, antes de dar início à problemática concernente a este capítulo, faço nesta primeira seção uma breve introdução e recapitulação da sua produção anterior a 1974 para posteriormente buscar nela as marcas do exílio. Ainda que pouco estudada, sua produção neste período é bastante diversificada e extensa. Antes de partir a Paris, 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 importantes revistas bonaerenses. Edgardo também fez algumas traduções para a editora *Sur*, entre elas destaque: *Mademoiselle O.* (1963) de Vladimir Nabokov e *Ensayos* (1969) de Graham Greene⁶. Mas os trabalhos mais conhecidos de Cozarinsky neste período são: *El laberinto de la apariencia* (1964), um estudo sobre Henry James, orientado por Jorge Luis Borges, que conheceu apenas a primeira edição, publicada pela editora Losada com o apoio econômico do Fondo Nacional de las Artes; *El relato indefendible* (1973)⁷, ensaio

⁴ Edgardo Cozarinsky se estabelece em Paris em abril de 1974, retornando a Buenos Aires (sua cidade natal) somente em 1985, quando começa a alternar sua vida entre ambas as cidades. Nos últimos anos ele se estabeleceu definitivamente em Buenos Aires, ainda que visite Paris com frequência.

⁵ É o caso da valorização do anedótico, da fofoca (*chisme*) e da busca por uma linguagem, ou melhor, da linguagem enquanto “busca”, tópicos que desenvolverei no decorrer deste capítulo.

⁶ Neste caso, as datas correspondem ao ano da publicação das traduções.

⁷ 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 *Soledad*, obra juvenil de Bartolomé Mitre publicada

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. Foi publicado novamente em Madri no número 3 da Coleção-Revista Espiral de 1977 intitulada *La casa de la ficción*, organizada por Julián Ríos⁸. Posteriormente, em 2005, foi publicado no livro *Museo del chisme* que inclui também uma coleção de fofocas (*chismes*) e anedotas coletadas por Cozarinsky. Por fim, recebeu uma última edição em 2013 quando foi publicado no livro *Nuevo Museo del chisme*; nesta última edição Cozarinsky acrescenta algumas referências⁹ ao texto inicial e complementa a edição anterior com um capítulo extra, intitulado “De las reservas del museo”, que traz 25 anedotas inéditas. Ao relembrar o processo de elaboração de “El relato indefendible”, Cozarinsky ressalta a importância da fofoca na literatura de Henry James e Borges.

Yo había leído mucho a Henry James, donde los personajes no están tratados directamente sino a partir de lo que otro cuenta de ellos. Y me pareció ver allí algo parecido. Tomé notas, pero no las desarrollé. Cuando lo hice pensé en presentarme al premio *La Nación* de ensayo, porque en ese momento era plata que yo necesitaba. Me parecía una macana total, pero me divertía poner todo un aparato de investigación medio académico, con citas, etc., para hablar del chisme. La segunda parte, donde hablo de Borges, la escribí después, porque Borges formaba parte del jurado del concurso. Ahí dije que la erudición en Borges es una forma de chisme, porque propone la necesidad de leer, detrás de la información, otro texto, no necesariamente más verídico, pero siempre más

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, vinte mil pesos argentinos, que financiou a viagem de Cozarinsky a Paris.

⁸ Este número da revista contou também com a publicação de textos de Bioy Casares, Julio Ortega, Lezama Lima, Orlando José Hernández, entre outros.

⁹ Cozarinsky complementa seu estudo com aportações de Alfonso Reyes, Joseph Conrad e Georg Simmel.

elocuente, aunque encubierto. Al leer, traducir, falsear, tergiversar, Borges reproduce el proceso de chismorrear.¹⁰

Essa ideia da erudição como uma forma de *chisme*, que propõe ler o que está atrás do texto, é também o modo como Cozarinsky opera em seus textos críticos e literários. É nesse sentido, como veremos no decorrer deste texto, que se orienta a problematização do conceito de “ficção” feita em seus trabalhos, veremos também como o núcleo central de “El relato indefendible” já estava presente em “El laberinto de la apariencia” e em textos anteriores a este. O terceiro trabalho publicado foi *Borges y el cine* (1974), livro que ganhou diversas reedições modificadas e complementadas pelo autor no decorrer das décadas de 1970 e 1980¹¹. Em junho de 1980, Cozarinsky adiciona um parágrafo final à “Apresentação” da edição espanhola, publicada no ano seguinte, no qual explica algumas das mudanças desta edição em relação à primeira¹²:

Este volumen no sólo ‘corrige, aumenta y pone al día’ un libro que, bajo el título *Borges y el cine*, desapareció en 1974 en la Argentina. Es la primera edición que respeta el título originalmente elegido para el volumen. También incluye material que sólo había aparecido en la edición italiana (Il Formichiere, 1978), otro agregado para la edición francesa (Albatros, 1979) y varias nuevas ediciones. Pienso que a Borges no le desagradaría la idea de un libro cuyas diferentes ediciones no coinciden, ni en título, ni en contenido. (COZARINSKY, 1981, p. 10).

O título ao qual se refere Cozarinsky é *Borges en/y/sobre cine*. Na edição de 1980, além de modificar o título, ele também acrescentou um

¹⁰ COZARINSKY, Edgardo. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno. 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

¹¹ *Borges/em/e/ sobre cinema* e *Vodu urbano* (1985) são os únicos livros de Cozarinsky traduzidos ao português até o momento, ambos publicados pela editora Iluminuras.

¹² A primeira edição foi publicada pela editora *Sur* em novembro de 1974. Nesse momento, Cozarinsky já se encontrava exilado em Paris.

breve capítulo ao texto inicial intitulado “Magias parciales del relato”. Além disso, incrementou o capítulo final (“Versiones, perversiones”), no qual analisa algumas adaptações de textos de Borges para o cinema, adicionando-lhe duas resenhas de filmes posteriores à 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* (E.U.A., 1978) dirigido por Leandro Katz e adaptado por ele em colaboração de Ted Castle e Lynn Anander.

Borges en/y/sobre cine traz textos escritos por Cozarinsky e uma compilação de textos de crítica cinematográfica assinados por Borges e publicados na revista *Sur* entre 1931 e 1945. No primeiro capítulo do livro, Cozarinsky dedica-se a fazer uma leitura da crítica cinematográfica elaborada por Borges neste período em sintonia com seus textos literários. Destaca, por exemplo, a importância do cinema de Sternberg, muito apreciado por Borges.

No es casual que Sternberg sea el único director de cine que Borges cita asiduamente en sus escritos, y que esa cita aparezca en los tempranos estudios sobre método narrativo incluidos en *Discusión*, así como en el prólogo de 1935 para la *Historia universal de la infamia* donde la invocación a lo épico se resuelve en un ejercicio de ilusionismo verbal. (COZARINSKY, 1981, p. 16).

Ainda antes de partir, Cozarinsky filmou *Puntos suspensivos*¹³ (1971), seu primeiro filme. Filmado em 16 mm, a fotografia esteve a cargo do então principiante Carlos Sorin (Buenos Aires, 1944), que antes havia sido assistente de seu amigo Alberto Fischerman (1937-1995). Entre outros participantes, contou com a atuação de Hugo Santiago que acabara de retornar de uma temporada em Paris como bolsista do Fondo Nacional de las Artes e que três anos antes havia lançado *Invasión* (1969), seu primeiro filme, com argumento de Borges e Bioy Casares. Também atuou no filme o escritor e jornalista Ernesto Schóo que durante anos compartilhou com Cozarinsky as redações das revistas *Sur*, *Tiempo de cine* e *Primera Plana*; para esta última ele trabalhou como Secretário de Redação no período em que Cozarinsky foi Redator entre 1967 e 1969. *Puntos suspensivos* contou também com a ajuda de Torre Nilson, que

¹³ O título original do filme é o sinal gráfico “...”. No entanto, os críticos referem-se a ele por *Puntos suspensivos*.

emprestou sua câmera para que Cozarinsky filmasse. Em 2011, a Cinemateca de Buenos Aires, com o apoio de Cozarinsky, recuperou o filme a partir do negativo temporariamente trazido de Paris. Fizeram, na ocasião, uma cópia em 35 mm que foi exibida em abril de 2012 no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), assim como *Nocturnos*, seu filme do ano anterior.

Siempre quise filmar, pero me decidí cuando vi *The players versus ángeles caídos* de Alberto Fischerman, porque me di cuenta de que se podía hacer una película con total libertad. Pero no quería hacer carrera de segundo asistente, primer asistente, etcétera. Encima era la época de *La hora de los hornos*, que me repugnaba. Hice *Puntos suspensivos* con puchos de películas que le sobraban a Alberto. Sólo al final debo haber comprado con mi dinero tres o cuatro latas. Torre Nilsson me prestaba la cámara los fines de semana. La pasaba a buscar los viernes a última hora y había que devolverla el domingo, también a última hora, antes de que Torre Nilsson volviera a su oficina. Hice esa película con la amistad. Al principio tenía muchas ideas de encuadre, de climas, de imágenes. Y a la primera semana de montaje –montábamos a medianoche, en Alex¹⁴ – me di cuenta de que había que olvidarse de todo y mirar lo que estaba impreso en la película como si fuera un objeto hallado, en el sentido de ver qué hay en la imagen. Decirse: ‘Yo quise poner esto, mostrar esto otro. No veo nada de lo que yo quise, pero mirá qué interesante esto’.¹⁵

Puntos suspensivos é um filme feito dos restos de *The Players versus Ángeles caídos* (1969) e não me refiro somente aos pedaços de película, mas também à parte do elenco que também foi herdada por Cozarinsky. É o caso de Clao Villanueva, intérprete em ambos os filmes;

¹⁴ Um dos primeiros laboratórios de montagem e um dos mais importantes de Buenos Aires que, em 1969, perdeu um acervo importante de filmes devido a um incêndio.

¹⁵ COZARINSKY, Edgardo. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

Néstor Paternostro que atuou como intérprete no filme de Cozarinsky e antes havia sido codiretor do filme de Fischerman; Bernardo Czemerinsky (Bebe Kamin), montador de som em ambos os filmes. Além disso, *Puntos suspensivos* também trabalha com os restos da História argentina e de toda uma tradição literária, cinematográfica e pessoal que Cozarinsky havia herdado no decorrer das últimas décadas. Este gesto aparentemente banal de fazer um filme com fragmentos de película alheia é a radicalização de certa compreensão da literatura e do cinema, que já vinha sendo delineada em seus textos críticos desde o final da década de 1950. Refiro-me a sua compreensão da literatura para além de qualquer sistematização, a literatura (e o cinema) é *resto*, fazer literatura é fazer com os restos, encontrar a potência que habita cada fragmento. É nesse sentido que, ainda em 1964, Cozarinsky pode encontrar em Henry James os germens da literatura moderna, totalmente avessa aos moldes da literatura realista do século XIX, para chegar à seguinte constatação:

Los significados en James no son adquiridos a través de un proceso lógico sino por la intensidad de la imaginación poética, fundidos por ésta en una imagen de la que reciben una forma diferente de la vida, más plena que una mera suma de unidades. (COZARINSKY, 1964, p. 97)

No decorrer deste trabalho veremos que a fuga de qualquer ideia de totalidade ou unidade metafísica é um exercício constante para o qual Cozarinsky não economiza estratégias. É dessa forma que parte importante deste trabalho consistiu na busca e recuperação dos “restos” da escrita de Cozarinsky; refiro-me a estes textos mencionados anteriormente, mas principalmente as suas primeiras publicações escritas durante seus anos como jornalista e crítico de literatura e cinema para revistas de grande importância no contexto argentino e internacional. Refiro-me às revistas *Sur*, *Tiempo de cine*, *Primera Plana* e *Panorama* (para a qual, além de redator, ele também foi Secretário entre 1970 e 1972). Além destas, e com o apoio de seu amigo Alberto Tabbia, Cozarinsky criou a revista *Flashback* que conheceu apenas dois números¹⁶; o primeiro foi publicado em julho de 1958 e está dedicado ao

¹⁶ Ambos os números da revista tiveram o apoio da livreira María Rosa Vaccaro, dona da “Libería Letras”, sendo que o primeiro número foi reproduzido em mimeógrafo na própria livraria e publicado com o “registro de la propiedad intelectual en trámite”. A livraria de María Rosa Vaccaro, a quem voltarei mais adiante, teve um papel importante entre os intelectuais bonaerenses do período e

estudo da obra fílmica e teatral de Ingmar Bergman¹⁷ e o segundo, intitulado *Los maestros de antes, hoy. Chaplin, Renoir, Clair, John Ford*, publicado em novembro de 1960, traz estudos variados sobre os diferentes diretores¹⁸.

A aproximação de Edgardo do grupo de escritores da revista *Sur* se deu em meados da década de 1950. Foi na livraria de María Rosa Vaccaro onde o então estudante de letras conheceu José Bianco, chefe de redação da revista, que o convidou a conhecer a velha sede instalada no número 689 da Rua San Martín. De lá, Edgardo saiu com a promessa de regresso e a encomenda de uma resenha do livro *Guirnalda con amores* (1959) de Bioy Casares. A resenha foi publicada no número 261 de novembro de 1959. Ele relata este episódio no texto “José Bianco” publicado em *Blues* (2010); conta ainda que, ao entregar a resenha a Bianco, recebeu também alguns conselhos de escrita.

Una reseña hay que contarla, como cualquier otro escrito: empezar con algo que capte la atención del lector, irse luego por otro lado, volver al principio enriqueciéndolo con esa digresión y hacer con que dejás descubrir al lector una conclusión que vos conocés de antemano. En fin: como un cuento, ¿no? (COZARINSKY, 2010, p. 105)

mais especificamente na vida de Edgardo; além de um ponto de encontro era também um salão literário. Estava estrategicamente localizada no número 472 da Rua Viamonte, próxima às redações das revistas *Sur* e *Panorama* e também da antiga sede da Facultad de Filosofía y Letras, na qual Cozarinsky cursou Letras.

¹⁷ O primeiro número está composto de uma “Apresentação” assinada por Cozarinsky e Alberto Tabbia, acompanhada dos seguintes textos: “Ingmar Bergman tras la máscara de la comedia” de Hugo Wortzelius; “Notas sobre algunos films de Ingmar Bergman” de Edgardo Cozarinsky e “La lección del maestro” de J.D. Clifford. Em seguida, há fichas contendo dados acerca da produção de Bergman no cinema e no teatro; cada ficha está composta de uma síntese do argumento e informações técnicas sobre os filmes e peças teatrais dirigidas por ele. Encerra a revista um breve texto de Bergman sobre seu filme *O sétimo selo* (1956), intitulado “Notas sobre *El séptimo sello*”.

¹⁸ Este número está composto dos seguintes textos: “Chaplin como sociólogo” de H. Alsina Thevenet; “Jean Renoir: aproximación a su obra actual” de Alfredo N. Vilariño Ochoa; “Hacia un René Clair dramático” de Edgardo Cozarinsky e “Notas sobre John Ford” de Lindsay Anderson.

Imaginaría então o jovem Cozarinsky os desdobramentos que este conselho teria em seu futuro como escritor? Essa estrutura proléptica e analéptica proposta por Bianco de idas e vindas ressoaria constantemente em seus textos¹⁹ e ressurgiria quase intacta no conselho de Víctor, personagem de *La tercera mañana* (2010), a seus alunos:

Hay novelas, explico a los estudiantes, cuya primera frase, cuyo primer párrafo, anticipa el desarrollo por venir, ya sea su sentido o el sentimiento que la impulsa. Lejos de disuadir al lector, el procedimiento lo estimula. (COZARINSKY, 2011, p. 84)

Cozarinsky colaborou esporadicamente com a revista *Sur* entre 1958 e 1969, escreveu cinco resenhas de literatura, traduziu o artigo “El cine de Godard” de Susan Sontag, publicado no número 316-317 em 22 de junho de 1968, e participou do debate “El auge de la violencia en el mundo contemporáneo”²⁰, cuja transcrição foi publicada no número 313 de julho-agosto de 1968. Concomitante a estas publicações em *Sur*, Cozarinsky se integra, em 1960, ao “corpo crítico estável” da revista *Tiempo de cine*, financiada pelo Cine Club Núcleo, cujo primeiro número seria lançado em agosto deste mesmo ano. *Tiempo de cine*, herdeira da então jovem revista francesa *Cahiers du cinéma*, seria durante muitos anos uma referência fundamental entre as revistas especializadas em cinema na Argentina e marcou uma geração importante de críticos e jovens diretores. O Conselho diretivo da revista estava composto por Víctor Iturralde, José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano e Héctor

¹⁹ Os exemplos são muitos, limito-me a citar o parágrafo inicial de *Lejos de dónde* (COZARINSKY, 2009, p. 11): “La despertó un soplo caliente en la cara, un olor fuerte que, años más tarde, del otro lado del Atlántico, en otro hemisferio, iba a permanecer en su memoria.”

²⁰ O debate foi organizado pela *Fundación Sur*. Além de Cozarinsky, participaram do debate: o filósofo Victor Massuh (coordenador da mesa), o poeta Eduardo González Lanuza e o jornalista e escritor Mariano Grondona. Além das exposições dos participantes, juntaram-se ao debate: o sacerdote Arturo Paoli, o escritor Adolfo F. Obieta, o historiador José Luis Romero, o escritor e ensaísta Mario Lancelotti, a escritora e crítica literária Ana María Barrenechea, entre outros.

V. Vena. Além disso, colaboraram: Homero Alsina Thelvet²¹, Emir Rodríguez Monegal, entre outros. Durante os dois primeiros anos Cozarinsky colaborou com quatro dos seis números da revista e em seguida colaboraria apenas com o número 18-19 de março de 1965. A revista *Tiempo de cine* conseguiu manter seu ritmo de publicação mensal até 1962, mas a partir do ano seguinte as publicações tornam-se cada vez mais escassas até seu desaparecimento em 1968.



Figura 1: Fotografia tomada por Bioy Casares e publicada no caderno Ñ do jornal Clarín. Na foto, atrás de todos, Cozarinsky desempenha o rol de unir esses personagens tão díspares e importantes de uma das gerações literárias mais férteis da Argentina. Da esquerda para a direita: Silvina Ocampo, Enrique Pezzoni, Alejandra Pizarnik e Manuel Mujica Láinez. Devo a foto ao escritor, jornalista e arquivista mendocino Jaime Correas.

Em novembro de 1967, Cozarinsky publica seu primeiro texto na revista *Primera Plana*. Revista polêmica em seus primeiros anos pelo apoio ao grupo “azul” do exército argentino, mas ao mesmo tempo muito importante do ponto de vista cultural, principalmente literário e

²¹ Homero Alsina Thelvet participaria também do segundo número da revista *Flashback* e compartilharia com Cozarinsky o pró-secretariado da revista *Panorama* nos primeiros anos da década de 1970.

cinematográfico, pela variedade e qualidade de suas matérias, resenhas e entrevistas publicadas na seção “Artes y espectáculos”. Após o derrocamento de Juan Domingo Perón em 1955, o exército argentino se dividiu em duas facções rivais, de um lado os “azuis” e do outro os “colorados”. Em setembro de 1962 após o enfrentamento entre ambos os bandos e a vitória dos “azuis”, o general Juan Carlos Onganía foi designado comandante chefe do exército. Após o domínio militar iniciou-se então uma campanha ideológica em favor dos vencedores e assim surgiu *Primera Plana*, encomendada a Jacobo Timerman por um grupo de coronéis do grupo “azul”. O primeiro número da revista apareceu no dia 7 de novembro de 1962.

Primera Plana era un emprendimiento de la editorial Danotí, palabra conformada por las sílabas iniciales de los apellidos de Victorio Italo Sebastián Dalle Nogare y Jacobo Timerman. Periodísticamente, venía a sumar las experiencias de los semanarios norteamericanos *Time* y *Newsweek*, aunque contaba con los servicios de la francesa *L'Express*. Con esos modelos, con redactores de entre 25 y 32 años de edad y de un excelente nivel cultural, *Primera Plana* llegó a ser un producto atractivo y distinto, aunque su precio de tapa equivalía al valor de seis diarios de la época. Desde sus inicios demostró que ningún tema le resultaba distante: las ambiciones de los militares y la difusión del psicoanálisis, el nacimiento de los ‘ejecutivos’ y los sucesos del Instituto Di Tella. Durante años propagó un estilo zumbón de abordar la actualidad, dictó juicios, impuso modas, dijo -incluso con arbitrariedad- lo que estaba bien o estaba mal pensar, hacer o ver. La revista se impuso rápidamente y alcanzó mucha más influencia que venta. (ULANOVSKY, 1997, p. 149)

Desde seu início, uma parte dos textos políticos da revista se dividiu nas seguintes frentes: de um lado criavam uma imagem dos “colorados” como terroristas e oportunistas, por outro atacavam o governo do presidente Arturo Umberto Illia, enquanto ao mesmo tempo fortaleciam a imagem do setor “azul” e ressaltavam a figura de Onganía. *Primeira Plana* e *Panorama* foram alguns dos principais veículos de comunicação responsáveis por criar e fortalecer a imagem do presidente

Illia como ineficiente e apático. Entre as estratégias empregadas pelas revistas destacaram-se as caricaturas; a capa da revista *Panorama* de 13 de outubro de 1964 traz uma caricatura de Lino Palacios (Flax), na qual o país é representado como uma mulher doente, desnutrida e amarelada que é examinada por um Illia decrépito que dita a seguinte receita a seu secretário sorridente: “Ni hormonas ni vitaminas. Esas son todas macanas. Anote estas medicinas: Untura blanca, aspirinas y Licor de las Hermanas”²². Outra caricatura muito comum procurava identificar Illia com uma tartaruga; é o caso da capa do número 29 da revista *Panorama* de 1965, na qual há uma foto de uma tartaruga sobre o mapa da Argentina com a seguinte manchete: “Sensacional encuesta. El país y el mundo se preguntan: ¿Apura el paso la tortuga?”. Além disso, um dos principais colunistas que escreveram contra Illia e a favor da ditadura de Onganía foi Mariano Grondona que tinha colunas nas revistas *Primera Plana*, *Confirmado* e *Todo*. No número extra da revista publicado um dia após o golpe de estado, chamado “Revolución Argentina” (ocorrido no dia 29 de junho de 1966), Grondona afirma: “La etapa que se cierra era segura y sin riesgos: la vida tranquila y declinante de una Nación en retiro. La etapa que comienza está abierta al peligro y a la esperanza: es la vida de una gran Nación cuya vacación termina.”²³ Mas, ao mesmo tempo, *Panorama* publicou textos de uma gama muito variada de escritores, jornalistas e intelectuais. Entre os colaboradores e escritores constantemente referenciados podemos citar: Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa. Também colaboraram: Osvaldo Soriano, Enrique Pichón-Rivière, Hugo Gambini, Aída Bortnik, Enrique Raab, entre muitos outros.

²² A matéria principal deste número dedica-se a avaliar o primeiro ano do governo de Illia através de “uno de los más indispensables servicios creados por la técnica moderna: la encuesta”. Uma pesquisa de opinião que, no entanto, visa um grupo bem específico da sociedade portenha: “A fines de setiembre quedaba organizado el Departamento de Encuestas de *Primera Plana* y recibía su trabajo inicial: auscultar la opinión de la clase media de Buenos Aires respecto de los doce meses de la administración Illia. ¿Por qué la clase media? No sólo porque de allí provienen las autoridades que hoy nos rigen, no sólo porque la fuerza de ese estrato distingue a la Argentina de los demás países americanos; también porque ella volcó sus votos, en julio del 63, para posibilitar el ascenso del médico de campo al poder.” DALLE NOGARE, Victorio I. Sebastián. Carta al lector. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 101, p. 12-13, 13 out. 1964.

²³ GRONDONA, Mariano. Por la nación. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 184, p. 11, 30 jun. 1966.

Cozarinsky passa a integrar o grupo de redatores da *Primeira Plana* em novembro de 1967, um período em que parte do núcleo original da revista havia sido renovado e que o entusiasmo diante do golpe de estado já havia começado a declinar. Neste momento a revista tinha Victorio I. S. Dalle Nogare como diretor e editor e como chefe de redação Tomás Eloy Martínez. A entrada de Tomás Eloy Martínez como chefe de redação é fundamental para o desenvolvimento da seção de artes. A diferença se nota na maior liberdade nos textos e nos temas. Em seu primeiro ano no cargo dois números da revista tiveram as capas estampadas com fotografias de escritores; são eles: o número 94 de 25 de agosto de 1964 com foto de Jorge Luis Borges e a manchete: “Borges: entre la ficción y la vida”, e o número 103 de 27 de outubro do mesmo ano com foto de Julio Cortázar e os seguintes dizeres: “Julio Cortázar: el escritor y sus armas secretas”. Além disso, o número 106 de novembro de 1964 traz Federico Fellini na capa e o qualifica como “El mago del espectáculo”.

O primeiro texto publicado por Cozarinsky na revista é uma resenha do filme *Här börjar äventyret* [*Aquí comienza la aventura*] (1965) do diretor sueco-finlandês Jörn Johan Donner publicado no número 256 de 21 a 27 de novembro de 1967. Entre 1967 e 1969 ele publica 20 textos na revista, distribuídos aleatoriamente. Em março de 1968 Edgardo viaja pela primeira vez como enviado especial para cobrir o IX Festival Internacional de Mar del Plata e de lá envia um informe intitulado “Cine: un festival de censores” que foi publicado no número 273 de 19 de março de 1968. No ano seguinte, também como enviado especial, ele viaja para Los Angeles, nos Estados Unidos, para entrevistar Roman Polanski em Hollywood. A entrevista intitulada “El papá de Rosemary” estampa a capa do número 325 de 18 de março de 1969. Veremos mais adiante que é nesta entrevista, a partir da obra de Polanski, que Cozarinsky começa a ter uma ideia mais clara do exílio e sua relação com a literatura e o cinema. No número posterior de 25 de março, Edgardo escreve desde o Rio de Janeiro o texto “En busca de la gaviota de oro”, no qual relata suas impressões do Segundo Festival Cinematográfico Internacional; desde 1968 a realização do evento passou a ser compartilhada entre o Rio de Janeiro e Mar del Plata.

Com o passar do tempo o ufanismo com que a revista apoiou os golpistas foi se enfraquecendo e se transformando em uma mistura de desencanto e ceticismo. Esta mudança já pode ser notada no artigo “Gobierno: ¿qué se propone Onganía?” publicado no número 273 de março de 1968. O texto trata da troca de ministros como manobra política

de Onganía para aplacar a visível insatisfação da opinião pública em relação ao governo e finaliza com as seguintes palavras:

Si el Gobierno, por fin, se decide a gobernar, es factible que tales simpatías se conviertan en adhesión; en el caso contrario, dentro de pocos meses volverá a estallar el disconformismo, y acaso ya no sea posible solucionarlo con un simple trueque de nombres.²⁴

A revista que anos antes fora criada para promover a chegada de Onganía ao poder, seria fechada por ele no dia 05 de agosto de 1969.

Es obvio que obraba en nosotros el ejemplo de los semanarios estadounidenses y europeos y de ciertos diarios tales como *Le Monde* y *The New York Times*. Lamentablemente, no tomamos de ellos lo más necesario para el periodismo político que se precie de serlo: la defensa de las instituciones democráticas. Por presumir de 'independiente' acabamos por serlo del destino de nuestra sociedad y ayudamos, como todas las publicaciones de la época, al derrocamiento del gobierno de Illia. Cuando reaccionamos, al menos en *Primera Plana*, el general usurpador de la Casa Rosada cerró la revista. Tal vez hizo bien.²⁵

Oito meses após publicar sua última resenha em *Primera Plana*, Cozarinsky passa a integrar o Pró-secretariado da revista *Panorama* e publica seu primeiro texto no número 150 de 10 de março de 1970. *Panorama* iniciou sua atividade no dia 05 de julho 1963, com publicações mensais, passando a ser semanal no dia 25 de junho de 1968. A redação se dividia entre Buenos Aires e Nova York e foi financiada pelo grupo Abril em associação com Time Life e Mondadori. No início, a redação estava a cargo de Jorge De Angelis, casado com a jornalista Adriana Civita, filha de César Civita, dono da editora Abril. Participaram da revista: Rodolfo Walsh, Raymond Cartier, Oscar Caballero, Salvador Nielsen, Héctor Álvarez Murena, Marcelo Pichon-Rivière, Juan Gelman,

²⁴ GOBIERNO: ¿qué se propone Onganía? **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 271, p. 12-13, 19 mar. 1968.

²⁵ CASASBELLAS, Ramiro de. Presumíamos de 'independientes'. **Clarín**, Buenos Aires, Ano XLVIII, n. 16.786, p. 06, 29 out. 1992.

Augusto Roa Bastos, Ángel Bonomini, Tununa Mercado, Miguel Grinberg, Aída Bortinik, Enrique Raab²⁶, Eduardo Guibourg, Mario Enrique Ceretti, Daniel Muchnik, entre outros.

O período em que foi membro da revista *Panorama* foram os anos de trabalho mais intenso para Edgardo. Entre 1970 e 1972 ele publicou 163 textos de crítica literária, cinematográfica e filosófica além de reportagens sobre temas relacionados²⁷. Durante os três anos em que colaborou com a revista ele participou de quase todos os números publicados, sendo que para cada número escreveu entre dois ou mais textos, chegando inclusive a publicar seis textos em um único número²⁸. Entre março e julho de 1971 ele esteve na Europa e de lá enviou textos de entrevistas e artigos sobre exposições. Durante este período entrevistou Jean-Marie Straub, Bernardo Bertolucci, François Truffaut e Vladimir Nabokov²⁹. Além disso, acompanhou duas mostras, a primeira em Londres na Royal Academy of Arts (Burlington House), na qual se exibiu parte da coleção do movimento conhecido por “Secessão” (*Wiener Sezession*) e a segunda na galeria Jacques Desbrière de Paris, onde se encontrava a instalação do cubano Ramón Díaz Alejandro. Sua última publicação na revista *Panorama* foi no número 253 de 29 de fevereiro de 1972.

²⁶ Cozarinsky dedica algumas páginas a Raab no conto “El fantasma de la plaza roja”. Ele lembra que foi Enrique Raab quem anunciou para ele e para seu amigo Alberto Tabbia a morte da atriz e cantora húngara e judia Franziska Gaal e em seguida acrescenta: “Alberto Tabbia y yo estábamos invitados a comer en su casa, el departamento de Viamonte al 300 de donde lo iban a secuestrar a principios de 1977. Intento en vano ponerle una fecha a esa noche. Me mudé a París en abril de 1974, y pienso que no debió de ser mucho antes.” (COZARINSKY, 2006b, p. 43).

²⁷ É o caso do artigo “Los buenos sentimientos de la academia sueca” sobre o prêmio Nobel publicado no número 183 de outubro de 1970 e “Editoriales argentinas: ¿del boom a la crash?” publicado no número 175 de setembro de 1970, entre outros escritos sobre mostras realizadas em Paris e Londres.

²⁸ Trata-se do número 183 de outubro de 1970 para o qual, além do artigo citado anteriormente sobre o prêmio Nobel, ele escreveu: “Los artesanos felices” sobre o livro *Teatro en confidencias* de Artur Joseph; “Un talento del oportunismo” sobre o livro *Love Story (Historias de amor)* de Erich Segal; “La misa profana” sobre *El chiquero (Porcile)*, filme de Pasolini; “Otros monos los de antes” sobre *Bajo el planeta de los simios (Beneath the Planet of the Apes)*, filme de Ted Post e “La pasión de un cineasta” sobre *Sirena del Mississipi (La sirène du Mississipi)* de Truffaut.

²⁹ As entrevistas se encontram respectivamente nos números: n. 201 de 02 de março, n. 215 de 08 de junho, n. 219 de 06 de julho e n. 222 de 27 de julho.

Por esa época, empecé a hacer periodismo. Fue un desafío: yo estaba acostumbrado a tener tres semanas para escribir un texto sobre un tema cualquiera. En la revista *Panorama*, en cambio, debía tener listas tres columnas sobre un tema determinado, para las seis de la tarde... de ese mismo día. Fue casi como ir a la guerra. El periodismo fue para mí un lazo entre la escritura, el trabajo universitario y el cine, porque enfrentar ese desafío me dio suficiente confianza en mí mismo como para intentar hacer cine.³⁰

Posteriormente veremos mais a fundo a importância deste período como jornalista e crítico em seu trabalho com o cinema. Lembremos que esses anos de trabalho em *Panorama* também estão atravessados pelas filmagens de seu primeiro filme. No texto “Por sí mismo (y por otros)”³¹, ao escrever sobre o livro *Godard por Godard* (1968) coletânea editada por Jean Narboni e Tom Milne, Cozarinsky resalta a importância desta antologia que traz os primeiros textos do cineasta francês. Ele diz, entre outras coisas, que ela merece ser lida como uma crítica pensada e executada em sua própria obra.

Todo este período formativo del autor de *Weekend* ha quedado sepultado en los últimos tres años, desde que eligió la semiclandestinidad del grupo Dziga Vertov como único campo de experimento para su idea de cine político. Sin embargo, una parte riquísima (de su obra personal, del cine contemporáneo) se ilumina elocuentemente gracias a estos textos.³²

É dessa forma que busco ler estes seus primeiros textos. Entre os diversos motivos que fazem estes textos serem indispensáveis para esta pesquisa está o que eles me possibilitam no sentido de rearmar parte do

³⁰ COZARINSKY, Edgardo. El desafío de filmar. **La Nación**, Buenos Aires. Entrevista concedida a Odile Baron Supervielle, publicada no dia 20 de outubro de 1999. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/214572-cozarinsky-el-desafio-de-filmar>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

³¹ Publicado no número 230 da revista *Panorama* de 21 de setembro de 1971.

³² COZARINSKY, Edgardo. Por sí mismo (y por otros). **Panorama**, Buenos Aires, n. 230, p. 42, 21 set. 1971.

ambiente cultural e histórico no qual viveu Cozarinsky; através deles posso inclusive rastrear onde e quando se conformaram alguns laços de amizade e parcerias importantes que o acompanhariam por muitos anos. Além disso, o fato de que a maioria destes textos sejam resenhas críticas³³ de filmes e livros, propicia não só vislumbrar parte da biblioteca do escritor, mas também o resultado de suas leituras em forma de leitura crítica. Isso me permite pensar sobre como os restos desses textos e dessas leituras se infiltram em seus textos e filmes posteriores. Como Borges, Cozarinsky vê a literatura (e o cinema) como um exercício constante de montagem de textos próprio e alheios. É nesse sentido que este trabalho arqueológico, de recolher fragmentos de seu passado, ajuda a entender como determinada herança literária, cinematográfica e teórica foi sendo trabalhada em sua escrita. Trata-se, em outras palavras, de reconstituir³⁴ o laboratório de escrita de Edgardo Cozarinsky.

2.1 O exílio antes do exílio

Hoy la crítica tiene que avanzar en la oscuridad y eso es lo más interesante, tratar de elaborar conceptos a partir de esos choques y no llegar con los conceptos predigeridos. Eso sería lo académico.
Cozarinsky, 2001, p. 114.

A hipótese de ler, nas estereoscopias e no *Pequeno vidro*, um testemunho da repressão anarquista deve, no entanto, tomar-se *cum grano salis*. Não se trata, de modo algum, de hipostasiar um dado exterior ao texto que deteria a explicação de seu sentido, porém, ao contrário, usar a história para fazer descarrilar o consenso decantado em relação

³³ Caberia repensar o qualificativo “resenha” para estes textos, pois eles vão muito além do mero resumo crítico do texto em questão (seja ele cinematográfico ou literário), a erudição e o rigor de Cozarinsky nestes trabalhos fazem com que eles extrapolem qualquer gênero específico. Principalmente se tratamos de lê-los a partir do contexto de uma “leitura arqueológica” que procure relacioná-los com seus trabalhos posteriores.

³⁴ Importante salientar que se trata de uma “reconstrução” que compreende a impossibilidade de qualquer ideia de totalidade e tampouco almeja qualquer outro objetivo que não seja o de rearmar um quebra-cabeça incompleto. É nesse sentido que, como disse Didi-Huberman (2008, p. 177), toda mesa de trabalho deve vir acompanhada de uma mesa de montagem imaginativa.

a certos valores. Dessa maneira, acreditamos que a crítica pode vir a colaborar com uma sorte de desfala desconstruída a partir da própria imanência da linguagem artística.

Antelo, 2010, p. 16.

O primeiro movimento que configura a hipótese deste trabalho consiste em demonstrar que há em Cozarinsky um exílio antes do exílio. Nesta seção, retorno às suas primeiras publicações com o objetivo de rastrear nelas os traços e vestígios de um pensamento do exílio. Para Edgardo a questão não se limita a uma mera consciência da existência de uma literatura feita por exilados, já neste momento ele pensa o exílio para além de uma temática e de uma circunstância. Ele postula sua possibilidade enquanto ferramenta (des) articuladora. Em outras palavras, não se trata apenas da literatura do exílio, mas sim da literatura (e do cinema) *como* exílio. Essa compreensão se dá por duas vias que se entrelaçam: por um lado está a relação mais direta da herança literária, cinematográfica e também familiar (judaísmo) e por outro a compreensão da existência como existência exilada.

No prólogo do livro *Guirnalda con amores* (1959), Bioy Casares se retrata na posição caricata e irônica do literato armado com um lápis vermelho que relê seus cadernos para antecipar as operações da “posteridade e da glória”. Logo em seguida diz que haveria de se perguntar se a modéstia implícita no tom irônico-cômico de sua descrição não seria na verdade uma falsa modéstia. E então afirma:

Yo sé de un lector –no lo creo único, porque abundan los indolentes y cansados– que se pasaría la vida leyendo libros de este género. Por lo demás, ¿no dijo el doctor Johnson que para ser leído en un tiempo lejano habría que escribir fragmentos? He aquí sus palabras: ‘Tal vez algún día el hombre, cansado de preparar, de vincular, de explicar, llegue a escribir sólo aforísticamente. Si esperamos a entretejer lo anecdótico en un sistema, la tarea puede ser larga y dar menos fruto’. Evidentemente, hay que ser harto ambicioso para suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro; no quedaremos como un caso aislado, sino como otros ejemplos de alguna escuela: más o menos conscientemente habremos jugado al triángulo francés, a la desmayada

sorpresa policial o a la desmayada sorpresa fantástica. Muchos lectores prefieren Boswell y las *Vidas de los poetas* a Rasselas; muy pocos, los libros de Leibnitz a sus argumentos. (BIOY CASARES, 1978, p. 09-10).

Se há alguma comicidade ou ironia no retrato do escritor armado de lápis vermelho em mãos, ela desaparece logo na primeira recapitulação da imagem, já que o próprio Bioy se preocupa com o diagnóstico de Samuel Johnson, visto que cinco dos onze livros que compõem esta antologia são compostos de fragmentos (anedotas, poemas breves e reflexões). Ao mesmo tempo em que escreve por fragmentos, Bioy anuncia a condição aforística e anedótica como sendo a da literatura do futuro. Em sua crítica do livro, publicada na seção “Notas” da revista *Sur*, Cozarinsky recolhe a ideia e vê a capacidade de alguns desses fragmentos e anedotas para germinar novas ficções:

Además, cabe intuir en algunas anécdotas la semilla de ficciones futuras: cuando algunos de esos fragmentos aparecieron con el título ‘De un cuaderno de apuntes’ en el número con que *Sur* celebró sus veinte años (1950), incluían uno llamado ‘Un hombre sin complejos’; más tarde, ese episodio encontró su lugar definitivo en el capítulo XXXVI de *El sueño de los héroes*. Para todo lector, esos fragmentos despliegan su amena variedad sin agobiarlo con laboriosas agudezas, sin permitirle intuir la figura del autor halagado por su propio ingenio³⁵.

³⁵ COZARINSKY, Edgardo. Guirnalda con amores. **Sur**, Buenos Aires, n. 261, p. 50, nov.-dez. 1959.

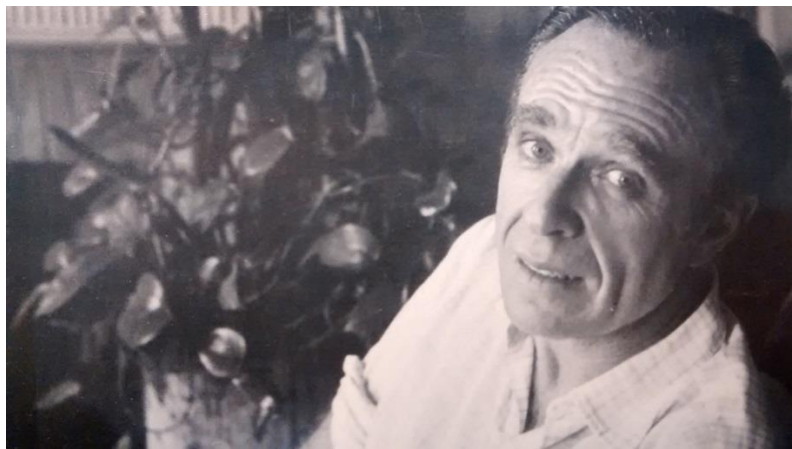


Figura 2: Bioy Casares em fotografia de Sara Facio (1968); a imagem foi reproduzida em formato de Cartão Postal pela editora La Azotea. Edgardo Cozarinsky me enviou este cartão de Paris no dia 04 de julho de 2014.

A apologia do fragmento feita por Bioy funciona como uma promessa para o jovem Cozarinsky que já em seu primeiro texto publicado na revista, recolhe esta herança e busca pensar o fragmento como potência. Essa ideia será fundamental, entre outras coisas, no desenvolvimento de seu trabalho sobre a fofoca como procedimento literário. Além disso, ele lembra que a estrutura fragmentária evoca também a ideia do “caderno de anotações”.

Para la curiosidad de muchos lectores, los cuadernos de apuntes de un escritor, indecisamente situados entre el diario y la creación verbal, poseen la ambigua atracción del taller literario y de la intimidad descubierta³⁶.

Essa ideia do “caderno de anotações” vai muito além da mera curiosidade, trata-se do início de uma reflexão acerca da fragmentação e da disjunção enquanto procedimento literário, algo que ocuparia um lugar privilegiado em suas futuras preocupações como escritor e cineasta. Ela se tornaria evidente, por exemplo, em *Puntos suspensivos*, filme que recusa o narrativo em prol de uma estrutura de *collage* ou *assemblage* na qual os elementos sobrepostos e justapostos estabelecem relações imprevisíveis e em constante tensão. Ainda que o filme tenha uma

³⁶ IDEM. *Ibidem*, p. 50.

narrativa mínima, ele importa menos pelo que conta do que pelo que desconecta e desativa. Essa estrutura Cozarinsky já encontrava também nos textos de Henry James:

La monumental obra de ficción de James, los prólogos que escribió al final de su vida para la New York Edition de sus novelas, sus consideraciones sobre el punto de vista narrativo y los principios de la composición, son el *corpus* más serenamente subversivo que floreció dentro de la novela tradicional: por el desarrollo de sus posibilidades, James perfecciona una forma y la destruye, diluye el ímpetu narrativo en la sabiduría de construcciones que utilizan argumentos en vez de servirlos.³⁷

Mas o caderno de anotações é também um laboratório no qual o escritor ou cineasta ensaia e experimenta com os restos na procura de uma linguagem, ou melhor, é a estrutura através da qual ele pensa a linguagem enquanto “procura”. É nesse sentido que se orienta a maior parte de seus textos críticos neste período: Cozarinsky busca pensar a literatura e o cinema como potência, para além de qualquer sistematização ou relação hierárquica em relação a outras formas de pensamento. É o caso, por exemplo, de sua crítica a certa tendência simplista que busca ler a literatura como resultado de condições sociais e/ou históricas:

No debe extrañar, luego, que tanta literatura indigenista se limite a ejercer una colorida forma de turismo, sazónada con preocupaciones sociales. Un aspecto más contemporáneo del mismo equívoco básico aparece en las numerosas interpretaciones sociológicas de quienes consagran a Roberto Arlt como expresión del impacto de la crisis de 1930 en la clase media porteña, o sólo ve en *Don segundo Sombra* un reflejo estético del equilibrio político obtenido durante el gobierno Alvear. La indiferencia, a veces insensibilidad, que estos desleídos discípulos de Lucáks destinan a los

³⁷ COZARINSKY, Edgardo. La lúcida omisión. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 264, p. 55, 16 jan. 1968.

elementos verdaderamente creativos de la literatura autoriza a despreocuparse de sus conclusiones.³⁸

Cozarinsky, como herdeiro de Borges, entende a literatura para além de categorias como nacional ou internacional. A literatura para ele deve ser entendida pelo seu potencial criativo e pelo que propõe no sentido de elaborar uma linguagem consciente de sua fragilidade e de sua condição de ruína. Alheia à presença de uma verdade metafísica, ela entende o pensamento como *l'avenir*, como aquilo que está sempre por vir, que está “fora”. Ou seja, a escrita se faz como aquilo que está atrás do pensamento, em lugar de ser habitada pelo espírito, a linguagem é assombrada por espectros. Entre os espectros que assombram e atravessam a literatura de Cozarinsky os do exílio são os mais persistentes, mas também há outros e entre eles está o espectro de Borges. Ou ainda, alguns dos espectros de Borges: é o caso de certo espectro barroco que, segundo Edgardo, atravessou diferentes camadas da intelectualidade argentina e assombrou inclusive o próprio Borges, mesmo quando este se propôs a renunciá-lo:

Es posible que Borges nunca haya escrito un idioma mejor que el de *El informe de Brodie*, pero más interesante es observar la parábola de su estilo, ese estilo que dejó escindido al idioma español en un antes y un después ya irreversibles. La etapa que realmente soportaría el epíteto ‘barroco’ es la de los suprimidos libros de prosa iniciales: *Inquisiciones* (1925) o *El tamaño de mi esperanza* (1927). Con el tiempo después de atravesar distintas capas del habla intelectual, aquel cultivo esforzado de la efusión y la torcedura llegó a ser el ‘registro culto’ de cierto periodismo argentino y perdió, por consiguiente, su condición literaria, o la capacidad de connotar ‘buena literatura’. Al final del camino, la castigada prosa de *El informe de Brodie* es (no podía ser) un uso anónimo, indiferenciado. Su despojamiento mismo señala al rechazo de todo énfasis intrincado; vale por oposición a ese término

³⁸ COZARINSKY, Edgardo. La literatura hispanoamericana y su crítica. **Sur**, Buenos Aires, n. 268, p. 126, 20 dez. 1960.

ausente, que su misma ausencia gravita con una fuerza mayor, más sutil.³⁹

Esse espectro barroco que atravessa não só a literatura de Borges, mas grande parte da geração de Cozarinsky, está marcado principalmente pela definição dada por Borges em 1954 no prólogo da reedição de *Historia universal de la infamia* (1935), segundo a qual o “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.” (BORGES, 2007a, p. 343). Mas também se relaciona com Severo Sarduy e a ideia do barroco como o “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (SARDUY in MORENO, 1972, p. 183). Não quero dizer, contudo, que a literatura e o cinema de Edgardo sejam barrocos, pois um de seus principais objetivos é esquivar-se de qualquer classificação, no entanto não seria inexato encontrar traços barrocos nele e em parte dessa geração de escritores e jornalistas. Os traços barrocos de Edgardo estão associados ao seu trabalho com a linguagem, os giros e contorções das frases, bem como à esquiva relação entre significante e significado que caracterizam uma de suas obsessões: a busca de uma linguagem. O desejo insatisfeito que na leitura de Sarduy configura o Barroco, em Cozarinsky se traduz pela busca de uma linguagem.

Em abril de 1971, Cozarinsky concluía sua crítica a *Le cercle rouge* (1970) de Jean-Piere Melville com as seguintes palavras:

Si ‘El círculo rojo’ deslumbra menos que otros films de su autor, quizá se deba a que se sostiene de ese borde peligroso donde la perfección de un estilo, de un tono, empieza a ser el ejercicio de una destreza adquirida y no la conquista de un lenguaje.⁴⁰

Nesta conclusão ele esclarece um elemento importante para seus textos do período e posteriores. Essa “conquista de un lenguaje” nos faz pensar em, pelo menos, duas questões. Em primeiro lugar está a consciência de um projeto literário que começa a se delinear e, em segundo lugar, a ideia de que esse projeto é na verdade um “anti-projeto”,

³⁹ COZARISKY, Edgardo. Borges 1970: el fenix largamente esperado. **Panorama**, Buenos Aires, n. 173, p. 52, 18 ago. 1970.

⁴⁰ COZARINSKY, Edgardo. De lealtades y traiciones. **Panorama**, Buenos Aires, n. 206, p. 60, 06 abr. 1971.

pois seu objetivo principal é a conquista do inconquistável, pois a “linguagem” buscada não é uma fórmula (algo que cairia novamente na ideia de “destreza adquirida”), mas um constante renovar-se, um monumento ao desejo insatisfeito. No entanto, isso não nos impede de delimitar e refletir acerca de alguns dos movimentos operados por essa linguagem e como eles se relacionam com o exílio.

Essa ideia da procura de uma linguagem em constante devir aparece primeiramente em sua leitura de Jean-Luc Godard⁴¹, que por sua vez, está em sintonia direta com a de sua amiga, a escritora judia estadunidense Susan Sontag, cujo ensaio sobre Godard havia sido traduzido por ele e publicado no número 316-317 da revista *Sur*. O primeiro texto de Cozarinsky a tratar da questão foi “Cine: un festival de censores”, seguramente um de seus textos mais interessantes escritos no período, no qual ele faz uma leitura irônica, corrosiva e ao mesmo tempo criativa da censura no IX Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata e também na Argentina de maneira geral. O texto contém parágrafos realmente preciosos, marcados por giros, torções e ironias, todo um jogo linguístico e estilístico que posteriormente estaria presente em *Vudú urbano* (1985). Vale mencionar, entre tantos outros, o parágrafo inicial:

Sería fácil ironizar acerca del IX Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. Desde las sempiternas presentaciones de Edmundo Sander, dotadas de la británica elegancia de los maniqués de Albion House y coronadas paternalmente por la advertencia bilingüe de que estaba prohibido fumar en el Auditorium, hasta la errática ortografía con que la Gaceta del Festival convertía, por ejemplo, a un productor holandés en cortometrajista canadiense, el material no sería escaso. Pero quizás convenga elegir un tono más grave.⁴²

É relevante ressaltar aqui a importância que Cozarinsky dá aos detalhes, às pequenas anedotas e peripécias que, além de propiciar um tom cômico e irônico ao texto, também permitem ver a “incoherencia

⁴¹ Godard era uma referência constante para Cozarinsky no período, ele chega a escrever sete resenhas críticas de seus filmes entre 1968 e 1971.

⁴² COZARINSKY, Edgardo. Cine: un festival de censores. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 273, p. 52, 19 mar. 1968.

dentro del bochorno que distinguió la gestión de la censura”⁴³ na Argentina. É o caso, por exemplo, da incoerência que envolveu a exibição do filme *Un italiano en América*:

Pero sí se sabe que de la realización de Alberto Sordi *Un italiano en América*, un censor habituado a que los films italianos carezcan de desnudos ostentosos, sólo vio los primeros rollos. Aprobado el film para su exhibición pública en el Festival, el Auditorium fue gratificado por varios minutos de primeros planos, donde una señorita exhibía y hacía oscilar sus senos.⁴⁴

Edgardo lembra ainda que um dos momentos mais interessantes do festival foi a conferência de imprensa com Armando Bo e a “coca” Sarli, na qual:

[...] despreocupados de todo boicot sindical, despreocupados de una Ley del Cine, que no necesitan, actuaron con esa espontaneidad no mitigada que confiere a la vulgaridad la intrínseca nobleza de todo lo sincero. Cuando Bo padre declaró que no veía nada malo ‘en mostrar el c... [lo dijo en diminutivo] de Isabel’, el Festival se levantó a inéditas alturas del *pop-art*.⁴⁵

Seu gesto de ressaltar a declaração de Armando Bo dá uma dimensão diferente para o cinema erótico na Argentina, faz dele uma resistência dentro de um ambiente sufocante e aleatório da censura⁴⁶. Mas voltemos ao nosso objetivo, em um quadro ao lado do texto principal, ele escreve resumidamente sobre os filmes exibidos na mostra paralela do

⁴³ IDEM. *Ibidem*, p. 53.

⁴⁴ IDEM. *Ibidem*, p. 53.

⁴⁵ IDEM. *Ibidem*, p. 54.

⁴⁶ Em 1985, estando em Paris, Cozarinsky fez uma reportagem com entrevista a Isabel Sarli por motivo da exibição dos filmes *Carne*, *Fuego* e *Setenta veces siete* no *Festival des 3 continents*, realizado em Nantes entre 26 de novembro e 03 de dezembro de 1985. Na entrevista resalta-se uma vez mais os problemas com a censura na Argentina; censura que acabou servindo de propaganda quando em 1962, com o início da distribuição internacional por parte de Columbia Pictures, Armando Bó e Isabel Sarli passariam a fazer sucesso internacional.

festival; entre eles se encontra *Week-end* (1967) de Jean-Luc Godard, exibido na Argentina com cinco anos de atraso. Para Edgardo, o filme “comunica el estupor no mitigado de asistir a la creación de su propio lenguaje, de reconocer a través de él la textura de la vida cotidiana revelada como un horror inédito”⁴⁷. Dois anos depois, época em que *Week-end* estava sendo exibido no cinema *Lorca* em Buenos Aires, Cozarinsky publicava na revista *Panorama* o texto “Más horror todavía”.

Los dos primeros tercios de *Week-end* está entre lo mejor que Godard ha logrado. Carecen, por cierto, de esa deslumbrante capacidad de señalar un lenguaje en gestación (como *Dos o tres cosas que sé de ella*, o el inédito en argentina *Le gai savoir*), pero su alianza de caricatura y horror es perfecta, devoradora.⁴⁸

Possivelmente os dois primeiros terços do filme ao qual se refere Cozarinsky finalize com o assassinato da mãe, quando a história se encaminha então para o sequestro dos personagens e o ritual antropofágico-escatológico do final. Para além da alegoria da sociedade de consumo que consome a si mesma, o próprio filme se mostra como atividade de criação e destruição, como Emily Brontë em chamadas ou as citações livres de Georges Bataille e Julio Cortázar que atravessam o filme sem almejar um significado específico. A ideia de assistir a “criação de uma linguagem”, correlato do filme que pensa a si mesmo, é uma chave de leitura para a qual Cozarinsky retornaria diversas vezes durante esses anos. É através dessa via que ele aprofunda sua leitura de *Week-end*, ou melhor, ainda que reavalie sua primeira leitura e mude sua posição, o eixo central do problema continua sendo o mesmo: a linguagem. O segundo filme do diretor francês analisado por Cozarinsky é *Pierrot le fou* (1965). Seu texto “El paso a la consciencia” foi publicado em outubro de 1970. Nele, Edgardo faz uma leitura mais detalhada de Godard, ainda que o problema central continue sendo a linguagem.

Lo que Godard alcanza, definitivamente, en *Pierrot le fou* es esta utilización del cine como lenguaje consciente de sí mismo: el momento que, según Georges Bataille, señalaba Manet en la historia de

⁴⁷ IDEM, *Ibidem*, p. 54.

⁴⁸ COZARINSKY, Edgardo. Más horror todavía. **Panorama**, Buenos Aires, n. 180, p. 60, 06 out. 1970.

la pintura. Aunque todo pintor verdadero, antes y después de Velázquez, se ocupara de espacios y colores, y todo poeta de las relaciones posibles entre las palabras de un idioma, sólo a partir de cierto momento esta actitud pasa a ser un elemento consciente, un supuesto estético, una perspectiva crítica que penetra e integra la obra misma.

Lo mismo ha ocurrido en el cine: si Jean Renoir *sabía* que el cine es esa mariposa que oscila entre dos columpios mientras madre e hija ríen en el sol (*Une partie de campagne*), si Murnau *sabía* que el cine es ese bosque que se crea y se borra incesantemente tras la ventana de un vehículo, mientras una pareja permanece en silencio de espaldas a él (*Amanecer*), es en los films de Godard donde se cumple por primera vez la participación activa de ese conocimiento en la creación, como una mirada de la obra sobre su propio lenguaje: esa mirada que, desde Stéphane Mallarmé, ha signado todo arte contemporáneo (grifos do autor).⁴⁹

Cozarinsky reivindica para Godard o que Georges Bataille⁵⁰ enunciava como conquista de Manet na pintura, ou seja, uma linguagem consciente de si mesma, que pensa a si mesma. A fórmula de Godard “não é sangue, é vermelho”, que Gilles Deleuze associa à ideia de “colorismo” e “imagem-cor”, ou seja, não se trata da imagem matizada, mas da cor como potência apoderando-se de tudo o que está ao seu alcance⁵¹, vai ao encontro da leitura de Edgardo. Ainda que Deleuze prefira encarar o cinema mais especificamente como um problema semiótico, ele também vê em Godard essa consciência de si da qual fala Cozarinsky. Pois uma

⁴⁹ COZARINSKY, Edgardo. El paso a la conciencia. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 279, p. 58, 30 abr. 1968.

⁵⁰ BATAILLE, Georges. **Manet. Études biographique et critique** (1955).

⁵¹ « Pourtant, l'image-couleur du cinéma nous semble se définir par un autre caractère, bien qu'elle partage ce caractère avec la peinture, mais en lui donnant une portée et une fonction différentes. C'est le caractère *absorbant*. La formule de Godard, « ce n'est pas du sang, c'est du rouge », est la formule du colorisme même. Par opposition à une image simplement colorée, l'image-couleur ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais absorbe tout ce qu'elle peut : c'est la puissance qui s'empare de tout ce qui passe à sa portée, ou la qualité commune à des objets tout à fait différents. Il y a bien un symbolisme des couleurs, mais il ne consiste pas dans une correspondance entre une couleur et un affect (le vert et l'espérance ...). » (DELEUZE, 2006, p. 166).

questão chave no cinema de Godard, tanto para Deleuze quanto para Cozarinsky, é a ideia do filme que interpela a estrutura do próprio filme e do relato, seja ele literário, fílmico ou histórico, pois entende a impossibilidade de discernir entre o ficcional e o “histórico”⁵².

Em junho de 1970, Edgardo publicava sua leitura de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), intitulada “Para aprender a ver”. Nela, afirma que o filme de Godard procede por antíteses, descobrindo relações escondidas e justapondo polos aparentemente alheios.

Godard siempre ha preferido esa noción espacial que no casualmente también caracteriza a la literatura contemporánea. La obra es un espacio donde los elementos entablan relaciones imprevisibles en otro ámbito; sus films del período 1965-67 lo demuestran por un movimiento pendular: *Pierrot el loco* hace estallar la anécdota de *Sin aliento* en un derroche visual y verbal; inmediatamente *Masculino y femenino* finge ceñirse a la encuesta a pesar de sus apartes caprichosos; *Made in USA* atrae, como un imán, partículas (reminiscencias) de ficción que rehúsan conformar un argumento coherente. Y luego *2 o 3 cosas* va aun más lejos que el film anterior en dirección opuesta.⁵³

Meses antes, em janeiro de 1969, publicava-se na revista *Sur* o ensaio “El cine de Godard” de Susan Sontag com tradução de Cozarinsky. Nele, Sontag propunha uma leitura muito similar à de Edgardo:

Cada film permanece como un fragmento, en el sentido de que sus posibilidades de elaboración nunca pueden gastarse. Aceptada la plausibilidad, aun lo deseable, del método de yuxtaposición (‘Prefiero sencillamente poner las cosas una al lado de otra’), que agrupa elementos opuestos sin reconciliarlos, no puede haber final internamente

⁵² Deleuze (2007, p. 52) diria ainda: “Veremos que é precisamente esse o objetivo do cinema-verdade ou do cinema direto: não alcançar um real que existisse independentemente da imagem, mas um antes e um depois assim como o coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem”.

⁵³ COZARINSKY, Edgardo. Para aprender a ver. **Panorama**, Buenos Aires, n. 165, p. 47, 23 jun. 1970.

necesario para un film de Godard, como lo hay para uno de Bresson. Cada film debe permanecer interrumpido bruscamente, o terminado arbitrariamente: a menudo por la muerte violenta, en el último rollo, de uno o más de los personajes principales, como en *A bout de souffle*, *Le petit soldat*, *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*, *Le mépris*, *Masculin Féminin* y *Pierrot le fou*.⁵⁴

Ambas as leituras apontam para a ideia da fragmentação e do arruinamento como o método por excelência de Godard para potencializar as relações imprevisíveis e arbitrarias do filme. No entanto, diferente de Sontag, Edgardo está mais preocupado com a ideia de “aprendizado”, já explícita no título de seu artigo, que lhe possibilita o filme. Ou seja, enquanto Sontag está preocupada em desvendar o funcionamento técnico-crítico dos filmes de Godard, Edgardo pensa o filme como um laboratório. Lembremos que nesse momento ele começava a pensar em seu primeiro filme (*Puntos suspensivos*).

No texto “Ante la tumba de Susan Sontag” Edgardo lembra que sua amiga sempre entendeu que “lo imaginario es una parcela decisiva de la realidad” (COZARINSKY, 2010, p. 124). Para além de que efetivamente essa é uma questão importante para Sontag, e que está presente em seu ensaio sobre Godard, ela é também uma das obsessões de Godard⁵⁵ e dele próprio. Isso porque, para ele, a potencialidade dos fragmentos e a criação da uma linguagem passa pela problematização do conceito de ficção, problema que já estava presente em *El laberinto de la apariencia*. Para Edgardo a maior parte dos textos de Henry James “tienen como tema principal las relaciones, inciertas y paradójicas, entre la realidad y el arte” (COZARINSKY, 1964, p. 17). É nesse sentido também

⁵⁴ SONTAG, Susan. El cine de Godard. Trad. Edgardo Cozarinsky. **Sur**, Buenos Aires, n. 316-317, p. 134, jan.-abr. 1969.

⁵⁵ No texto “El signo de interrogación” sobre *Made in USA* (1966), Cozarinsky afirma: “Un film que rehúsa, como casi todo el arte contemporáneo, lo narrativo, pero se sirve de su esquema para alcanzar fines distintos.” Ou ainda: “Si Godard consideró que todo el cine ya estaba implícito en Meliés (la fantasía) y en Lumière (la realidad), estas tendencias de su propio temperamento (la ficción desaforada de *Pierrot* y *Made in USA*; la antropología imaginativa de *Masculino femenino* y *2 o 3 cosas que sé de ella* hallarían una integración plena en *Week-end*.” COZARINSKY, Edgardo. El signo de interrogación. **Primera Plana**, n. 305, p. 76, 29 out. 1968.

que se orienta sua crítica ao livro *A Charmed Life*⁵⁶ (1955) da escritora estadunidense Mary McCarthy. Cozarinsky resalta a capacidade da escritora de perfurar a superfície das condutas e iluminar nelas seu contrário imprevisível e, dessa forma:

Sus personajes están expuestos a los instrumentos de su sagacidad y de su humor, y la ficción se estructura como una forma gradual de disección. También aquí el precedente de James es revelador⁵⁷, pero no lo es menos la labor y el hábito de la crítica literaria.⁵⁸

Ou ainda, em 1996 em texto sobre seu filme *El violon de Rothchild*, lançado neste mesmo ano:

En sus huecos, en sus fisuras y defectos de ilación se insinúa (como la hierba mala o la huella de lo no dicho) un trabajo minucioso o exaltado: el de lo imaginario sobre los datos de la realidad. Es a ese trabajo que llamo ficción. (COZARINSKY, 2000, p. 77).

A “ficção” para Cozarinsky não é a oposição a certa compreensão de uma noção pré-fabricada de realidade, ela exige ser pensada através de outros termos. As duas citações anteriores, bem como os conceitos de ficção e realidade, configuram entre si uma relação que opera pela autorreferencialidade e pela indeterminação, caracterizando certo rastro do paradoxo kafkiano na literatura de Cozarinsky. Não se trata mais de uma ficção que se deixe contrapor a uma realidade ou verdade, mas sim da ficção de uma ficção.

⁵⁶ Edgardo escreve esse texto por motivo do lançamento na Argentina da tradução ao espanhol do livro: *Una vida encantada*. Barcelona: Lumen, 1971.

⁵⁷ Sobre Henry James Cozarinsky (1964, p. 20) afirma: “En la sociedad que James eligió para ubicar casi todo su universo de ficción, el chisme es una forma de atravesar la apariencia, de inocular la duda sobre su naturaleza y reducirla a simples hipótesis. Ni su facilidad ni su aparente trivialidad pueden disimular en el chisme la condición de obra de ficción, quizá rudimentaria, pero que conduce, si no a una realidad oculta, más verdadera que la aparente, por lo menos a advertir las posibilidades múltiples encubiertas por esa superficie accesible que suele confundirse con la realidad.”

⁵⁸ COZARINSKY, Edgardo. El gozo en la ferocidad. **Panorama**, Buenos Aires, n. 209, p. 50, 27 abr. 1971.

Em 1963, Michel Foucault (1994, p. 280) definia a ficção como “la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est.” O que Foucault propunha neste artigo, intitulado “Distance, aspect, origine”, era justamente a literatura não mais como retórica, mas sim como rede de linguagem na qual o fictício seria um afastamento da linguagem que, ao mesmo tempo, a expõe, dispersa e abre. Já em 1966, no artigo “L'arrière-fable” Foucault dava um passo além em sua leitura e propunha a distinção entre fábula e ficção. Enquanto a fábula se identifica com o que é contado, a ficção é a trama das relações estabelecidas através do discurso. Ou seja, a diferença está entre o que é narrado (fábula) e a máquina narrativa (ficção). A literatura (e o cinema) de Edgardo trabalha com as duas instâncias, por um lado cria uma fábula que nada mais é do que um *pré-texto* que permite com que ele problematize, explore e desarme mecanismos, conceitos e dispositivos que compõem a ficção enquanto cria seu próprio dispositivo de escrita (sua “linguagem”). Dispositivo este que, por motivos que se esclarecerão no decorrer deste trabalho, denomino “*excripta* Cozarinsky”.

Neste proceso de fragmentação e des-montagem de textos e imagens, problematizar a ficção tem um papel fundamental para Cozarinsky. A ficção para ele é um trabalho de montagem (a ficção é montagem); para melhor entendê-la no contexto de sua obra podemos atribuir a Edgardo aquilo que Foucault atribuía a Julio Verne e a Raymond Roussel, ou seja, a ideia de restituição do rumor à linguagem:

Cette fonction du discours scientifique (murmure qu'il faut rendre à son improbabilité) fait penser au rôle que Roussel assignait aux phrases qu'il trouvait toutes faites, et qu'il brisait, pulvérisait, secouait, pour en faire jaillir la miraculeuse étrangeté du récit impossible. Ce qui restitue à la rumeur du langage le déséquilibre de ses pouvoirs souverains, ce n'est pas le savoir (toujours de plus en plus probable), ce n'est pas la fable (qui a ses formes obligées), c'est, entre les deux, et comme dans une invisibilité de limbes, les jeux ardents de la fiction. (FOUCAULT, 1994, p. 512.)

Rumor que é também a fofoca. Em palavras de Primo Levi, “la notizia trasmessa si degrada, facendosi più vaga e insieme più ricca di dettagli spuri o sospetti. Da notizia, diventa diceria, sentito-dire, fino magari a nobilitarsi a legenda” (LEVI, 1986, p. 967). Ou seja, é aquilo que se degrada na medida em que se insere nos discursos e diferentes

contextos se ao degradar-se leva consigo a ordem original do local de acolhida. Um dos caminhos dessa presença ativa do rumor foi explorada por Edgar Morin em *La rumeur d'Orléans* pela via sociológico-histórica. Morin acompanhou e analisou o ressurgimento do mito antisemita na cidade de Orléans entre o final da década de 1950 e começo da década de 1960. Tudo começou com o alastramento, sem fundamento, da fofoca de que algumas jovens teriam sido drogadas e raptadas para serem vendidas como prostitutas enquanto provavam roupas em algumas lojas da cidade pertencentes a famílias de judeus. Morin mostra, entre outras coisas, como o mito se retroalimenta ao ponto de o próprio contramito servir de argumento em sua autopropagação e autofortalecimento.

Mais cette *Arkhe* est toute enrobée de la réalité des faits divers, des informations, de la vie, des magasins, de la ville. Et, dans cet amalgame de réalité, de plausibilité, de fable, il s'est créé un mélange *étonnant et détonant de réel et d'imaginaire* qui transfigure des lieux réels mais où fermente l'imaginaire, en y implantant un trafic imaginaire doté par ailleurs d'une existence réelle, ou plutôt qui, associant l'un à l'autre imaginairement des lieux réels et un trafic réel, mais l'un et l'autre arrachés à leur propre sociologie, les rend l'un et l'autre mythologiques. (MORIN, 1982, p. 47, grifos do autor).

A ficção em Cozarinsky se dá no jogo entre *savoir e fable*. A fábula é o *pré-texto* do saber que é exógeno a ela, mas que a engloba. Ela importa pelo que dá a ver para além de si mesma, ou seja, os jogos de poder e os dispositivos que a envolvem. São estes dispositivos que Cozarinsky busca problematizar em sua escrita. Essa preocupação de Edgardo para com o mecanismo ficcional aparecerá primeiramente em 1968, em sua leitura de *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy:

Esta explicación⁵⁹ anuncia un momento próximo, quizá inevitable, en la evolución de la novela: la aceptación de que el argumento, la intriga, el 'suspenso', por pertenecer a un orden (el narrativo)

⁵⁹ Refere-se à “Nota” final na qual Sarduy explica que as três partes que compõem o livro fazem referência às três culturas que constituem Cuba (espanhola, africana e chinesa).

que hoy suele impugnarse, son elementos contingentes; que pronto la ‘historia’ será un texto separado y separable, sobre el cual la ficción, no ya necesariamente la novela ni la narración, se construirá con una libertad que es sólo el premio de su máxima exigencia; que una construcción como la de este libro, regida por principios no menos formales que los de la música, el ‘argumento’ pasa a ser llanamente el ‘tema’, que la composición comunica antes de orquestarlo y someterlo a las variaciones del contrapunto y la armonía.⁶⁰

Se como diz Edgardo, através de Sarduy, a ficção se assemelha à música sendo que o argumento é o “tema” (fábula) que está submetido às leis do contraponto e da harmonia, a literatura de ambos é uma arte da fuga que, por sua vez, é a língua do exílio (variação da variação). Mas a música é também o lugar do espectral. Em seu texto “Sobre Oscar Wilde”⁶¹, Jorge Luis Borges evocava, entre os acertos aforísticos do escritor irlandês, a ideia de que “la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The Critic as Artist*)” (BORGES, 2007b, p. 85). Ideia que seria retomada e desenvolvida no poema *El tango* publicado no livro *El otro, el mismo* (1964), cujos versos finais atribuem essa potencialidade ao tango: “El tango crea un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto, / el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio.” (BORGES, 2007b, p. 310). Com Borges, na esteira de Wilde, podemos assumir então certa potência espectral na música, como concretização da arte enquanto objeto inexistente⁶². A

⁶⁰ COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 69, maio-jun. 1968.

⁶¹ Publicado em *Otras inquisiciones* (1952).

⁶² Nos textos e filmes de Cozarinsky por muitas vezes é o tango, ainda que não só ele, o disparador do passado e dos fantasmas. Os espectros dançam e nesse sentido a *milonga* (o baile) é a *mise en scène* do passado. É o caso de David, personagem de *Crepúsculo rojo* (2003): será o tango que marcará o *ritornello* do passado e com ele o espectro de sua antiga namorada que retorna dos mortos para levá-lo consigo enquanto baila seu último tango em Budapeste. De maneira que mais do que o tango enquanto música trata-se da dança, a memória corporal é um elemento central neste processo. No livro *Milongas* (2007) Cozarinsky desenvolve a ideia da “transfiguração” para explicar a transformação na qual o velho “vuelve a ser el irresistible seductor que acaso nunca haya sido de joven, en ese bajo residuo que muchos llaman ‘vida real’”. Durante tres minutos y veinte segundos, la identidad imaginaria que la música y el baile sugieren a ese hombre,

música é a acentuação e a reverberação do inexistente (o “não dito”, em palavras de Edgardo), mas também, para falarmos com a epígrafe de Dmitri Shostakovich (1906-1975) que encerra o filme *Le violon de Rothschild* (1996): “trop de gens chez nous ont été tués et personne ne sait où ils sont enterrés. Qui peut ériger un monument à leur mémoire ? Seule la musique peut le faire”. A literatura se faz como um monumento à memória que é ao mesmo tempo cripta e *excripta*. Ainda no mesmo texto sobre Sarduy, Cozarinsky afirma que os personagens são “fugaces, desencarnados, meras apariencias convocadas para una ceremonia que tiene mucho de necromancia pero que es la operación esencial de toda literatura: nombrar lo ausente para hacerlo presente”⁶³. Veremos mais adiante que a necromancia retornará diversas vezes na literatura e no cinema de Edgardo, inclusive dá título a uma das sequências de *Puntos suspensivos*.

Voltemos a Sarduy, tanto *Gestos* (1963) como *De dónde son los cantantes* (1967) estão atravessados pela compreensão da literatura como exílio e potência de estranhamento⁶⁴. Lembremos o diálogo intempestivo entre Auxilio e Socorro na apresentação do livro (“Curriculum cubense”). Ainda que assuma um tom paródico, o texto não pode evitar mesclar-se com suas fontes e apresentar certas ressonâncias psicanalítica e heideggeriana:

-Crápula. Granuja. Rana. Que te trague el Ser. Que te aspire. Que se te rompa el aire acondicionado.

a esa mujer, ha impugnado, ha logrado desterrar al estado civil” (COZARINSKY, 2007d, p. 18-21).

⁶³ COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 70, maio-jun. 1968.

⁶⁴ Entre outras ocasiões, isso seria lembrado na entrevista especial realizada com escritores exilados pela revista *Primera Plana* em julho de 1968. “Y sin embargo, nada le sienta peor que la literatura a este bailarín de 31 años, cubano y cantante de letras mozárabes, chino por vocación pintor por insistencia, cocinero (en Sceaux) de tallarines con langostinos que valsan y jamones que recitan el Yi King. En 1960 saltó de Camaguey a La Habana, y de La Habana a París, de un solo vértigo, con la valija en la cabeza: iba becado para estudiar crítica de pintura, pero su intención secreta era escribir un libro sobre Cuba sin tenerla metida en las narices. Hizo dos (novelas prodigiosas hecatombres del lenguaje) que se llamaron *Gestos* (1963) y *De dónde son los cantantes* (1967), mientras advertía que toda la literautra ‘es exilio al fin de cuentas’, que su mejor semilla ‘es el extrañamiento’”. MARTÍNEZ, Tomás Eloy. América: Los novelistas exilados. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 292, p. 46, 30 jun. 1968.

Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe la falla lacaniana. Que seas absorbida, desapercibida por inadvertida.

-Se acabó. Me voy. Ahora sí. Como sea. Me sacan de aquí. Estoy atacada y doy golpes de lanza a diestra y siniestra, al derecho y al revés, atrás y adelante, como un guerrero japonés contra un enemigo invisible.

Auxilio mueve la cabeza. Flecos dorados contra los cristales. Mechas de estambre. Aspas.

-Vete. Inesencial. Dejas la Casa. Sí, la casa con mayúscula. La Domus Dei. Y mueve la cabeza. (SARDUY, 1993, p. 93)

Aqui a questão central está na relação entre o ser e o nada, problema seminal para o pensamento heideggeriano que pensa a existência como emergência do ser. Em sua aula inaugural em Freiburg (“Que é metafísica?”, 1929), Heidegger pensa a relação entre o ser-aí e o nada. Para ele o “ser-aí” é “estar suspenso dentro do nada” (HEIDEGGER, 1973, p. 240). Heidegger começa por interrogar a metafísica, mas entende que essa interrogação só pode se desenvolver na totalidade e na situação fundamental da existência que interroga, sendo que nossa existência (acadêmica) é determinada pela ciência. Ao contrário da ciência que, segundo ele, se dedicaria única e exclusivamente ao ente, Heidegger se propõe refletir acerca do nada⁶⁵. Ele começa por assumir o nada como a negação da totalidade do ente, ideia que problematiza no decorrer do texto até chegar à conclusão de que, na verdade, não se trata simplesmente da suspensão ou destruição do ente em sua totalidade, mas que o nada “revela este ente em sua plena, até então oculta, estranheza como absolutamente outro.” (HEIDEGGER, 1973, p. 238). Para Heidegger o tédio manifesta o ente em sua totalidade enquanto a presença do nada é percebida através da angústia:

‘Estamos suspensos’ na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios – os homens que somos – refurgiar-mos no ser dos entes. É por isso que, em última análise,

⁶⁵ Em palavras de Heidegger (1973, p. 235): “A elaboração da questão do nada deve colocar-nos na situação na qual se torne possível a resposta ou em que então se patenteie sua impossibilidade. O nada é admitido. A ciência, na sua sobranceira indiferença com relação a ele, rejeita-o como aquilo que ‘não existe’.”

não sou ‘eu’ ou não és ‘tu’ que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se. (HEIDEGGER, 1973, p. 237)

Essa estranheza do estar suspenso no nada é a própria condição da contingência e da existência enquanto exílio.

Porque o paradoxo do exílio é que sendo interiorização extrema é, ao mesmo tempo, acesso a um *eterno* exterior. Se trata de um estado semelhante àquele que entende que sendo “el lenguaje la casa del ser” (Heidegger, 2001: 11) e o mundo a linguagem que o enuncia, é, ao mesmo tempo, onde ele não está, onde está sempre diferido – em exílio. (REALES, 2002, p. 244)

O pensamento de Heidegger sobre o nada e a existência será fundamental no estudo da contingência elaborado pelo filósofo japonês Shūzo Kuki (1888-1941), o mesmo que é lembrado no diálogo ficcional intitulado “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador” escrito por Heidegger no final da década de 1950. Entre 1921 e 1929 Kuki esteve na Europa como bolsista; seu contato com Heidegger se dá em 1927 através da mediação de Husserl e entre o final desse mesmo ano e no ano seguinte ele acompanha seminários de Heidegger em Marburgo. Kuki retorna ao Japão em 1929 e lá defende sua tese de doutorado intitulada *O problema da contingência* (1932) e já no segundo parágrafo da “Introdução” de sua tese, Kuki começa pensando as relações entre a existência (segundo a concepção heideggeriana) e a contingência:

En la contingencia, la existencia está de cara a la nada. O bien, ir a la nada desbordando la existencia, ir a lo trascendente sobrepasando a la forma, este es el significado que está en el meollo de ‘trascender la forma’ (*Keijijō*) en la metafísica (*keijijō-gaku*). Ciertamente la metafísica toma como problema el ‘ser verdadero’ (*ontos on*). Pero sólo puede constituirse como algo que trata fundamentalmente sobre el ‘ser verdadero’ al ponerlo en relación con el no-ser (*me on*). El ser del cual trata la metafísica es el ser rodeado de no-ser, es decir, de la nada. Pienso que allí radica la

diferencia entre la metafísica, que es la filosofía por excelencia, y las demás ciencias. Estas solamente tratan del ser, o de fragmentos del ser, como algo dado en tanto que tales, e ignoran todo acerca de la nada y de las relaciones entre el ser y la nada. (KUKI, 1997, p. 145)

Para Kuki, a contingência é um problema estritamente metafísico e não pode ser apreendido por uma teoria matemática das probabilidades, pois esta se dedica apenas ao problema das relações quantitativas que existe entre o acaso de um fenômeno e os casos possíveis de sua origem ou não. O que importa para o estudo das probabilidades é pensar até que ponto o acaso pode ser racionalizado; ele é, portanto, teleológico, enquanto a metafísica para Kuki tem a consciência do inculcável da contingência: “De ninguna manera toca [a teoría das probabilidades] la variabilidad contingente que subsiste en los detalles, para la observación fina. Ahora bien, precisamente en esos movimientos de detalles es donde está la contingencia como tal” (KUKI, 1997, p. 146). Se a contingência está no detalhe, seu lugar por excelência é o da escrita fragmentária e das disjunções. Ela não é um resto de totalidade quebrada, ela deve ser entendida como força e não forma. É nesse sentido que o fragmentário em Cozarinsky é a procura de uma forma, procura de uma procura.

De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas sería vano esperar el retrato de un individuo que desaparece, talvez sea su condición de añicos de desechos que cautivarían la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse. Fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse. (COZARINSKY, 2007b, p. 71)⁶⁶

Para Cozarinsky a fragmentação da linguagem passa também pela fratura da própria existência enquanto “ser-aí suspenso no nada”. Essa é uma questão fundamental também para Kuki, pois o que caracteriza o necessário é a impossibilidade do “não ser”, é por isso que a ideia de

⁶⁶ A referência a este trecho é dupla; além de finalizar o conto “Dias de 1937” publicado no livro *La novia de Odessa*, também aparece como narração no capítulo intitulado “Último viaje” do filme *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010).

necessidade pressupõe a identidade, que se caracteriza pela tríade: conceitualidade, causalidade e totalidade. Ou seja, ela está compreendida pela relação entre os conceitos e suas marcas, a relação entre causa e efeito e a relação do todo e suas partes. Kuki retorna ainda a Hegel para explicar a necessidade:

Hegel enuncia igualmente las tres relaciones absolutas en las que se realiza la necesidad: 1) la relación entre la substancia y sus atributos; 2) la relación entre causa y consecuencia; 3) la relación de acciones alternativas. Y considera que, para que la substancia pueda aplicarse plenamente al concepto de necesidad, se requiere aprehender la substancia como causa y los atributos como consecuencias; es decir, se debe transformar la relación entre substancia y atributos en una relación entre causa y efecto. Es más, para que la serie de causas sea verdaderamente infinita, debe estar incluida bajo una forma circular y no rectilínea; es decir, la causalidad debe transformarse en una relación entre acciones alternativas recíprocas; [de esta manera] explica [Hegel] los tres modos de relaciones internas de la necesidad. (KUKI, 1997, p. 148-149)

Para Kuki, a necessidade enquanto relação de causa e efeito, que se dá através de uma forma circular e não retilínea, é também uma característica que define a expressão artística do *iki*. Ainda que seja somente em sua tese onde Kuki se debruça pela primeira vez sobre o problema da contingência, podemos rastreá-lo também em seus primeiros escritos. Refiro-me aos seis artigos que ele publicou na revista *Shisō* (Pensamento) entre janeiro e fevereiro de 1930 e que seriam reunidos no livro *A estrutura do iki*, publicado no mesmo ano. Segundo ele, não é a curvatura, mas o retilíneo que caracteriza o *iki*, “la curva no se corresponde para nada con el estilo simple y lleno de coraje *ikiji* próprio de la expresión del *iki*” (KUKI, 2012, p. 81). Sendo assim, o ambiente favorável para que se estabeleça um jogo de sedução *iki* deve estar composto de retas verticais⁶⁷.

⁶⁷ Kuki refere-se às roupas, calçados, utensílios, mas também à arquitetura.

En consecuencia, las líneas verticales nos hacen tomar consciencia de manera nítida de la oposición y la distancia entre dos líneas, mientras que las líneas horizontales significan claramente la continuidad ininterrumpida de una única línea. Por lo tanto, las rayas verticales están por su propia naturaleza más capacitadas para captar la dualidad. La otra razón por la que las rayas verticales son más *iki* tiene que ver con la fuerza de la gravedad. (KUKI, 2012, p. 75).

Nos quatro⁶⁸ textos breves que compõem o livro, Kuki propõe apreender a estrutura e a expressividade do fenómeno *iki* fazendo uso da hermenêutica. Começa então por aproximar-se de uma definição de *iki* comparando-o a palavras e expressões da cultura ocidental para então constatar sua especificidade enquanto expressão tipicamente oriental. Ele pensa, por exemplo, as possíveis relações com a palavra *coquet*:

La ‘*coquetterie*’, palabra muy francesa, es sin lugar a dudas uno de los rasgos distintivos del *iki*. Sin embargo, la producción del significado de *iki* exige otras características. Además, de acuerdo a cómo se combinen los rasgos distintivos, ‘*coquetterie*’ tenderá a la vulgaridad (*ghein*) o a la ‘indulgencia’ (*Amaku*). Cuando Carmen intenta seducir don Juan cantando la *habanera*, su conducta es por completo acorde con la coquetería, pero no refleja el *iki* en lo más mínimo. (KUKI, 2012, p. 27).

Em seguida, Kuki passa a determinar os elementos que compõem o *iki*. Segundo ele, o primeiro elemento é a atração (*bitai*), que está constituída pela potencialidade de uma dualidade entre o eu monista que pressupõe a oposição com o outro sexo. O segundo elemento é a valentia ou coragem (*ikiji*), sendo assim o *iki* é uma atração, mas também pode conter uma atitude de rebeldia ante o outro sexo. Já o terceiro elemento constitutivo do *iki* é a resignação (*akirame*), uma espécie de indiferença aristocrática que parte de uma compreensão cética do destino.

⁶⁸ Kuki faz uma esclarecimento no início de seu livro na qual explica que optou por transformar em quatro os seis textos publicados originalmente na revista *Shisô*.

En suma, *iki* se sustenta en ese mundo de sufrimiento (*kugai*) donde ‘el cuerpo está a merced de las mareas, impedido de navegar libremente’. La resignación (*akirame*), que adopta en el *iki* un aspecto de impasibilidad, anida en un corazón pleno de cortesía, fortalecido por el sufrimiento experimentado en este mundo flotante y en esta ‘vida de amargura’, corazón impasible que posee el estilo elevado de quien desechó todo inútil apego a la realidad. Esta es la razón por la que ‘la gente tosca (*yabo*) se convierte en *iki* luego de ser vapuleada por la vida’. (KUKI, 2012, p. 36-37).

É nesse sentido que, se antes falava de um ceticismo no *iki*, trata-se de um ceticismo diante de qualquer noção de realidade. O *iki* é a afirmação do ficcional como sendo a própria existência. O “desapego da realidade” que constitui o *iki* é similar ao que Cozarinsky, no contexto do tango enquanto dança, vê como “transfiguração” do homem e da mulher em personagens de ficção:

Le sonrío. Ella, acaso incrédula, vacila en responder a esa sonrisa. Él apoya la tácita invitación con un cabeceo. Ella ya no duda. Se pone de pie y con pasos seguros acude al llamado. No intercambian ni una palabra. Él le rodea el talle con su brazo derecho y con la mano izquierda le toma la mano derecha. Sus gestos son delicados y firmes. Quedan así enlazados, meciéndose levemente durante dos, tres compases hasta que él abre con el pie izquierdo y ella lo sigue como una sombra. No: como parte de su cuerpo. No: como una respuesta a sus pasos, ya que los pies de ella se atreven a acompañar con algún ornamento aéreo, siempre hacia atrás, los movimientos severos que él ejecuta. Ella se ha transfigurado: en brazos del eximio milonguero adquiere la elegancia, la soltura que nadie, nunca, le había siquiera sospechado. Gracias a él ya no es otra chica linda que baila mal. En la expresión de él reconozco otra transfiguración: gracias a ella, al tener en sus brazos a la mujer que sin duda desea, el viejo vuelve a ser el irresistible seductor que acaso nunca haya sido de joven, en ese bajo residuo que muchos llaman ‘vida real’. Durante tres minutos y veinte

segundos, la identidad imaginaria que la música y el baile sugieren a ese hombre, a esa mujer, ha impugnado, ha logrado desterrar al estado civil. (COZARINSKY, 2007d, p. 18-21).

Outro elemento do caráter contingente implícito no tango enquanto dança e no *iki* se dá principalmente pelo fato de que, ainda que os elementos que o compõe possam ser determinados (atração, coragem e resignação), as relações entre eles e suas subcategorias são sempre indetermináveis. Pois os jogos de sedução, tanto no *iki* quanto no tango, dependem justamente da potencialização da tensão interna e da esquivia em definir uma indetidade⁶⁹. Mais do que uma tensão trata-se de uma hesitação entre os diferentes termos e é justamente o que percebe Cozarinsky no trecho citado anteriormente, quando hesita em definir o acompanhamento da mulher na dança. A tensão que constitui o *iki* está presente também no jogo de dominação e resignação do tango.

Em maio de 2014, acompanhei Edgardo à milonga *Canning* situada na Rua Scalabrini Ortiz, uma de suas preferidas em Buenos Aires. Logo após alguns comentários sobre o local, considerado por ele um dos mais interessantes devido às diferentes faixas etárias que o frequentam, Edgardo disse que na dança há uma falsa impressão de que é o homem quem domina por ser ele quem conduz, quando na verdade há um jogo de dominação e resignação entre o casal. Essa mesma ideia está presente no livro *Milongas* (2007):

(De visita en varias milongas de Buenos Aires, en 2006, Giorgio Agamben iba a concluir que en realidad es la mujer quien domina la situación, quien ‘lleva’). Y más allá de jugar con la sumisión y el dominio, el tango bailado declara la única verdad de toda relación sexual, mimándola y a menudo exaltándola: el diálogo de los cuerpos. ‘Les couples noués, les épaules immobiles, exécutent la lente promenade argentine’ (‘Las parejas anudadas, con los hombros inmóviles,

⁶⁹ Ainda sobre o *iki*, Kuki (2012, p. 40) conclui: “Por último, quizás podamos definir el *iki* como un fenómeno de conciencia rico en matices, donde la atracción (*bitai*) se concreta a través del idealismo y el irrealismo, o sea una forma de seducción (atracción: *bitai*) desbordante de cortesía (resignación: *akirame*) y de arrojo (coraje: *ikiji*).”

ejecutan el lento paseo argentino'). Cocteau: *Portraits-souvenir* 1900-1924).

Ese baile está de vuelta y sus lugares de culto se multiplican en la ciudad que ya no se parece a la que lo vio nacer aunque lleve su nombre. Como todo carácter fuerte, se jacta de lo que suscita ira o desprecio; parece declarar, desafiante: lo que ustedes despreciaban es precisamente mi motivo de orgullo.

Impuro, híbrido, sensual, alternadamente mórbido y agresivo, lo que han cultivado inmigrantes e hijos de inmigrantes y judíos, que en él han dado música a un sentimiento, acaso a una identidad de Buenos Aires que ninguna cueca, ningún payador pudieron expresar. (COZARINSKY, 2007d, p. 105-106).

Para além do jogo e da hesitação, há sempre a experiência corporal a ser considerada. Mas essa tensão que Edgardo encontra no tango, no entanto, possui raízes mais profundas e passa também pela sua relação com a literatura e o cinema:

Después de irme a Francia, conseguí con los años una especie de equilibrio entre la escritura y el cine. Porque ambas actividades corresponden a dos aspectos contradictorios que existen en mí. Tengo la impresión de ser un poco monje y un poco guerrero. Por un lado, me gusta mucho estar solo, escuchar música, leer, escribir, estar atento a lo que hay dentro de mí mismo. Por otro, me atrae todo eso que implica el trabajo cinematográfico: estar rodeado de gente, tener que pelear, seducir, tratar de organizar todo. Al darle el gusto a cada una de esas facetas de mi personalidad, puedo vivir una especie de esquizofrenia controlada.⁷⁰

Mas essa esquizofrenia não se resume ao contexto do tango ou das relações entre o cinema e a literatura, ela se infiltra também na estrutura

⁷⁰ COZARINSKY, Edgardo. El desafío de filmar. **La Nación**, Buenos Aires, 20 out. 1999. Entrevista concedida a Odile Baron Superville, ex-diretora do Suplemento Literário do diário. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/214572-cozarinsky-el-desafio-de-filmar>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

interna de seus textos. A relação entre tensão e contingência já havia sido articulada por Cozarinsky em 1968 através de Godard:

La dificultad fundamental de escribir sobre *Pierrot le fou* reside en la imposibilidad de comunicar verbalmente la variedad, el ímpetu, las connotaciones de ese torrente infatigable que es el film, sin analizarlo, sin imponerle por la mera enumeración un principio de orden que traicione su carácter de conflicto, constantemente replanteado sobre bases cambiantes, que elige aniquilarse antes que resolverse. Pierrot se dirige en medio de una fiesta a Sam Fuller y le pregunta qué es el cine. ‘El cine es como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte... En una palabra: emoción’. Godard sabe que la verdad de Fuller es irrecuperable, como los clásicos del cine norteamericano; que para el arte de hoy la conciencia de sí mismo es inescapable. *Pierrot le fou* no es realmente un film, es un intento de cine.⁷¹

A resistência ao raciocínio lógico que Cozarinsky encontra em Godard é a própria condição do filme como criador de tensões; já a consciência de si mesmo é, na verdade, a consciência da condição contingente da linguagem.

No caso de Kuki, o problema da tensão e da dualidade entre o eu e o outro, presente no *iki*, retornará nos parágrafos finais de sua tese sobre a contingência. A partir de Aristóteles e Hegel, mas sem deixar de mostrar ressonâncias heideggerianas, Kuki afirma que a contingência só pode existir na dualidade entre o eu e o outro.

La necesidad no es sino una modalidad de la identidad, esto es, del uno. La contingencia existe ante todo allí donde existe la dualidad entre el uno y otro. Por eso Aristóteles dice que la contingencia existe ‘no como ella mismo sino como [de] otro (*ouk he auto all’hei heteron*)’ (Aristóteles. *Metaphysica*, D, 30, 1025 a), y exactamente por eso mismo Hegel dice que lo contingente en general tiene su fundamento ‘no en sí mismo sino en el otro

⁷¹ COZARINSKY, Edgardo. El paso a la consciencia. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 279, p. 58, 30 abr. 1968.

(*nicht in sich selbst, sondern in Anderen*).⁷ (Hegel. *Enciclopedia...* par. 145, explicación). El origen del individuo se remonta a la posición dualista del otro frente al uno. El encuentro no es sino el encuentro de dos principios independientes. La posibilidad de no ser, en cuanto se funda sobre la elección de uno u otro, permite prever la dualidad. (KUKI, 1997, p. 154)

É na dualidade que se dá o encontro com o outro como lugar da contingência. Sendo assim, a escrita da contingência é aquela que privilegia não o encadeamento lógico da necessidade, mas o encontro enquanto possibilidade sempre aberta. Retornemos a Heidegger, em “Que é metafísica?”, ao indagar sobre a existência e o lugar do nada, afirma que na maioria das vezes o homem somente é capaz de buscar por algo se antecipa a presença do que busca; ele pergunta então: “existe afinal um buscar sem aquela antecipação, um buscar ao qual pertence um puro encontrar?” (HEIDEGGER, 1973, p. 236). Em lugar do raciocínio lógico da necessidade enquanto saber científico o caminho que Heidegger parece insinuar para o encontro com o nada é o do acaso, ou seja, do encontro fortuito. Além disso, a contingência atravessa a própria ideia de existência como pura abertura à possibilidade de nosso ser-próprio que busca pensar não a totalidade do ente, mas a relação entre o ser-aí e o nada.

É a contingência do encontro que, segundo Cozarinsky, caracteriza *De dónde son los cantantes* de Sarduy (“la aceptación de que el argumento, la intriga, el “suspenso”, por pertenecer a un orden (el narrativo) que hoy suele impugnarse, son elementos contingentes”⁷²). Além disso, para ele, a Cuba de Sarduy é como a Rússia de Vladimir Nabokov, a Paris de Cortázar ou os Estados Unidos de Godard. Ou seja, um espaço verbal, território da imaginação, pois a cidade se constrói desde fora, desde o exílio.

Nabokov escribió una vez que había debido inventarse una Rusia propia, un territorio de la imaginación donde los elementos rescatados por su memoria ya no podían distinguirse de los que (sobre ellos, a pesar de ellos) su obra había inventado: un orden que alimentar, como un suelo ideal, la obra que a su vez lo define y enriquece.

⁷² COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 69, maio-jun. 1968.

Algo parecido ocurre con la Cuba de Sarduy. Cuba fantasmal, perdida, recobrada en cada *self-service*, lotería, altar barroco y arenga electoral, en el Teatro Shangai y en el cementerio de Camagüey; pero no corrompida por la melancolía: nombrados, el desborde y la vulgaridad más estrepitosos hallan su destino en cifras verbales, liberadas del lastre de realidad que podía adherirles cualquier sentimiento real. Son palabras; como tales, instrumentos de una libertad absoluta, de una responsabilidad absoluta también.⁷³

É também o caso de sua Buenos Aires, descrita em “El viaje sentimental”, primeiro conto de *Vudú urbano*. Uma Buenos Aires liberada do “lastre de la realidad”, habitada por espectros e simulacros. Nesta cidade imaginária, através da qual se sobrepõem camadas de passado e lembranças de outras cidades, o que movimenta os personagens é a deriva e o encontro fortuito. A cidade para Cozarinsky se contrapõe à cidade racionalista e geométrica de Descartes. Podemos encontrar na concepção da cidade cartesiana uma resposta à sua ideia fixa da “floresta” que tanto o incomodava –para ele o homem nasceria no coração de uma floresta e somente o itinerário da consciência o levaria para fora. Lembremos que abolir o acaso, o extravio, imprevisto, eram suas metas principais. A Paris de Cozarinsky é, como a de Walter Benjamin, o lugar por excelência da deriva, uma acolhida ao acaso, àquilo que ao mesmo tempo é familiar e estranho com seus espelhos que “dificultam a orientação”⁷⁴. Em lugar do ponto fixo e seguro (itinerário da consciência)

⁷³ IDEM, *Ibidem*, p. 70.

⁷⁴ “Um olhar sobre a ambiguidade das passagens: sua riqueza de espelhos que aumentam os espaços de maneira fabulosa e dificulta a orientação. Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo. Ele dá uma piscadela, é sempre isto e jamais é um nada a partir do que uma outra coisa surge imediatamente. O espaço que se transforma o faz no seio do nada. Nestes espelhos turvos, sujos, as coisas trocam olhares à Kasper Hauser com o nada. É como se fosse uma piscadela ambígua vinda do Nirvana. E, novamente, alcança-nos com um sopro gelado o nome ridículo de Odilon Redon, que como ninguém captava este olhar das coisas no espelho do nada e que, como ninguém, sabia se meter na cumplicidade das coisas com o não-ser. Um sussurro de olhares enche as passagens. Não há coisa alguma aqui, quanto menos se espera, que não lance um rápido olhar, fechando os olhos com uma piscadela, mas a um olhar mais atento, ela já desapareceu. O espaço empresta seu eco ao sussurro destes olhares. ‘O que terá acontecido em

que transportaria o homem para fora da floresta, há nessa Paris imaginada a ausência de ponto fixo. Não se trata mais de “encontrar seu caminho na grande cidade, isto não significa grande coisa. Mas extraviar-se em uma cidade, como nos perdemos em uma floresta, demanda toda uma educação” (BENJAMIN, *apud*, MATOS, 1990, p.295). O extravio é a acolhida ao acaso enquanto lugar da contingência.

Mas a maior potencialidade do encontro na escrita de Edgardo está no que ela possibilita enquanto fragmentação e disjunção. É a fragmentação enquanto disjunção dos sentidos que permite que o encontro possa ou não acontecer, isso dependerá das associações possíveis do leitor.

Voltemos a Kuki; dado que a contingência se caracteriza pela oposição à necessidade, ele define três modalidades de contingência: a contingência categórica; a contingência hipotética e a contingência disjuntiva⁷⁵. Kuki retorna então a Heinrich Rickert para afirmar que as modalidades caracterizam-se respectivamente: por não estar sujeita a uma lei; por não ter causa; e por não ser essencial. Sendo assim a contingência categórica se expressa pela exceção, é a exceção a uma lei. Portanto ela é avessa à identidade de um conceito. A contingência hipotética mostra o que está fora da estrutura hipotética da razão, ou seja, aparece como contingência da razão no domínio da logicidade pura e aparece como contingência causal no mundo da experiência. Entre as três modalidades da contingência, que na verdade são inseparáveis, talvez seja a contingência disjuntiva a mais interessante para se pensar a escrita de Edgardo Cozarinsky:

Finalmente, la contingencia disyuntiva, que tiene la estructura de la disyuntividad, frente a la identidad que tiene la totalidad de los posibles términos disyuntivos, es la contingencia que muestra cada término disyuntivo posible. Para conocer la relación entre la contingencia y la posibilidad, es necesario encontrar el lugar que ocupa la contingencia en el sistema de las modalidades y, más particularmente, aclarar la relación especial

mim? –pergunta piscando.’ Nós hesitamos. ‘Sim, o que terá acontecido com você?’ Assim devolvemos-lhe a pergunta, baixinho.” BENJAMIN, 2009, p. 583).

⁷⁵ Para Kuki as três modalidades da contingência encontram-se já em Aristóteles, sendo que o *accidens* corresponderia à contingência categórica; o *automaton* ou *casus*, ou ainda a *tyche* ou fortuna, à contingência hipotética e o *endechomenon* o *contingens* à contingência disjuntiva.

que tiene con la posibilidad. Cuanto más pequeña sea la posibilidad, tanto mayor será la contingencia. Esto quiere decir que cuanto menor es la posibilidad de ser, tanto mayor es la posibilidad de no ser. El significado medular de la contingencia disyuntiva es el de presionar hacia ‘la necesidad de no ser’ en tanto que ‘posibilidad de no ser’. La contingencia es una realidad que revisita la naturaleza de la nada que tiene la imposibilidad. Es un fenómeno en el instante presente como una simple realidad que está allí. En el trasfondo de los términos disyuntivos que son fenómenos en el ‘ahora’ del presente, lo que percibe la nada y se sorprende es [lo] contingente. Este sentimiento de sorpresa es algo que anuncia un destino a la existencia. Y luego, la totalidad de los términos disyuntivos posibles significa, en su mejor sentido, el absoluto metafísico, que en su naturaleza de *necesario-contingente*, y hace que la existencia tiemble en su meollo. La comprensión de que la correlación entre la necesidad y la contingencia se fundamenta en la relación entre ser y la nada, debe de ser la base de la comprensión de la contingencia. (KUKI, 1997, p. 153, grifo do autor).

Dessa forma podemos dizer que a escrita da contingência valoriza a fragmentação e o detalhe (fofoca, restos, etc.) enquanto criadores de disjunções. Mas a disjunção é também a potencialização do fragmento, ou daquilo que foi fragmentado, no sentido de criar possibilidades de encontros, que podem realizar-se ou não. Se na *mímesis* busca-se a identificação da literatura com o sentido do “real”, a escrita da contingência perde essa referência *essencial* e se transforma no encontro enquanto possibilidade.

Na mesma época da publicação de seu texto sobre *De dónde son los cantantes* de Sarduy, Cozarinsky, publicava no número 283 da revista *Primera Plana* outro artigo intitulado “El asceta indómito”, no qual mais uma vez retornaria ao texto de Sontag sobre Godard, mas desta vez para pensar os filmes *Mouchette* (1967) e *Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson:

En su film más original (*Au hasard, Balthazar*), que se estrenará este año en Buenos Aires), un asno deambula entre los hombres, revela a su paso un

encadenamiento de hechos fragmentarios, fortuitos, que, sin embargo, denotan una causalidad no menos implacable que el desgaste cotidiano. Es este encadenamiento invisible lo que preocupa a Bresson, lo que –en una clave opuesta a de Godard– permite señalar que su propósito también es hacer visible lo invisible. ‘Bresson insiste en la irrefutabilidad de lo que presenta –ha escrito Susan Sontag–. Nada ocurre por causalidad; no hay alternativas, no hay fantasía, todo es inexorable. Lo que no es necesario, debe quedar afuera... Para Bresson, el arte es el descubrimiento de lo necesario; de ello y nada más’.⁷⁶

Cozarinsky, em sintonia com a leitura de Sontag, encontra em Bresson uma ideia de cinema oposta à de Godard. Oposição que passa novamente pelo problema da contingência. Em outras palavras, enquanto o cinema de Bresson, apesar do título, se preocupa com a necessidade, o cinema de Godard procura a contingência. O que Cozarinsky faz é criticar a fábula da necessidade em favor da ficção da contingência. Ele conclui seu texto afirmando: “como otros creadores instalados en el dominio de un estilo, Bresson ya no comunica los riesgos del descubrimiento sino la seguridad de la ejecución”⁷⁷. E aqui retornamos novamente ao problema da linguagem com a qual iniciamos este capítulo, ou seja, em lugar da destreza adquirida e executada, sua ideia do cinema e da literatura passa pela ideia de uma linguagem enquanto busca, ou melhor, de uma linguagem enquanto encontro (contingente). O que Cozarinsky faz é compreender que a linguagem é contingência e que a literatura deve encontrar nisso sua potência e não eliminar a contingência (ficção) em favor da necessidade e do encadeamento lógico (*mimesis*).

O que Edgardo Cozarinsky articula em seus textos jornalísticos, ainda na década de 1960, é a potencialização da disjunção enquanto contingência necessária. É por essa via que podemos compreender sua obsessão pela busca de uma linguagem. Ele já havia entendido nesse momento que era necessário pensar a literatura e o cinema a partir de outra via que não mais a da *mimesis*. É por entender que a escrita é o lugar da contingência que as leituras de Edgardo, feitas nesse período, buscam subterfúgios para pensar não só o texto ou filme em si, mas testar os

⁷⁶ COZARINSKY, Edgardo. El asceta indómito. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 183, p. 72, 28 maio 1968.

⁷⁷ IDEM. Ibidem, p. 72.

limiares da literatura e do cinema. Ou seja, para além das resenhas críticas, o que Edgardo Cozarinsky busca em seus textos é um laboratório que lhe permita experimentar diferentes alternativas sobre o trabalho criativo com a linguagem.

Se, como veremos mais adiante, “El viaje sentimental” (conto que inicia *Vudú urbano*) é o primeiro trabalho de simbolização a partir da experiência do exílio “(Early Nothing)”, o segundo texto do livro é uma espécie de teoria da literatura como exílio e contingência. Teoria cujo primeiro gesto consiste em marcar seu distanciamento em relação às bases da filosofia da representação.

2.2 Exílio e contingência

En francés la palabra *tombeau* (tumba, sepulcro) designa tanto una composición poética, no necesariamente en verso, homenaje en memoria de una persona muerta, como un género de la música docta, frecuente en el barroco. Solía tratarse de una pieza solemne, de ritmo lento y carácter meditativo. En el siglo XX la forma fue ilustrada y renovada por Maurice Ravel con su *Tombeau de Couperin*.

Cozarinsky, 2013, p. 57.

Se a *mimesis* se dá no encriptamento das partes com o objetivo de compor uma totalidade, a escrita da contingência opera no descryptamento enquanto fragmentação e potencialização dos restos como possibilidade de gerar encontros imprevisíveis entre as partes. Ao abrir a cripta conjuram-se os espectros que antes haviam sido aprisionados e a escrita se faz então *excripta*. Em “(Early Nothing)”, Cozarinsky propõe a inversão e o deslocamento do mito platônico da caverna. O exílio, enquanto saída da caverna, não se dá como revelação da verdade e da civilização, mas sim pelo que permite no sentido de descryptar o simulacro como potência e devir. Segundo Deleuze em *A lógica do sentido*:

Así llega el día en que dejan la caverna. El reino de los originales, como Vermeers reproducidos con demasiada frecuencia en la tapa de cajas de galletitas, nos golpeó simultáneamente con el reconocimiento y desilusión. No sentimos en su

presencia esa intensidad, esa urgencia que, nos habían dicho, son propias de la revelación existencial. Tampoco nos convertimos de golpe en actores, nuestro entorno un dócil decorado para la prueba largamente esperada. En casa, las paredes luminosas de la cueva siempre retrocedían ante el contacto impaciente de nuestros dedos; ahora, los volúmenes demasiado sólidos del mundo exterior, ya no partículas de luz y sombra, componen un vasto, indiferente museo, a la espera de los grupos de excursionistas que lo recorrerán. ¿Es demasiado tarde para lograr la metamorfosis de espectador forzado en actor regular?

Una vez afuera, el aire libre nos parece más seco que embriagador. Retrospectivamente, los años de vida vicaria y expectativas temerosas empiezan a parecernos el ensayo para un estreno que tal vez sea cancelado. O el paisaje, gastado después de un primer reconocimiento, se nos convierte en una segunda (ampliada, ilimitada) caverna. Más aún: todo lo que vemos nos recuerda no tanto su imagen denigrada por la reproducción mecánica como la catástrofe que debía destruir esa imagen. (COZARINSKY, 2007e, p. 60-1).

Para Platão a identidade superior da Ideia, que funda as cópias através de uma semelhança interna ou derivada, se encontra no exterior, enquanto as imagens da caverna seriam o simulacro, o diferente, estranho à cópia e ao original. A cópia para Platão se caracteriza por ser uma imagem dotada de semelhança em relação ao reino dos originais, já o simulacro é a imagem sem semelhança, lugar do caos e da aleatoriedade. Ou seja, a contingência estaria nas sombras e a necessidade nas ideias, a saída da caverna é o caminho do homem para o mundo da lógica e da necessidade. O descriptamento da verdade e do homem proposto por Platão é na verdade um encriptamento de tudo o que seja estrangeiro ao sentido e à totalidade.

Seja a grande trindade platônica: o usuário, o produtor, o imitador. Se o usuário está no alto da hierarquia é porque julga sobre fins e dispõe de um verdadeiro *saber* que é o do modelo ou da Ideia. A cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz o modelo; contudo, como esta imitação é noética, espiritual e interior, ela é uma

verdadeira produção que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência. Há sempre uma operação produtiva na boa cópia e, para corresponder a esta operação, uma *opinião justa* ou até mesmo um saber. Vemos, pois, que a imitação é determinada a tomar um sentido pejorativo na medida em que não consegue passar de uma simulação, que não se aplica senão ao simulacro e designa o efeito de semelhança somente exterior e improdutivo, obtido por artil ou subversão. Lá não existe mais nem mesmo opinião justa, mas uma espécie de refrega irônica que faz as vezes de modo de conhecimento, uma arte da refrega exterior ao saber e à opinião. Platão precisa o modo como este efeito improdutivo é obtido: o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma em seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o de *Filebo* em que ‘o mais e o menos vão sempre à frente’, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e, para a parte que permaneceria rebelde, recalá-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros. (DELEUZE, 1974, p. 264-265, grifo do autor).

Em outras palavras, enquanto para Platão a verdade estaria no descriptamento e no desembrutecimento do homem e no encriptamento do simulacro enquanto estrangeiro à verdade, com Deleuze e Cozarinsky podemos dizer que a saída não possibilita a “revelação existencial”, mas sim o reconhecimento do mundo enquanto mundo dos simulacros. O exílio é a liberação dos simulacros, ou seja, o descriptamento dos espectros. Mas essa conjuração que se faz através do texto é também a

transformação do texto em outra cripta, é por isso que a *excripta* traz consigo a saída (*ex*), mas também o encriptamento. Pensar o simulacro e a contingência é pensar para além de uma lógica da *mimesis*. É nesse sentido que o texto deixa de ser lugar da convergência e do sentido e passa a ser o lugar da disjunção e da contingência. Ainda em palavras de Gilles Deleuze:

Há realmente uma unidade das séries divergentes enquanto divergentes, mas é um caos sempre excentrado que se confunde ele próprio com a Grande Obra. Este caos informal, a grande letra de *Finnegan's Wake* não é qualquer caos: é potência de afirmação, potência de afirmar todas as séries heterogêneas, ele ‘complica’ em si todas as séries (de onde o interesse que Joyce tem por Bruno, como teórico da *complicatio*). Entre estas séries de base se produz uma espécie de ressonância interna; esta ressonância induz um movimento forçado, que transborda das próprias séries. Todos estes caracteres são os do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalçada. Lembramo-nos de que Freud já mostrava como o fantasma resulta de duas séries pelo menos, uma infantil e a outra pós-pubertária. A carga afetiva ligada ao fantasma explica-se pela ressonância interna da qual os simulacros são portadores e a impressão de morte, de ruptura ou de desmembramento da vida explica-se pela amplitude do movimento forçado que as arrasta. Reúnem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros. (DELEUZE, 1974, p. 266).

O mundo da contingência, como lugar do caos, abre uma brecha no mundo das possibilidades tornando possíveis os mundos impossíveis à maneira de Borges em “El laberinto de los senderos que se bifurcan”. É através do exílio e da contingência que Cozarinsky busca potencializar aquilo que foi recalçado pela história e pela própria literatura. É por isso que pensar a *excripta* de Edgardo Cozarinsky é

também pensar o arquivo ou, pelo menos, problematizar o conceito de arquivo. Pois revirar o cesto de lixo da história e potencializar os fragmentos implica, em primeiro lugar, a desestabilização do arquivo instuído, ou seja, implica a destruição de certezas, verdades e qualquer sistematização consolidada do pensamento. Não é outra a proposta de Jean-Marie Straub entrevistado por Cozarinsky em 1971:

Una vez dije que es necesario que un film destruya, minuto a minuto, lo que decía en el minuto anterior. Es la única manera en que la gente puede destruir los clichés que la ahogan, esos films como *Z*, hechos para significar algo, que imponen, deletrean un significado prefabricado, es decir exactamente lo contrario de lo que debería ser un cine político. Los significados surgen del esfuerzo por ver claro, por rehusar precisamente los significados adquiridos por atreverse a las contradicciones. Bertolucci, por ejemplo, quedó azorado con *Othon*: esperaba ver al pueblo romano al pie del Palatino y vio automóviles; entonces comprendió que el film era, también, un film sobre la ausencia del pueblo, significado que no le adherí sino que se produjo por el trabajo de esclarecimientos a que sometimos todos sus elementos: Tácito reflejando la realidad de su tiempo, Corneille reflejando a Tácito, la realidad de hoy reflejando a Corneille, y yo reflejando todo ese juego de espejos.⁷⁸

Com Straub ou *através dele*, Cozarinsky sintetiza o projeto de seu primeiro filme. Um filme que não conta uma história e sim destrói histórias e discursos e essa era também sua leitura de Henry James, como destruidor de sua própria literatura⁷⁹. É nesse sentido que a metáfora do jogo de espelhos é, melhor dizendo, o rompimento do espelho enquanto reflexo (cópia) do real, os cacos e estilhaços deformam e desestabilizam a imagem original transformando-a em simulacro. Esse jogo de destruição

⁷⁸ STRAUB, Jean-Marie in COZARINSKY, Edgardo. Cine: J.M. Straub, un rebelde inédito en la Argentina. **Panorama**. Buenos Aires, n. 201, p. 56, 02 mar. 1971.

⁷⁹ “James perfecciona una forma y la destruye, diluye el ímpetu narrativo en la sabiduría de construcciones que utilizan argumentos en vez de servirlos.” COZARINSKY, Edgardo. La lúcida omisión. **Primera Plana**, n. 264, p. 55, 16 jan. 1968.

e reconfiguração das partes está presente também em sua leitura de *De dónde son los cantantes*:

De dónde son los cantantes funciona como un sistema de metáforas concéntricas, que se iluminan y refractan mutuamente. A la fugacidad de las apariencias que pueblan el libro corresponde la permanencia del artificio, del disfraz, del afeitado. La ficción elige a la ficción por pretexto, y el texto final recubre, duplica, esposa eróticamente esa ficción que lo sustenta. El orden de una biografía puede ser el de los versos de un epitafio, no el cronológico de la vida consignada. El diálogo es una forma recurrente, con indicaciones escénicas para nombrar la conducta de cada personaje. En esta prosa, Quevedo y Vasarely, el ron Bacardi y la canción *ich bin von Kopf bis Fuss*, el perfume *Fleur de Rocaille* de Caron y la ubicua Coca-cola en sus distintos tamaños coexisten en un mismo plano de 'realidad' con el subterráneo (inexistente) de La Habana, con la nieve (inédita en Cuba) que finalmente corona la transfiguración de un territorio que aún podía confundirse con su referencia geográfica en un territorio imaginario sobre cuya topografía fantástica se levanta este edificio puramente verbal.⁸⁰

Essa cidade verbal contruída desde o exílio surge da destruição e, portanto das ruínas de uma cidade ausente, ela se faz uma máquina ficcional a partir da qual o escritor desestabiliza fronteiras tais como nacional/internacional. Talvez um dos melhores métodos para compreender como se configura a ainda principiante *excripta* de Edgardo Cozarinsky seja explorar as tensões que ela estabelece com o que Julio Cortázar estava elaborando anos antes também no plano da crítica literária.

A ideia da destruição da literatura que Cozarinsky vê em Henry James e em Straub já é por si mesma um jogo de espelhos, cuja genealogia bem poderia remeter à famosa frase de Oliveira em *Rayuela*: “¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura?”, que por sua vez, é um desdobramento do que Cortázar já havia elaborado muitos anos antes em

⁸⁰ COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. *Sur*, n. 312, p. 69, maio-jun. 1968.

seu estudo crítico intitulado “Teoría del túnel”, escrito em 1947 e publicado postumamente. Nesse texto, Cortázar problematiza a construção da literatura moderna que se faz através da destruição e da reconstrução (daí a metáfora do túnel) das formas tradicionais na busca de uma literatura avessa a qualquer noção de gênero ou totalidade. Trata-se, em outras palavras, de operar por deslocamentos, ou seja, desmontar os textos que compõem a tradição abrindo-os para uma nova articulação entre suas partes e o seu entorno. Essa abertura se dá, para Cortázar, através da conjunção entre existencialismo e surrealismo. Se para Borges, na esteira de Mallarmé, “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (BORGES, 2007a, p. 16), Cortázar prefere a formulação contrária:

El desprecio hacia el Libro marca un estado agudo de la angustia contemporánea, y su víctima por excelencia, el intelectual, se subleva contra el Libro en cuanto éste le denuncia como hacedor de máscaras, sucedáneos de una condición humana que él intuye, espera y procura diferente. La aparente paradoja de esta mantis religiosa devorando su propia fuente de placer encubre la verdad de un divorcio entre dos hombres sólo exteriormente semejantes: el que existe para escribir y el que escribe para existir. Frente al escritor ‘tradicional’, ‘vocacional’, para quien el universo culmina en el Libro, se alza agresivo el joven escritor de 1915 para quien el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación. Sin que valga para él sostener que la primera fórmula equivale a la misma cosa, pues ve en ella un derrotero de saturada literatura esteticista que su actitud vital pone en crisis primero y termina rechazando. (CORTÁZAR, 1994a, p. 20).

Pois uma das reivindicações de Cortázar é a valorização de Rimbaud em detrimento de Mallarmé. É Rimbaud que, segundo ele, “logra una participación existencial de tal intensidad que líquida desde el comienzo todo lenguaje enunciativo.” (CORTÁZAR, 1994a, p. 12). Ou ainda:

En términos menos docentes: Rimbaud logra con *Une Saison en Enfer* la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética, sin esa

parcelación mandarina que se da en el lenguaje místico (naturalmente tan próximo a esta revelación e indagación de una superrealidad, sea cual fuere) y centrando su propósito en la dimensión última del hombre, su prueba por así decirlo. (CORTÁZAR, 1994a, p. 41).

Essa conquista de uma comunicação existencial por via poética, que Cortázar encontra em Rimbaud, é a forma como a literatura sai do livro e culmina no mundo enquanto constituição de uma comunidade. Mas esse caminho não é possível sem o que Cortázar denomina solidão, pois essa batalha destruidora da sacralidade da literatura é uma batalha solitária, trata-se de um afastamento do indivíduo com o objetivo de compreender e transformar o seu entorno. Entre as ruínas da destruição da literatura “se alza su imagen solitaria [do homem]; pero esa soledad es ya la soledad de tantos, que anuncia para el hombre que batalla la hora de la reunión en su legítima realidad” (CORTÁZAR, 1994a, p. 55). Sendo assim, para Cortázar a literatura moderna, destruidora e renovadora, se faz através de um processo que envolve primeiramente o exílio (“solidão”) enquanto potência criativa para, em seguida, haver um reencontro do homem com a comunidade⁸¹.

En esta empresa del hombre, surrealismo y existencialismo acusan hasta ahora los sondajes más hondos. El surrealismo, menos dialéctico en su exterior, con franca admisión de la ‘magia’ como aprehensión analógica del ser, coincide con el existencialismo en una mayéutica intuitiva que lo acerca a *las fuentes del hombre*. Los caminos

⁸¹ Em palavras de Cortázar (1994a, p. 54): “Los antecedentes de la angustia escapan a los propósitos de este ensayo, pero todo hombre que pise de lleno en su tiempo puede intuirlos. Importa aquí el que —contra un insostenible reparo marxista al existencialismo— esa angustia agobia al hombre como y en cuanto individuo, pero lo faculta al mismo tiempo (como libertad y elección) para reunirse con los otros solitarios. Harta razón tiene aquí Sartre cuando insiste en que existencialismo es humanismo; incluso aunque no aluda a esta trascendencia social de la angustia. Es humanismo en la medida en que el existir puede conferir ser, que (con el decir de Marcel, que no vacilo en repetir) será luego más ser en cuanto acceda a ser-con. La angustia del hombre contemporáneo no se muerde la cola: padecerla en soledad es premisa e incitación para superarla luego en altruismo: ahí se abre la etapa de reunión, de comunicación —de comunidad en su legítimo y ya alcanzado reino.”

divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú es* la superrealidad mágica para aquellos y la comunidad para éstos. Desde actitudes exteriormente tan divorciadas, ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre, y marchan hacia una futura conjunción. (CORTÁZAR, 1994a, p. 55, grifo do autor).

É o exílio enquanto saída e rompimento que permite uma passagem do “eu” ao “tu”. Essa ideia voltaria a aparecer em seu texto “América latina: exilio y literatura”⁸².

Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio —que confirma así el triunfo del enemigo— en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que éste no podía imaginar. (CORTÁZAR, 1994c, p. 167-168).

Se por um lado, Cozarinsky e Cortázar se aproximam pelo sentido atribuído ao exílio enquanto potência criativa e destruidora, por outro eles se separam, pois a destruição operada por Cortázar passa pela concepção que se deve construir uma passagem (túnel) para uma transformação do “real”, o que explica também o engajamento político de Cortázar em favor da revolução cubana e do socialismo. Já para Cozarinsky o ato político por excelência é a própria destruição, ou seja, mostrar que o “real” também é uma construção, sendo assim trata-se de destruir as fábulas que compõem qualquer noção de realidade e verdade mostrando-as no que elas são: construções. É nesse sentido que a obra de Edgardo Cozarinsky é melhor compreendida se abordada pelo viés da desconstrução, como veremos no decorrer deste trabalho, e não do existencialismo. E tampouco há em Cozarinsky a presença do surrealismo que Cortázar defendeu até o final de sua vida (mais ainda do que o existencialismo). O humor como

⁸² Trata-se originalmente de uma conferencia lida no *Coloquio Literatura Latinoamericana de Hoy* que aconteceu no Centro Internacional de Cerisy-la-Salle, de 29 de junho a 9 de julho de 1978, que foi publicada posteriormente no n. 05 da revista *Arte-sociedad-Ideología*.

herança surrealista de Cortázar cede lugar à ironia na literatura de Cozarinsky.

Se em Cortázar o exílio é uma ferramenta a partir da qual o escritor pode construir uma passagem do “eu” ao “tu”, para Cozarinsky ele é o lugar da própria linguagem. Em julho de 1971 Cozarinsky foi até Montreux na Suíça para entrevistar Vladimir Nabokov. Como resultado Cozarinsky publicou na revista *Panorama* o texto “Nabokov: la literatura o los hábitos del desarraigo” que, mais do que uma entrevista, é um relato crítico e literário de seu encontro com o autor de *Lolita* (1955). Em seu artigo, Cozarinsky constrói a imagem de Nabokov como escritor do exílio e do *desarraigo* e é aqui talvez onde ele compreende e elabora de forma mais clara a ideia da literatura e da linguagem como exílio e contingência. É justamente na seção intitulada “El exilio en el lenguaje” que ele se refere ao processo criativo de Nabokov:

Como Joyce, como Borges, Nabokov es el escritor de un lenguaje; como ninguno de ellos, su lenguaje es un inglés referido constantemente a un ruso ausente, inalcanzable. La coquetería con que el autor de *Lolita* se refiere habitualmente a sus dificultades idiomáticas sólo es graciosa en un estilista de su altura, pero otros problemas más secretos existen: ‘No tengo un vocabulario natural, espontáneo, por más extraño que suene, ¿Qué instrumentos poseo? El ruso, inutilizable, y, además, a partir de 1940, cuando me instalé en el inglés he ido perdiendo gradualmente el entusiasmo de la aventura creadora en ruso. Siempre tuve como segundo instrumento al inglés, pero es un idioma artificial, rígido en mi prosa, con el que puedo trabajar como un juguete capaz de las asociaciones más fantásticas y caprichosas pero donde carezco de un vocabulario doméstico, cotidiano’.⁸³

A destruição e a desestabilização operada pela literatura e pelo cinema passam por uma auto-desestabilização linguística que se dá através de um exílio na linguagem. É esse exílio que permite as “associações mais fantásticas e caprichosas”. São essas associações, que denomino aqui

⁸³ COZARINSKY, Edgardo. Nabokov: la literatura os los hábitos del desarraigo. *Panorama*, Buenos Aires, n. 222, p. 42, 27 jul. 1971.

“contingentes”, que configuram a *excripta* de Cozarinsky. Sendo assim, a busca pela linguagem que tanto obcecou Cozarinsky nesse período é na verdade um sintoma da própria condição da linguagem como lugar do exílio e da contingência. A resposta de Cozarinsky a essa questão não será escondê-la nas dobras de uma narração contada através de causalidades, mas sim potencializá-la à maneira de Nabokov, ou seja, morando na França, escrevendo em inglês e traduzindo ao espanhol⁸⁴. De maneira que o texto traz em si as marcas e os restos de todo o processo criativo. Podemos aplicar a Cozarinsky a expressão que ele mesmo utilizou para caracterizar Milos Forman e dizer que “su vida está contagiada de transitoriedad.”⁸⁵

2.3 Exílio e violência

No número 313 da revista *Sur*, posterior ao número no qual Cozarinsky publicou sua resenha sobre *De dónde son los cantantes*, publicou-se a transcrição do encontro de intelectuais argentinos organizado pela *Fundación Sur* que teve como tema “El auge de la violencia en el mundo contemporáneo”. O encontro, realizado no dia 22 de junho de 1968, foi dirigido por Víctor Massuh com exposições breves de Eduardo González Lanuza, Edgardo Cozarinsky e Mariano Grondona⁸⁶. Esse encontro é importante por dois motivos principais: em primeiro lugar pelo fato de que ele reúne escritores e intelectuais com atuações e formações diversificadas (provenientes do jornalismo, da literatura, da história e da filosofia), o que nos permite vislumbrar os principais discursos e direcionamento políticos de alguns setores da Argentina naquele momento. Em segundo lugar, a importância desse encontro se dá pela leitura aguda que Cozarinsky faz da violência, muito próxima do que futuramente Michel Foucault denominaria *biopolítica*; e

⁸⁴ Refiro-me às “tarjetas postales” que compõem a segunda parte de *Vudú urbano*. Voltarei a essa questão no capítulo dedicado a *Vudú urbano*. Ressalto ainda que no livro *El rufián moldavo* (2004), seu primeiro romance, as primeiras anotações do manuscrito também foram feitas em inglês para depois serem traduzidas ao espanhol.

⁸⁵ COZARINSKY, Edgardo. Milos Forman filma en América: la segunda vida de un cineasta checo. **Panorama**, Buenos Aires, n. 237, p. 40, 09 nov. 1971.

⁸⁶ O debate contou ainda com as intervenções de Arturo Paoli, Adolfo Obieta, José Luis Romero, Mario Lancelotti, Ana María Barrenechea, Luisa Mercedes Levinson, Miguel Grinberg e Norberto Rodríguez Bustamante.

também pela abertura que essa leitura nos permite para pensar o exílio e sua relação com o problema da violência em seus textos.

É Victoria Ocampo quem dá início ao diálogo. Em sua breve introdução, ela se limita a citar um trecho da *Autobiografía* de Mahatma Gandhi. No trecho citado, Gandhi afirma ser a “verdade” seu único objetivo soberano e, nesse sentido, seu compromisso é para com a busca de uma “verdade absoluta” (que para ele é Deus) fazendo uso de uma verdade relativa “como escudo e defesa”. Em seguida, o primeiro a expor suas considerações é Víctor Massuh que começa propondo uma definição de violência e seus conteúdos:

Podríamos decir que la violencia es la acción individual o colectiva por la cual alguien impone su voluntad sobre la de otro mediante la fuerza. Trato de someter al otro a mi arbitrio y, por lo tanto, este sometimiento de otro a mi arbitrio implicaría reducirlo a la impotencia, o bien implicaría directamente su destrucción. Esta puede ser una definición precaria de lo que constituiría un punto de partida. Desde luego, la violencia ofrecería también una gama bastante amplia de contenidos, que irían desde los contenidos abstractos, esto es, relativamente abstractos —la violencia militar, por ejemplo, hasta los contenidos irracionales— la violencia multitudinaria, por ejemplo. En cuanto a sus expresiones, podríamos decir que la violencia desnuda es la que directamente se manifiesta en la guerrilla, en la acción directa. Hay también una violencia encubierta, que procura disimularse, como es el caso del terrorismo, de la tortura y la propaganda. Este último tipo de violencia manifiesta cierto auge en nuestro tiempo. Considero que esta violencia se revela en las relaciones interhumanas y tiene un conjunto de expresiones culturales. Claro está, este auge de la violencia tiene causas diversas: psicológicas, sociales y culturales.⁸⁷

Em seguida Massuh responsabiliza determinada tradição ocidental por transmitir a herança cultural da violência. Tradição essa que, segundo

⁸⁷ MASSUH, Víctor. El auge de la violencia. **Sur**, Buenos Aires, n. 313, p. 108, jul.-ago. 1968.

ele, vê a violência como elemento constitutivo da existência, cujos principais representantes seriam Karl Marx e Friedrich Nietzsche, pois em lugar de se desfazerem da violência eles buscaram sua legitimação ético-jurídica e metafísica. Para Massuh, Marx foi o responsável por nos ensinar que a violência aparece estreitamente ligada à noção de mudança histórica, foi ele quem convocou o povo para uma guerra sem quartel e fez da violência um instrumento de redenção. Massuh afirma ainda que a diferença entre o socialismo pré-marxista e o marxista está justamente no uso da violência: “O sea: existe un socialismo fraternalista, cristiano, un socialismo blando, diríamos (el socialismo pre-marxista), y un socialismo duro, que es representado por Marx. La transición está dada por el componente básico: la violencia”⁸⁸. Já em Nietzsche a violência não seria somente um instrumento redentor, mas a própria realidade:

En el pensamiento de Nietzsche, la violencia es el *ser*, tiene una dignidad ontológica, es el dinamismo creador de la vida bajo la forma de la voluntad de poderío. En este caso, la voluntad de poderío es entendida como la praxis del hombre creador, y esta praxis no es otra cosa que una expansión de la voluntad posesiva, tocada por un vértigo que puede llegar a tener connotaciones dionisiacas o, en cierto modo, orgiásticas que culminan en una exaltación de la vida. Esta nota, que es la afirmación de la violencia como exaltación creadora, reaparece formulada e incorporada a la vida histórica a través del pensamiento de Sorel. Y la influencia de Sorel es decisiva en la constitución del fascismo y de una ideología que llega a tener mucha vigencia en la década del 20 y el 30: la del activismo irracionalista. Para Sorel, la violencia ya no se transforma sólo en la realidad, no tiene sólo dignidad ontológica, sino que es una deidad, una especie de ídolo suburbano. (Grifo do autor).⁸⁹

Para Massuh o principal herdeiro dessa tradição, e principalmente de Sorel, é Frantz Fanon que, em *Les Damnés de la Terre* (1961), propõe a violência como instauradora da liberdade. Ou seja, para Massuh existe uma genealogia cultural da violência que teria sua origem em Marx e Nietzsche e que, entre outras coisas, é responsável por uma definição

⁸⁸ IDEM. Ibidem, p. 109.

⁸⁹ IDEM. Ibidem, p. 109.

tripartida da violência como criação, redenção e libertação. O segundo expositor é Mariano Grondona, que nesse momento era membro da revista *Primera Plana* junto com Cozarinsky. Grondona começa propondo que mais do que o aumento da violência o que aumentou foi a “sensibilidad hacia la violencia”⁹⁰. Em seguida, apoia-se na leitura de Massuh confundindo defesa com violência:

Finalmente, y Massuh ya ha hablado de esto, creo que también la violencia se muestra entre nosotros como un tema acuciante, porque ya no aparece sólo como un hecho, sino como una doctrina. Todos estamos más o menos imbuidos de la tradición cristiana sobre la violencia. La actitud cristiana ante la violencia era, como Massuh lo indicó al pasar, la actitud ante un mal. Ante un mal que, en ciertas condiciones y en ciertas circunstancias y con gran tristeza, se utilizaba para evitar un mal mayor. Los casos de violencia legítima en la tradición cristiana (la guerra justa, la revolución justa, la legítima defensa, el castigo al delincuente) eran siempre excepciones que, dada la naturaleza del hombre, no había más remedio que aceptar. Si un país es invadido no hay más remedio que defenderlo, si alguien es amenazado en su persona o en la de sus hijos, tiene que defenderse. Si una sociedad cruje bajo un régimen opresor, tiene que alzarse y si un Estado ve delante de sí alguien que viola la ley, que hace violencia contra otros, tiene que reducirlo. Pero se llegaba a esta conclusión con pesar, a pesar del ideal de no violencia que encerraba la tradición cristiana. En cambio, y Massuh lo ha dicho muy bien —cosa que me exime de detenerme en este punto— a partir de mediados del siglo XIX aparecen los profetas de la violencia, aquellos que hacen de la violencia un instrumento de redención. Y lo más grave de todo es, quizá, que es en la izquierda cristiana donde hoy se insiste más, acaso más que en el marxismo-leninismo soviético, en el carácter instrumental de la violencia como instrumento de renovación, de cambio y de progreso. Estas son cuatro razones que podrían, en cierta manera, explicar (por supuesto,

⁹⁰ GRONDONA, Mariano. *Ibidem*, p. 112.

no exhaustivamente) por qué estamos conscientes de la violencia.⁹¹

O ponto de vista de Grondona ficaria explícito em sua coluna da revista *Primera Plana* do dia 02 de julho de 1968, na qual afirma que “no parece irrazonable prohibir manifestaciones en la vía pública que anticipan desordenes y disturbios”⁹². Ou, nesse mesmo texto, quando afirma que a estratégia da oposição (estudantes de esquerda e radicalismos do povo) é:

[...] llevar al Gobierno, a través de una sucesión calculada de provocaciones, al endurecimiento de la represión hasta que, imponiendo el estado de sitio o incurriendo en algún otro abuso, asuma la figura de una dictadura intolerable frente al hombre de la calle, frente a nuestras clases medias celosas de sus libertades e, inclusive, frente a los jefes oficiales de las Fuerzas Armadas.⁹³

Ou seja, para Grondona a oposição é a culpada de sua própria repressão. Um estratagema similar na tentativa de liberar o governo de qualquer responsabilidade pela violência ou pela opressão é usado por ele no debate sobre o auge da violência quando culpa a comunicação por transformar os líderes (“heróis de nosso tempo”, em suas palavras) em cordeiros e mensageiros da violência:

Los líderes de nuestro tiempo están en nuestra casa, a través de la televisión, a través del diario a la mañana, están siempre presentes en nuestras vidas. Y por lo tanto, cuando la violencia se dispara, los toma por objetos familiares, naturales: son los que están ahí, delante de nosotros, incitándonos al aplauso a su estallido de nuestra frustración y de nuestra agresividad. Los héroes de nuestro tiempo, los grandes líderes, se han convertido en algo así como los corderos emisarios de la violencia.⁹⁴

⁹¹ GRONDONA, Mariano. Ibidem, p. 113.

⁹² GRONDONA, Mariano. La estratagema de la oposición. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 288, p. 11, 02 jul. 1968.

⁹³ IDEM. Ibidem, p. 11.

⁹⁴ GRONDONA, Mariano. El auge de la violencia. **Sur**, Buenos Aires, n. 313, p. 113, jul.-ago. 1968.

Grondona oportunamente se apropria da linha traçada por Massuh confirmando-a e esvaziando qualquer possibilidade de defesa diante de um regime opressor, pois para ele, e essa é talvez a parte mais perversa que paira nas entrelinhas de seu discurso, o único culpado da opressão é o próprio oprimido. O próximo a expor suas considerações sobre a violência foi Edgardo Cozarinsky, cito integralmente o trecho transcrito e publicado na revista:

La violencia ha sido encarada aquí en una perspectiva histórica, social, incluso filosófica. Me parece necesario verla en una perspectiva mucho más modesta, pero que quizá incluya las demás perspectivas. En este momento se me ocurre que podríamos considerar la violencia como un arma práctica y modesta: la única que, en una sociedad totalmente organizada, el individuo puede utilizar para defenderse, para afirmarse. La violencia suele concebirse como la violencia de las situaciones extremas, del conflicto. Pero la violencia menos explícita del orden no es menos real, la del orden injusto, o quizá inadecuado, ejercida sobre quienes están sometidos a él. La violencia de la guerra, la violencia de la revolución, cualquiera sea el bando que la ejerza, tiene la virtud de ser explícita. La violencia de la organización social se justifica a sí misma por la necesidad de mantener el orden. Esta es una necesidad indudable; sería difícil defender al desorden como tal, y todo principio de organización social implica una violencia que se ejerce sobre ese desorden para dominarlo, para gobernarlo. Como se dijo, en esta sociedad con nuevas y múltiples divisiones se hace muy difícil discernir claramente en las manifestaciones de violencia implícita en su organización: dónde termina el orden necesario, dónde empieza la violencia que el orden ejerce sobre las posibilidades del hombre sometido a él.

Por eso creo reconocer en ciertas manifestaciones de violencia una suerte de defensa (en muchos casos no razonada, incluso pueril, en otros elaborada intelectualmente). La ejerce el hombre sometido pero no 'integrado' a esa sociedad plenamente desarrollada, precisamente en el

momento en que cobra conciencia del orden que lo somete. No me parece paradójico que el desarrollo no haya conducido a la supresión de la violencia. Es incluso lógico que a la información, a la comunicación e incluso a la educación básica general, a los primeros pasos en la cultura, suceda inmediatamente la conciencia de la injusticia, del orden encubierto bajo un orden que se erige en su propia justificación. La pacificación superficial, el orden como valor superior presentan a la violencia como una defensa, módica, accesible, incluso satisfactoria por lo que puede tener de gratuita en una sociedad donde la utilidad y la eficacia son criterios superiores de valor.

Vínculo este planteo que improviso con acontecimientos políticos recientes. Se me ocurre que un hecho lamentable y lamentado, como el asesinato del senador Kennedy debería pensarse en contraposición con otras circunstancias. El año pasado, por ejemplo, el senador Kennedy visitaba la Universidad de Columbia. Interrogado por unos estudiantes, a la pregunta: ‘Si usted piloteara un bombardero ¿arrojaría bombas sobre Vietnam del Norte?’, el senador Kennedy respondió: ‘Si tuviera que ir a la guerra, no estaría en la aviación’. Y cuando insistieron: ‘Bueno, si a usted correspondiera estar en la aviación, ¿arrojaría bombas sobre Vietnam del Norte?’ ‘Haría cualquier cosa que la patria me pidiera’. Me parece, pues, que esa violencia que puede entenderse como una defensa (primaria, sí, pero riesgosa como toda empresa que el hombre emprende solo, jugándose como individuo) del hombre que participa de una sociedad plenamente desarrollada y ordenada, debe distinguirse pero no separarse de su contrafigura: la violencia multitudinaria, basada sobre un principio de orden, sobre la necesidad de preservar una organización social y política.⁹⁵

Esta foi a única participação de Cozarinsky no debate. Ao mesmo tempo em que contesta Massuh e Grondona, Cozarinsky desenvolve a

⁹⁵ COZARINSKY, Edgardo. El auge de la violencia. **Sur**, Buenos Aires, n. 313, p. 114-115, jul.-ago. 1968.

ideia de violência implícita que nada mais é que a violência da disciplina em nome do controle, e frente a essa ordem autotética (da ordem encoberta sob uma ordem que se constrói como sua própria justificativa) do poder como violência, encontra-se a contrafigura daquele que é estranho a ela. Entre outras coisas, o que diz Cozarinsky é que ainda algumas vítimas são mais importantes que outras e o próprio conceito de violência já traz em si uma violência. Em outras palavras, os discursos de Massuh e Grondona permitem a Cozarinsky, de forma tateante talvez, entender que o problema da violência passa antes pela conceituação da violência, ou seja, não basta narrar a fábula da violência na tradição Ocidental (a discutível genealogia traçada por Massuh), mas pensar os bastidores dessa fábula e isso implica, entre outras coisas, questionar desde onde ela é contada. Dessa forma, Cozarinsky desestabiliza o conceito de violência. Pois em última instância a não-violência para com o outro passa por uma “violência” (destruição) contra uma compreensão metafísica do conceito. Existe o exílio como violência da expulsão, mas também existe o exílio como aquele que está fora da ordem e que tenta escapar ao controle biopolítico de uma força repressiva, seja ela o Estado ou qualquer órgão controlador. E nesse sentido, o exílio também é violência, uma violência que no caso de Cozarinsky se faz através da literatura e do cinema ou, para falar com Cortázar, se faz destruindo a literatura, explodindo a fábula da violência definida pelos vencedores. A exposição de Cozarinsky vai ao encontro da posterior intervenção de José Luis Romero. Romero, além de questionar a genealogia da violência traçada por Massuh, pensa também sua relação com as técnicas de poder:

Creo que lo que ha ocurrido en el mundo en los últimos ocho o nueve siglos es que se ha empezado a instrumentalizar la fuerza y se ha desarrollado una vasta teoría que proviene del momento en que se toma conciencia de los mecanismos del poder. En el mundo occidental, se toma conciencia de los mecanismos del poder muy a fines de la llamada Edad Media. Y entonces se trata de establecer cuáles son los modos en virtud de los cuales debe y puede usarse la fuerza de manera metódica. Si se habla de Marx y de Nietzsche, tengo que pensar necesariamente en Maquiavelo. Tengo que pensar necesariamente en los teóricos de las guerras de religión. Tengo que pensar no sólo en la teoría de la Guerra Justa, sino además en la teoría del tiranicidio. Es decir, hay una teorización acerca de

la fuerza no de la violencia (si parece útil, podríamos discutir el distingo) que aparece a partir del momento en que se descubre que el poder tiene mecanismos propios y que es inseparable del uso de la fuerza. Y aparece una teoría destinada a regular el uso de la fuerza, sin perjuicio de que una óptica muy frecuente considere que esta conciencia de la fuerza, de su uso e inclusive de la técnica de su uso implica un índice mayor de crueldad o de violencia que en las épocas, circunstancias o tendencias en las cuales la fuerza se usa de una manera inmoderada. Creo que es la técnica del poder (y no las teorías del siglo XIX, ni la de Nietzsche ni la de Marx) la que fijó este uso metódico de la fuerza. Si se puede decir en defensa del marxismo que no es sino una etapa más de la organización metodológica de la fuerza al servicio de un ideal (en lo cual coincidiría con esa justificación por los fines a que ha aludido Obieta), se puede decir lo mismo de Nietzsche, porque la tradición épica, el *Hagen* de la tradición germánica es mucho más feroz que Nietzsche. Y toda la épica medieval es mucho más feroz que Nietzsche, en el sentido de la exaltación de la vitalidad y de la capacidad creadora de – en este caso, sí – la violencia, entendido por violencia simplemente un tipo de ejercicio de la fuerza, la fuerza vital, sin sujeción a moldes preestablecidos. Con lo cual desembocamos en el otro problema: la violencia estalla, el uso de la fuerza parece justificado o no, según sus fines, y a partir del momento en que se descubre que hay una técnica en la conquista y el mantenimiento del poder, como le gustaba decir a Maquiavelo, se sistematiza el uso de la fuerza. De esto ha habido innumerables casos. Yo he citado a Maquiavelo, he citado las guerras de la religión. Podría agregar el jacobismo, sin el cual es incomprensible la concepción de la violencia tal como se da a mediados del siglo XIX. Y aun podría citar doctrinas muy bien elaboradas junto a otras escasamente elaboradas. No creo que deba alarmar a nadie el ejercicio de la fuerza en función de ciertos fines que pueden defenderse o que parecen justificables. Alarmarse de esto sería lo mismo que alarmarse ante la condición humana y el

mecanismo de la vida social. Lo que más me llama la atención es que no se observe suficientemente el calor que tiene la violencia como signo de un estado de disconformismo. Cuando se habla del problema de la juventud y se lo asimila a una clase social o a cualquier otra cosa, parece olvidarse que en cada situación histórica hay un conjunto de normas, un sistema de fines, diríamos un sistema institucionalizado que supone la culminación de un período anterior: es el sistema al cual ha querido llegar mucha gente. Y ha llegado. Y una vez que ha llegado, lo ha sacralizado una vigorosa consistencia institucional. Las nuevas promociones llegan y se encuentran siempre con un mundo hecho. Esto ha ocurrido tantas veces... La Universidad medieval, por ejemplo, era diez veces más inquieta que la Universidad de nuestro tiempo. En el siglo XIII ocurrieron en París cosas mucho más graves que las ocurridas en la actual Sorbona. Y muchas de ellas fueron extraordinariamente creadoras. Sin lo que pasó en París en el siglo XIII no existiría la Universidad de Oxford, pongamos por caso. [...] La aparición de François Villon que protesta contra cierta estética no es menos violenta que la aparición de los estudiantes de París que protestan en el siglo XIII contra las reglas que regían la Universidad y contra el sistema de problemas sobre el cual era lícito hablar. Pues ahora queremos hablar de otros problemas –‘Es que esos problemas son tabú’; ‘Yo no reconozco tabúes’ –. La violencia estalla: es violencia desde el punto de vista de quienes quieren mantener el *status quo*.⁹⁶

Ainda que a exposição de Romero se encontre em muitos pontos com a de Cozarinsky, para Cozarinsky a violência vai além de uma técnica da aplicação da força como pensa Romero na esteira de Maquiavel. Pois para Cozarinsky o homem se encontra submetido pela ordem e não necessariamente pela força, a violência se dá por um movimento muito mais sutil de controle dos corpos. Esse controle é

⁹⁶ ROMERO, José Luis. El auge de la violencia. **Sur**, Buenos Aires, n. 313, p. 121-122, jul.-ago. 1968.

sugerido em sua resenha do filme *The Pursuit of Happiness* (1970) do diretor estadunidense Robert Mulligan:

Basta pasar revista a los temas que toca para advertir lo difícil de una actitud como la del realizador: la trivialidad de la enseñanza académica en una sociedad que la instrumentaliza para su política de poder, la alienación de una justicia cuyos métodos y recursos reflejan minuciosamente los intereses del orden social al que sirve, la compleja trama de prejuicios y suspicacias entre las distintas herencias culturales que conviven pero no se fusionan en los Estados Unidos.⁹⁷

Cozarinsky conhecia muito bem esse tipo de violência; talvez sua forma mais clara de expressão seja a censura. Muitos de seus textos jornalísticos denunciam diretamente a censura na Argentina. Mencionei anteriormente seu artigo “Cine: un festival de censores” sobre o IX Festival Internacional de Mar del Plata, mas houve muitos outros, ao ponto de que, em determinado momento, seus textos traziam junto às costumeiras informações técnicas do filme (país, ano, duração, etc.), a quantidade (geralmente em metros) de película cortada pela censura⁹⁸. Esse foi um dos temas tratados na entrevista com Polanski realizada por Cozarinsky em meados de março de 1969. Na seção da entrevista intitulada “Los últimos inquisidores”, entre outras questões, Cozarinsky relata a indignação de Polanski com a censura na Argentina.

A fin de año estuvo en París para supervisar personalmente el doblaje de *Rosemary's Baby* (la provincia francesa sigue aferrada a su desgano), en enero fue a Londres para el estreno del film; esta semana, si no acude al Festival de Río, volara nuevamente a Europa. Su voz, en un inglés cuyo

⁹⁷ COZARINSKY, Edgardo. La inocencia recobrada. **Panorama**, Buenos Aires, n. 249, p. 56, 01 fev. 1972.

⁹⁸ É o caso, entre outros, de seu texto “Los misterios de Faro” sobre o filme *En passion*, abaixo do título do texto Cozarinsky informa: “*Pasión o La pasión de Ana (En passion)*. Suecia, 1969. Artistas Unidos, 101 m. (corte: 1m), Lorange.” COZARINSKY, Edgardo. Los misterios de Faro. **Panorama**, Buenos Aires, n. 180, p. 61, 06 out. 1970.

acanto descubre inesperadas resonancias en palabras cotidianas, sigue asociando libremente cuanto observación se le cruza por la mente.

‘Yo me formé durante el stalinismo. Mi afición a viajar, a pensar en términos internacionales, eran un crimen que debía ocultar. Pero asomaba en todo lo que hacía. Qué paradoja. Polonia inauguró el *deshielo* en 1956. Todo parecía posible entonces. Luego, lentamente, empezó el desgaste. Hoy es un país retrógrado, tanto como Alemania Oriental. Y no lo digo por las purgas antisemitas, que sólo son un aspecto de la situación. Todo el régimen se ha vuelto rígido, esclerótico. Quizá lo mismo habría ocurrido con los checos, si hubiesen podido llevar a cabo su liberación. Aunque quizá, no: es otra generación, menos confiada en la ideología, más decidida a no aceptar verdades reveladas, a buscar solo las respuestas para las propias preguntas.’

‘La censura es algo execrable, el último vestigio de la Inquisición’, exclama de pronto. El relato de la cirugía practicada a *Rosemary’s Baby* en la Argentina, previsiblemente, no lo aplaca. ‘Es increíble. Ni siquiera en Italia suprimieron del doblaje las menciones al Papa –grita-. En cambio, no cortaron en la Argentina la aparición final del Papa en la misa negra...’ Sacude la cabeza en un gesto de incredulidad que le desordena brevemente las ondas. ‘¿Qué tienen los países latinos y católicos contra la desnudez? En los países protestantes, de formación puritana, la censura del sexo se ha desmoronado velozmente. En Inglaterra, la censura teatral ha desaparecido. Y la cinematográfica... ¿Sabe qué se me pidió que cortara en el film? La toma donde le amarran los pies a Mia Farrow para la ceremonia. La comisión de censores declaró que podía favorecer la práctica de la magia negra, aunque sólo son segundos. Pero hoy, en Nueva York o en San Francisco, se puede exhibir casi cualquier cosa.’

¿Pero acaso Polonia no es un país tradicionalmente católico? ‘Ya no. Mientras la Iglesia era mal vista por el régimen, la gente concurría a misa y hacía procesiones para demostrar su oposición. Era infantil, pero de algún modo servía como válvula de escape. No creo que los jóvenes, en Polonia o en

cualquier otra parte, hoy encuentren algo en la religión organizada. La libertad de los jóvenes es algo admirable. Tiemblo al pensar en esos matrimonios, como todavía debe de haber en España o en el Sur de Italia, que mueren sin haberse visto jamás desnudos porque apagan la luz antes de procrear. Porque de eso se trata: no de hacer el amor.’

Sin embargo, al suponer la existencia del demonio y la nueva, maculada concepción de un Anticristo ¿*Rosemary's Baby* no arrastra implícita la creencia en Dios? ‘Para quienes creen sí. Para quienes no creen, puede tratarse de las fantasías de una parturienta histérica, obsesionada por su educación religiosa. Yo no creo en Dios pero sí creo en el miedo y en la agonía de una mente deformada por la religión puede sufrir. Sobre todo confío en la juventud. La madurez de los adolescentes de hoy no deja de sorprenderme, si no fuera porque la idea misma de madurez es algo que ellos asocian con el conformismo, con esos compromisos que los adultos creen inevitables.’⁹⁹

Se a censura é o lugar da sacralização da ordem enquanto lugar do mesmo, Polanski, na leitura de Cozarinsky, só pode ser entendido através de um movimento contrário que consiste na potencialização do estranho. É nesse sentido que Cozarinsky traça um perfil de Polanski no qual ressalta sua condição de estranho e exilado: “[Polanski] es el *outsider*, el polaco con cara de niño, que hoy está haciendo lo que quiere en Hollywood.”¹⁰⁰ Essa leitura de Polanski tem um duplo movimento: por um lado o cineasta polaco é o exilado estranho à ordem e a qualquer política nacionalista. Cozarinsky ressalta inclusive a contraposição entre Polanski e seu conterrâneo, o cineasta Andrzej Wajda; e por outro lado cria uma identificação de Polanski com a cidade de Los Angeles, uma cidade na qual o estrangeiro sente-se em casa:

Es que Los Angeles (cuya topografía ha registrado, con tanto cariño como asombro, Jacques Demy en su primer film norteamericano, *The Model*

⁹⁹ COZARINSKY, Edgardo. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 326, p. 82, 18 mar. 1969.

¹⁰⁰ IDEM. *Ibidem*, p. 81.

*Shop*¹⁰¹), ciudad donde prácticamente no hay transporte excepto los automóviles ubicuos, incesantes, que nortean los muchos kilómetros entre un suburbio y otro, es el escenario abstracto, vulgar, enérgico, donde se puede ser extranjero y estar en casa: una casa que no es un refugio sino un desafío renovado.

Alguien observa, además, que Polanski nunca hizo un film verdaderamente polaco, como parecen polacos tantos de Wajda o Munk. ‘Mi primer largometraje, *El cuchillo bajo el agua*, es muy polaco. Los personajes hablan, reaccionan, se miran con el tono de los polacos de 1962.’ Quienes no lo reconocieron así, defendían su propia imagen

¹⁰¹ Cozarinsky escreveu uma resenha crítica sobre *Model Shop* intitulada “Lola: el largo adiós” publicada no número 171 da revista *Panorama* de 04 de agosto de 1970. Sobre a Los Angeles do filme de Demy ele escreve: “En vez del chisporroteo apocalíptico que Antonioni recogió en *Zabriskie Point*, Demy –que nunca pretendió ser un temperamento contemporáneo sino un creador marginal, melancólico, aun provincial– da testimonio de su fascinación por ese monstruo urbanístico llamado Los Angeles, tan propicio, sin embargo, para la ficción como toda ciudad grande e indescifrable, y con ocasiones propias para la fantasía sentimental: la vida en automóvil, escandida por las cambiantes luces de los semáforos y por descensos más breves que los trayectos recorridos entre uno y otro. En un momento en que Hollywood imita los amañamientos más epidérmicos de cierto cine europeo (*El graduado*, *Perdidos en la noche*), Demy entronca con una herencia norteamericana hoy olvidada: el Tay Garnett de *Her Man* (*Cuando ama un valiente*), el Paul Fejos de *Lonesome* (*Soledad*). Si de su film se desprende un aroma fúnebre quizá se deba a que representa el último brote de un cine irrecuperable, y Demy lo sabe tanto como sus figuras de ficción, extraviadas entre la guerra, la marihuana, los conjuntos *beat* y la anonimidad inviolable de una década ajena.” COZARINSKY, Edgardo. *Lola: el largo adiós*. *Panorama*, Buenos Aires, n. 171, p. 48, 04 ago. 1970. Algumas ressonâncias da Los Angeles de Demy apareceriam no conto “El viaje sentimental”, pois a redescoberta de Buenos Aires se dá também como território da ficção. “El murmura algo, frases aproximativas, que no lo distraigan, absorto como está ante las dimensiones del decorado, ante los deslumbrantes efectos de iluminación que habrán requerido cientos de electricistas avezados para estar logrados en tan pocos segundos: toda la avenida Santa Fé se despliega frente al Mercedes convertible, y las luces se reflejan en su lustrosa carrocería (en la mejor tradición de los efectos cinematográficos ‘noche en la ciudad’) mientras el automóvil avanza entre extras innumerables que, con aire despreocupado, cubren las veredas o se sientan ante mesas de café, en la tibieza de una noche que finalmente ha reconocido.”(COZARINSKY, 2007e, p. 29).

de Polonia, un sentimiento nacional cuya ocupación predilecta es acariciar las heridas, por cierto generosas, que la historia le infligió: ‘Es una forma de literatura que no me atrae.’ Andrzej Wajda, el solitario, aristocrático realizador, cuyos films resumen la tragedia implícita en el destino histórico de su país, declaró en 1966, durante una visita a Estocolmo, que no conocía a ningún director compatriota llamado Polanski. Su desdén por el cosmopolitismo del colega más joven es tan claro como la indiferencia de éste.

‘Siempre detesté el nacionalismo, y el patriotismo que lo alimenta me parece un sentimiento estúpido. ¿Por qué suponer que uno es mejor que el vecino, que juega mejor al fútbol, que la hermana o la esposa es más bonita? Es algo primario, afligente. Me hizo feliz leer que Bertrand Russell considera esta sobrevaloración del contorno más próximo como una forma de sobrevalorarse a sí mismo, de sentirse protegido, aliviado de la obligación de mirar las cosas de frente, sin miedo. A Wajda, por ejemplo, no le interesa aprender idiomas. Yo, en cambio, aprendí cuantos necesitaba para trabajar en los países donde trabajé. Ahora sigo haciéndolo por placer.’¹⁰²

Ressalto a perspicácia de Cozarinsky na condução dessa e de outras entrevistas; elas não se resumem a um mero conjunto de perguntas e respostas, ele reelabora a entrevista transformando-a em um texto crítico e literário ao mesmo tempo. Essa reelaboração crítico-literária passa por uma leitura extremamente rigorosa e atenta de toda a produção artística do entrevistado, dos bastidores dessa produção, mas também das possíveis relações que ela estabelece com o contexto cultural e político argentino e latino-americano. Além disso, a disposição (montagem) da entrevista sugere uma série de movimentos e cortes que não buscam fidelidade a uma cronologia e sim criar choques entre as palavras do Polanski e as de Cozarinsky.

¹⁰² COZARINSKY, Edgardo. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 326, p. 82, 18 mar. 1969.

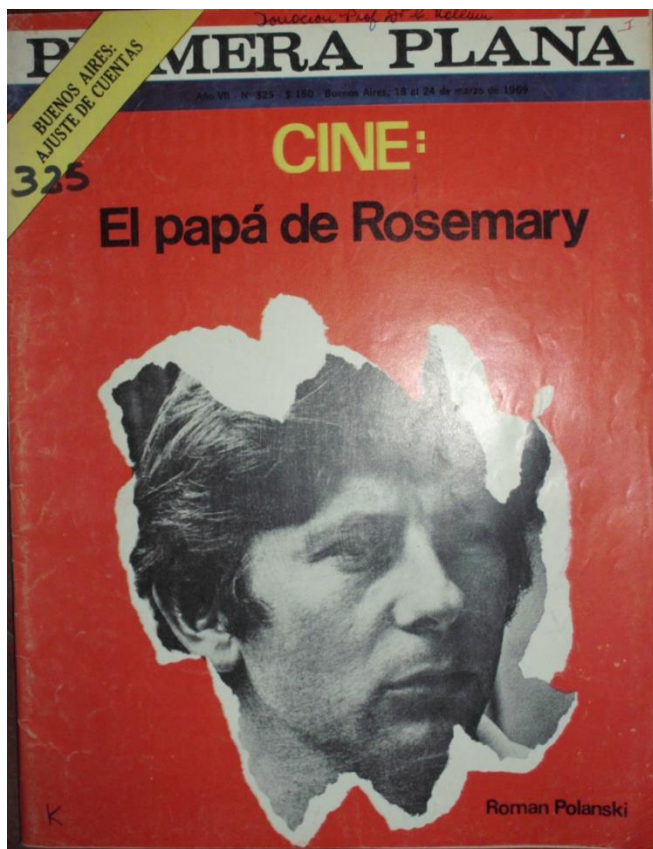


Figura 3: Capa da revista *Primera Plana* de 24 de março de 1969.

PRIMERA PLANA
 LA REVISTA DE NOTICIAS DE MAYOR CIRCULACION
 Año VII - Buenos Aires, 18 al 24 de marzo de 1969 - N° 325

CARTA AL LECTOR



Cozarinsky (izq.) y el director de *El bebé de Rosemary*.

Esta semana se estrena en Buenos Aires uno de los films que han gozado, en los Estados Unidos y en Europa, de un simultáneo consenso: el de la crítica y los espectadores. Sea cual fuere su destino local, está llamado a encender la controversia, a desatar la polémica; en todo caso, la censura argentina, con un criterio tan peculiar como inexplicable, ya mutiló algunas escenas de *El bebé de Rosemary*.

Es la quinta obra de uno de los creadores cinematográficos más talentosos y extravagantes de la década, el polaco Roman Polanski, 35, ahora radicado en USA. Autor de cortos memorables (*El gordo y el flaco*, *Dos hombres y un armario*, *Mamíferos*), un largo metraje le abrió en 1962 los claustros de la fama internacional: *El cuchillo bajo el agua*, rodado en su país. Más tarde, con *Repulsión*, *Cul-de-sac* (aún no exhibida en la Argentina) y *La danza de los vampiros*, Polanski se convertía en uno de los máximos renovadores de su arte.

Hábil manipulador de lo insólito y de lo terrorífico, bajo la tersura de impecables realizaciones técnicas, es además un curioso personaje humano, cuyas ideas y pareceres vale la pena investigar. Edgardo Cozarinsky, de *Primera Plana*, fue recibido la semana pasada, en Hollywood, por "el papá de *Rosemary*"; sus impresiones y el resultado de su charla con Polanski se editan en las páginas 80 a 83.

Por otra parte, entre las noticias nacionales, un informe minucioso recoge los entretelones de un hecho político sin duda llamativo: la asamblea de los 121 Intendentes bonaerenses, a quienes el Gobernador Francisco Imaz reunió en La Plata durante tres días de fatigosas disertaciones y monsergas. Tocado por una serie de crisis municipales, Imaz procedía a un ajuste de cuentas con sus mandatarios, y les fijaba un plazo, que vence en junio, para enderezar los entuertos que ellos han desatado en la rica provincia argentina. El congreso servía, lateralmente, para demostrar los resultados de un desdén: el que siente el régimen por la "democracia comunal".

Hasta el martes próximo. EL DIRECTOR.

Universidad Nacional de Cuyo
 Facultad de Filosofía y Letras

Figura 4: "Carta ao leitor" assinada por Victorio I. S. Dalle Nogare. Na fotografia: Edgardo Cozarinsky e Roman Polanski.

Talvez seja através do contato com Polanski que Cozarinsky tenha compreendido pela primeira vez que a cesura (corte) pode ser uma ferramenta contra a censura. Ou seja, cortar e redispôr é liberar tensões e tudo o que foi, conscientemente ou não, esquecido, apagado ou cortado por todo e qualquer órgão de regulação do poder. A *excripta* de Edgardo Cozarinsky deve ser entendida também nesse contexto dominado pela censura e dessa forma o exílio da escrita é também uma saída diante da ordem violenta imposta por ela. O contato com Polanski, assim como anteriormente a leitura de *De dónde son los cantantes* de Sarduy, é fundamental nesse processo. É com Sarduy e Polanski que Cozarinsky formula pela primeira vez a ideia da literatura como lugar do exílio, um lugar no qual “se puede ser extranjero y estar en casa: una casa que no es un refugio sino un desafío renovado.”¹⁰³ Esse desafio renovado encontra-se também na ideia do exílio na linguagem, que já está presente na entrevista com Polanski e que retornará na leitura de Nabokov feita por Cozarinsky e também no seu próprio processo criativo (como veremos mais adiante): “Su voz, en un inglés cuyo acanto descubre inesperadas resonancias en palabras cotidianas, sigue asociando libremente cuanta observación se le cruza por la mente.”¹⁰⁴ Essa compreensão da literatura e do cinema como exílio, no caso de Polanski, passa pela concepção do que ele denomina “olho estranho”:

Lentamente, mientras las nubes se espesan en el cielo o se abren súbitamente para descubrir un sol pálido, las altísimas palmeras de Los Angeles pasan de la luz a la sombra, del brillo tropical de *Huracán* a la opacidad naturalista de un film brasileño. Si no salieran de la tierra, podría creérselas de utilería¹⁰⁵. Pero aparentemente tienen raíces.

¹⁰³ A Los Angeles de Demy e Polanski, assim como a Cuba de Sarduy é uma cidade imaginada através da literatura e do cinema. Lembremos ainda que para Cozarinsky a Cuba fantasmagórica de Sarduy é uma cidade liberada de qualquer “lastre de realidad que podía adherirles cualquier sentimiento real.” COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 70, maio-jun. 1968.

¹⁰⁴ COZARINSKY, Edgardo. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 326, p. 82, 18 mar. 1969.

¹⁰⁵ Logo após a entrevista com Polanski, Cozarinsky viajou ao Brasil para cobrir o Festival Cinematográfico Internacional realizado no Rio de Janeiro entre 17 e 24 de março de 1969. Em seu texto sobre o festival, Cozarinsky diz que o festival

Polanski se resigna a hablar de cine. Empieza con cierto desgano, pero inevitablemente cobra velocidad. ‘Nunca me convenció la puesta en escena delante de una cámara. La cámara es un ojo, y yo la quiero alerta, prudente o ávida, pero sobre todo consciente de sí misma. Está allí para captar lo que ocurre, y no puede pretender que las cosas se pongan frente a ella para ocurrir.’

A partir de *Repulsión*, Polanski practicó un método (‘Odio pensar que se trata de un método, es una herramienta y, como tal, importa saber cuándo será útil para no usarla a destiempo’) cuya mayor ductilidad se alcanzó con *Rosemary’s Baby*: hacer ensayar a los actores cada escena sin indicarles movimientos, atender a cómo se desplazan, dónde se instalan en un decorado, y sólo después componer la puesta en escena, organizar los ángulos de cada toma y los movimientos de la cámara. ‘Requiere mucha atención. Los actores pueden absorber residuos de otros personajes o preconceptos sobre el tono que debe tener la escena. Debo elegir lo que me sirve y desarrollarlo:

acontece “junto a las arenas como azúcar y a las cadenciosas palmeras”. É justamente observando as palmeiras em suas viagens que Cozarinsky chegaria à ideia do “vudú urbano” que dá título ao seu primeiro livro: “Aunque no hayan sido trasplantadas, están tan exiladas como las palmeras simbólicas de la Croisette, que guardan cintas de arena traída desde otra naturaleza y descargada por camiones frente al mar. Tal vez sea la costosa vecindad de *boutiques* y hoteles, casinos y festivales de cine lo que las mantiene vivas. (Su taquigrafía son esas palmeras enanas, enmacetadas, huérfanas del trópico conciso que alguna vez proyectaron; florecen súbitamente, como flores de papel japonesas en un vaso de agua, para proponer deshidratados jardines de invierno, fantasmales salones para el desayuno: el *glamour* acallado, si no obsoleto, de nombres como Ritz o Maxim’s.) Si se las extirpara de esa segunda naturaleza, la que el dinero puede pagar, se pudrirían o se petrificarían. Como esos troncos pesados, callosos, amarillentos, que en la Plaza de Mayo enfrentan a una casa de gobierno pintada de color rosado, o sus facsímiles en el verdor duplicado de los lagos de Palermo: sí, las palmeras de Buenos Aires son las más tristes. Más cercanas al paisaje real, por lo menos que las de Londres o Frankfurt, son una errata: no ilustran el trópico, el ocio abigarrado de Bahía o la fascinación políglota, epicena, de colonias como Macao o Surabaya; como los habitantes de la ciudad, con su industriiosidad de zombies, pertenecen a una tierra de nadie poblada por identidades desplazadas, a un reino de vudú urbano”. (COZARINSKY, 2007c, p. 118-9).

suprimir lo que no corresponde a mi visión. Finalmente, escrutar esa situación creada con un ojo extraño, para que la cámara la descubra al espectador. Prefiero que cuando alguien entra en un cuarto, la cámara entre siguiéndolo, en vez de esperarlo adentro. Que siga el movimiento de un brazo o una cabeza para ver adónde apunta.’

El espectador de cierta vanguardia cinematográfica contemporánea (del Godard más reciente, de Straub, incluso de Andy Warhol), que aspira al mayor despojamiento expresivo, a la toma fija que no trasunte un punto de vista sobre la acción y asuma una indiferencia divina, reconocerá en el estilo de Polanski el último desarrollo posible de un lenguaje tradicional, sutil, nervioso, que agota (o busca agotar) sus recursos expresivos: la caracterización del barroco por Borges. ‘Y, sin embargo, no es justo decir que no sé detener la cámara —continúa Polanski—. Lo hago cuando es necesario, como cuando la pareja come, sentada en el piso del departamento vacío; y creo que es por administrar esas tomas con corrección, esas tomas fijas con lucidez, que adquieren un valor dramático que un uso indiscriminado les niega.’

‘El *casting* me parece más importante que la actuación en sí. Porque Jack MacGowran (el profesor Abronsius de los *Vampiros*) había actuado magníficamente en *Esperando a Godot*, en Londres, algunos críticos dijeron que *Cul-de-sac*, que para mí sigue siendo mi mejor película, aspiraba a ser Beckett, aun Pinter. Como si *El cuchillo bajo el agua* no requiriera un poco más de desarrollo en el sentido del otro film, para alcanzar el mismo tono. Cassavetes está tan bien en *Rosemary's Baby* porque trasunta cantidad de calidades personales: cierto seudointelectualismo, la pretensión, los tics del histrión que no puede dejar de serlo’.¹⁰⁶

Não se trata aqui de pensar uma relação unidimensional na qual Polanski influenciaria Cozarinsky. O que vejo nessa entrevista é como

¹⁰⁶ COZARINSKY, Edgardo. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 326, p. 83, 18 mar. 1969.

Cozarinsky encontra em Polanski seu próprio desejo, o desejo de uma escrita que seja também um “olho estranho” diante do mundo e talvez esta seja uma das melhores caracterizações de sua *excripta*. Mas com *Puntos suspensivos* há em Cozarinsky, à diferença de Polanski, uma radicalização desse estranhamento que o aproximaria mais das experiências de Godard y Straub, pois para ele o acento não está na fábula e sim na ficção.

Além de criticar abertamente a censura, na última página da entrevista Cozarinsky insere um quadro com um pequeno texto intitulado “Cosas del diablo” no qual relata as sequências cortadas de *Rosemary's Baby*:

Curiosamente, la censura argentina objetó unas alusiones al Papa que se deslizan durante una comida en la casa de los brujos, pero que el guion pone en boca de éstos, de modo que difícilmente el espectador podría entenderlos como comentarios desinteresados. Uno de ellos es: ‘Nunca vendría a Nueva York durante la huelga de los diarios’; el otro: ‘Cuánto gasta en joyas y ropas’.

Luego, fiel a su principio de que nada es más pernicioso que la desnudez, los catones pidieron cantidad de breves cortes fragmentarios en la secuencia de la posesión satánica: cuando se veían en primer plano los senos desnudos de la doble de Mia Farrow, Linda Brewerton (mejor dotada que la estrella), cuando el marido-demonio se agitaba sobre ella, cuando sus garras arañaban el cuerpo desnudo visto de perfil, y hasta la panorámica de los viejos brujos desnudos apenas visibles en la penumbra, que asisten a la misa negra.¹⁰⁷

O ato de descrever o proibido, ou ainda, descriptar o que foi escondido configura um gesto importante da *excripta* de Cozarinsky. Para o “olho estranho” de sua escrita, o descriptamento é uma forma de resistência à violência da censura. O ato de liberar as imagens e os fantasmas que surgem com elas do limbo da censura e do esquecimento é uma de suas maiores preocupações.

A censura é também o problema central do texto “Marx y Philip Roth al fuego: ¿un estilo de vida argentino?” publicado na revista

¹⁰⁷ IDEM. Ibidem, p. 83.

Panorama em novembro de 1970. Neste texto, Cozarinsky começa evocando uma notícia veiculada no jornal mexicano *Excelsior* que retoma a dicotomia civilização e barbárie para refletir sobre o problema da censura na Argentina:

‘Debería parecer inconcebible en Argentina, la tierra de Sarmiento, aunque también la de Facundo Quiroga. Pero allí funciona hoy –y funciona eficazmente en sus peores expresiones– un gobierno que ha roto relaciones con la inteligencia y que aspira a instaurar una paz cuartelera, que no se vea turbada ni por un pensamiento’. El párrafo no pertenece a ningún panfleto de ‘grupos asociales y disolventes’, ni a la prédica de anarquistas ‘pagados por el oro de potencias interesadas en subvertir el estilo argentino de vida’. Es *Excelsior*, un diario mexicano de impecable trayectoria conservadora, el que toma la palabra en el primero de sus editoriales del pasado 17 de octubre. El título: ‘Quema de libros’.

Que la aduana de Buenos Aires viene quemando libros desde hace tiempo es algo que esporádicamente se asoma a los diarios porteños y más a menudo a las quejas (solamente orales) de los distribuidores. Esto último no puede extrañar: donde no hay suficiente fundamento racional para medidas de esa índole, ningún importador puede arriesgarse a hacer una denuncia cuya consecuencia previsible serían las represalias de los funcionarios aduaneros en la primera oportunidad que se les ofreciera. Lo que sí se puede, y debe extrañar, es que los grandes baluartes del pensamiento liberal no hayan encontrado ocasión de referirse a esas fogatas en el tono que sus principios exigen.¹⁰⁸

Através da citação do jornal, Cozarinsky mostra que a crítica à censura vem do próprio setor conservador e a dualidade civilização e barbárie sugere uma inversão na qual é a barbárie que se impõe sobre a cultura. Mas trata-se, sobretudo da arbitrariedade:

¹⁰⁸ COZARINSKY, Edgardo. Marx y Philip Roth al fuego: ¿un estilo de vida argentino? *Panorama*, Buenos Aires, n. 185, p. 52, 10 nov. 1970.

Toda censura es arbitraria, pero la arbitrariedad de estas medidas alcanza un pintoresquismo sin precedentes: se impide la entrada de libros que circulan en su edición argentina, o un envío es detenido y otro autorizado sin obstáculos, o –como el famoso caso de “Rojo y negro” de Stendhal, contado por Carlos Fuentes– se someten a ‘lectura’ obras insospechables, cuyo título ha permitido alguna ambigüedad. Aunque la experiencia más somera permite comprobar que las revoluciones ocurren en los países donde la censura es más estricta (la Rusia de los zares, la Cuba de Batista).¹⁰⁹

E mais do que a censura em si, Cozarinsky critica a ideia de ordem e violência implícita no recorrente bordão da política conservadora na Argentina, o afamado “estilo de vida argentino”¹¹⁰. Veremos no decorrer deste trabalho que a queima de livros e arquivos encontra ressonâncias profundas na literatura e no cinema de Cozarinsky. A queima, assim como o corte, é ao mesmo tempo uma tentativa de apagar o arquivo, mas também um ritual de evocação dos fantasmas que o povoam.

¹⁰⁹ IDEM. Ibidem, p. 52.

¹¹⁰ Essa questão é retomada nas linhas finais do texto: “El lector ya está sabiendo, como el espectador de cine lo sabe desde hace rato, que lo que le permiten leer, o ver, tiene que agradecerlo. ¿Será éste el tan mentado ‘estilo de vida argentino’?” IDEM. Ibidem, p. 52.

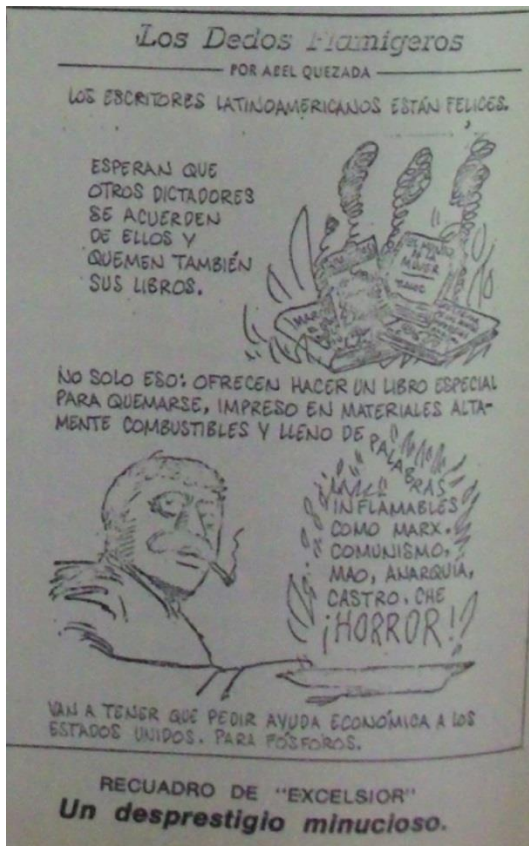


Figura 5: “Los dedos flamígeros”: gravura do jornal *Excelsior* reproduzida junto ao texto de Cozarinsky.

No texto “Los nietos de Huck” sobre o filme *Easy Rider* (1969) dirigido por Denis Hopper, publicado em julho de 1971, Cozarinsky começa afirmando que enfim a censura decidiu liberar o filme com menos cortes do que os que foram previstos,

[...] los que quedan, de todos modos, son suficientes para convencer a los crédulos que ninguna ‘apertura’ protege a los derechos del espectador cinematográfico en un contexto social

donde el mayor temor es el de que se piense fuera de ciertas pautas admitidas.¹¹¹

Em 1975 na entrevista intitulada “Hospícios. Sexualidade. Prisões”, concedida no Brasil para o primeiro número da revista *Versus*¹¹², Foucault lembraria, a propósito de *Vigiar e punir*, que conceitos como censura e repressão já não são suficientes para pensar as relações de poder. Ainda que de fato não seja suficiente dada a complexidade que as relações de poder assumem na modernidade, é através dela e dos discursos de poder e violência que Cozarinsky decifrava nas camadas da sociedade argentina a construção de um discurso e de um aparato perverso de controle e violência implícita.

No dia anterior ao debate organizado por *Sur*, Cozarinsky havia publicado no número 282 da revista *Primera Plana* uma resenha crítica do filme *In Cold Blood* (1967) dirigido por Richard Brooks e baseado no livro homônimo de Truman Capote. Nessa resenha, intitulada “La trivialidad del mal”, Cozarinsky começa comparando o romance de Capote com o filme dirigido por Brooks e afirma que o filme é mais interessante devido, principalmente, à “ingenuidade cívica” com que aborda o tema da violência e da pena de morte nos Estados Unidos. Além disso, outra característica que Cozarinsky assinala como positiva em Brooks é o esforço por tentar ir além da fábula:

Sería mejor no hablar del libro de Truman Capote antes de decir que el film de Richard Brooks es más interesante. Tiene la ausencia de sofisticación, cierta ingenuidad cívica que habrían espantado a Capote, y una profunda seriedad, la convicción de estar diciendo algo que importa decir con precisión y escuchar con atención. Desde la primera parte de su carrera (*Crisis, La hora de la venganza, Semilla de maldad*), esos rasgos de su director se abrieron paso, inextricablemente mezclados con otros: la formación periodística, el antimacarthysmo, el esfuerzo de decir siempre más de lo que sus

¹¹¹ COZARINSKY, Edgardo. Los nietos de Huck. **Panorama**, Buenos Aires, n. 220, p. 53, 13 jul. 1971.

¹¹² A entrevista foi concedida ao grupo de colaboradores da revista: M. Almeida, R. Cheiderman, M. Faerman, R. Moreno, M. Taffarel-Faerman.

anécdotas autorizaban, pero sin atreverse a romperlas o ignorarlas.¹¹³

Ir para além do anedótico rompendo a fábula é o que Cozarinsky fará em *Puntos suspensivos*. Mas no contexto dessa resenha o que Cozarinsky pode encontrar no filme de Brooks é de alguma forma o que os próprios detetives descobrem no decorrer da investigação. Diferente dos filmes tradicionais de detetive nos quais há uma causalidade que liga o crime ao assassino, os detetives do filme de Brooks só chegam aos culpados quando entendem que não há um motivo claro para o assassinato dos Clutters, que essa violência visível e brutal só pode ser entendida sob a perspectiva particular da história pessoal de miséria e fracasso dos assassinos. A violência surge do choque entre dois mundos diferentes:

El contrapunto de las dos Américas con que empieza su nuevo film exige la violencia: la prosperidad de los Clutter, basada sobre el conformismo, sobre el rechazo de toda realidad ajena a un sentido común tan respetable como estólido; la orfandad de sus verdugos, su mundo recorrido ‘a dedo’, donde las terminales de ómnibus pueden remedar un hogar. Asesinos y víctimas avanzan hacia su encuentro en una teoría de sol y niebla y frío y *tumbleweeds*, por caminos que ya en *Lolita*, de Nabokov, proponían una imagen irónica del mítico trayecto de Huckleberry Finn.

Entre ambos órdenes excluyentes, todo contacto ha de resolverse en violencia. La masacre de los Clutter, omitida en el orden cronológico de la exposición, irrumpe en un *flashback* próximo al final, cuando dos ejecuciones más prolijas liquidan a los asesinos. Brooks no necesitaba hacer observar a su corifeo-periodista que el verdugo se llama ‘nosotros, el pueblo’, que cobra 300 dólares por faena ni que el saldo de la justicia será ‘dos asesinatos más’: la última toma del film (el cuerpo de Perry, cayendo brevemente hasta que la soga lo ahorca), con el título (*A sangre fría*)

¹¹³ COZARINSKY, Edgardo. La trivialidad del mal. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 282, p. 72, 21 maio 1968.

inmediatamente sobreimpreso, por todo epitafio, es lo más elocuente de la obra.

Brooks ha buscado una textura seca para sus imágenes, la mayor nitidez (película de 70 milímetros) y la mayor austeridad (negativo de blanco y negro, que en la versión original aparecía copiado en película technicolor para obtener esa tonalidad metálica, inhóspita, que la copia estrenada en Buenos Aires prefiere omitir). Su método es minucioso, pausado, casi solemne. Apenas lo estorban los raptos ocasionales de fantasía psicoanalítica (en un impecable juego de sustituciones, mientras asiste al escarceo erótico de su amigo Dick —Scott Wilson— con una prostituta; Perry —Robert Blake— evoca la actividad profesional que su madre ejercía ante la prole; el verdugo que se dispone a ajusticiarlo es, durante un segundo, el padre tan odiado y tan amado), al quebrar la sobriedad de un film que busca obcecadamente fundar su fuerza en la desnudez acusadora de lo que descubre.¹¹⁴

Esse choque violento entre duas ordens diferentes envolve também outra ordem, a da violência institucionalizada da pena de morte¹¹⁵ que é

¹¹⁴ IDEM. *Ibidem*, p. 72.

¹¹⁵ No día 1 de setembro de 1970 Cozarinsky voltaria a escrever sobre Richard Brooks no texto “Del infierno conyugal”, uma resenha sobre *The Happy Ending* (1969), seu último filme em exibição em Buenos Aires. A resenha foi publicada no número 175 da revista *Panorama*; nela Cozarinsky retoma muito do que já havia escrito anteriormente sobre o diretor estadunidense: “Lo que Brooks persigue es menos una crónica de costumbres suburbanas que algo esbozado en films anteriores: a través de Tennessee Williams en *Dulce pájaro de juventud*, a través de Truman Capote en *A sangre fría*. Aquí el guión le pertenece exclusivamente, y una de las réplicas señala esa intención ya evidente en aquellos títulos: la inversión del ‘gran sueño americano’, el triunfo y la riqueza y la juventud como dones legendarios que la realidad promete y, simultáneamente, escamotea. Es posible que la hiriente amargura de este *Happy Ending* sea la más obvia. Con esa mezcla de ingenuidad cívica y solidez de lenguaje que siempre lo distinguieron —y que sería mezquino reprocharle, en un momento en que el cinismo está al alcance de cualquier *M.A.S.H.*—, Brooks se ha permitido hablar a sus personajes secundarios sobre sí mismos, más allá de lo que un guión naturalista acepta sin incomodidad, o entrelazar demasiados epigramas con esas réplicas. Pero su severidad es más valiosa que estas debilidades.”

resumida no diálogo entre o experiente jornalista policial Jensen (Paul Stewart) e um jornalista principiante (sem nome) minutos antes da execução de Perry (Robert Blake):

Jornalista: Quatro pessoas inocentes e duas culpadas foram mortas. Três famílias destruídas.

Jensen: Os jornais vão vender mais. Políticos farão mais discursos. A polícia e o comitê de condicional receberão mais críticas. Mais leis serão aprovadas. Ninguém assumirá nenhuma culpa. E então, no mês que vem, no ano que vem... a mesma coisa acontecerá outra vez.

Jornalista: Talvez isso ajude a evitar que se repita.

Jensen: Nunca ajudou.

O problema da violência implícita voltaria a surgir na crítica ao filme *Mickey One* (1965) dirigido por Arthur Penn, publicada no número 305 da revista *Primera Plana* de 22 de outubro de 1968¹¹⁶. Cozarinsky lê o filme de Penn no rastro de Kafka e finaliza seu texto afirmando que os últimos filmes de Penn formam um tríptico da violência encoberta:

El Chicago que presenta el film tiene, aun en la miseria más abyecta, la graduación de círculos infernales que sólo sabría sugerir una novela como *Eustace Chisholm and the Works*, de James Purdy. Y los rostros carcomidos, insondables, de agentes sin un céntimo, de una casera polaca o un asistente de millonario, están más acá de toda elaboración verbal. Esta solidez es suficiente para admitir simbolismos como el del lote de chatarra o el del frigorífico con reses, ganchos y hachas, metáforas ambas de una sociedad donde la vida humana puede enajenarse como una propiedad. La organización industrial del crimen posee realidad suficiente para representar sin grandilocuencia a la jerarquía kafkiana que Mickey aspira a remontar hasta descubrir minuciosamente a sus jueces.

COZARINSKY, Edgardo. Del infierno conyugal. **Panorama**, Buenos Aires, n. 175, p. 66, 01 set. 1970.

¹¹⁶ Neste mesmo número Cozarinsky publicou o texto “El signo de interrogación” sobre *Made in U.S.A.*

Como *El temerario* y *Bonie and Clyde*¹¹⁷, *Mickey One* integra un tríptico ideal sobre la violencia encubierta en la sociedad contemporánea, y sus erupciones temibles y deseadas. En las variaciones líricas sobre el mito de Billy the Kid, o en la idealización de los amantes asesinos con los años 30, Penn ha perseguido en claves diferentes una sola respuesta: la que está implícita en la aceptación final del combate, en el desenlace de esta parábola, confusa y dotada de una urgencia incomparable, contagiosa.¹¹⁸

Já em maio de 1971 em seu texto “A caballo entre Marx y Sade” sobre o premiado *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), filme dirigido por Elio Petri, com a excelente atuação de Gian Maria Volonté no papel do *Dottore*, um policial megalomaníaco, arquétipo da mentalidade fascista que assassina uma mulher e deixa na cena do crime todas as provas que possam incriminá-lo com o objetivo de confirmar sua própria invulnerabilidade. A questão principal que para Cozarinsky está em jogo no filme é a permanência do fascismo na democracia:

Porque el fascismo latente es el tema de la izquierda profesional europea, y sólo se necesita tener los ojos un poco abiertos para detectarlo en una sociedad democrática donde las comunicaciones telefónicas suelen ser intervenidas y los métodos de interrogación policial incluyen, como primer paso, palizas minuciosas; Petri no descubre nada, en el plano de la denuncia, y su film debe aliarse al otro plano (más bien a la integración de aquel plano con otro): el de la psicopatología.¹¹⁹

Em palavras do *Dottore*: “L’uso della libertà minaccia da tutte le parti i poteri tradizionali e l’autorità costituita”. O filme de Petri é a *mise en scène* do debate de 1968 sobre a violência. A ideia da ordem autotélica

¹¹⁷ *Bonnie and Clyde* (1967) foi o filme vencedor do IX Festival Cinematográfico de Mar del Plata realizado em março de 1968.

¹¹⁸ COZARINSKY, Edgardo. Joseph K. en Chicago. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 305, p. 77-8, 29 out. 1968.

¹¹⁹ COZARINSKY, Edgardo. A caballo entre Marx y Sade. **Panorama**, Buenos Aires, n. 213, p. 62, 25 maio 1971.

como violência implícita da qual Cozarinsky falava no debate aparece claramente no “anti-julgamento” final, no qual o *Dottore* insiste fervorosamente em se auto incriminar diante de um conclave sinistro dos representantes da lei. Nesse momento, o filme se mostra como o outro lado do *processo* kafkiano, ou seja, se no livro de Kafka, Joseph K. deve provar a inocência de um crime que desconhece, no filme de Petri o personagem principal insiste em sua real culpabilidade que não é aceita por seus colegas e superiores (“Servono prove per dimostrare la sua colpevolezza”). No entanto, essa inculpabilidade do personagem não tem nada a ver com perdão ou com algum jogo de poder, trata-se apenas de manter a imperturbabilidade da ordem fascista, “confesso la mia innocenza” termina dizendo o personagem.

A ideia de violência implícita e da permanência do fascismo na democracia por um duplo movimento de controle e exceção. Controle que já não pode ser suficientemente explicado através do conceito de “político”, como lembrava Foucault, mas sim de “biopolítica”. Giorgio Agamben, na esteira de Foucault, ao refletir sobre a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” afirma que ela marcou a passagem de uma soberania divina a uma soberania nacional, na qual o “súdito” transforma-se em “cidadão”. O nascimento, entendido como a vida nua enquanto tal transforma-se em portador imediato da soberania. Essa consciência é fundamental para compreender o desenvolvimento do conceito de nação e de biopolítica, pois elas se fundamentam não na ideia do homem como sujeito político livre e consciente, mas antes de tudo na “vida nua”, no simples nascimento já como uma imposição da soberania. Jacques Derrida lembraria ainda que é somente após o ato performativo da assinatura da “Declaração dos Direitos do Homem” que o povo passa a existir:

Or ce peuple n'existe pas. Il n'existe *pas avant* cette déclaration, pas *comme tel*. S'il se donne naissance, en tant que sujet libre et indépendant, en tant que signataire possible, cela ne peut tenir qu'à l'acte de cette signature. La signature invente le signataire. Celui-ci ne peut s'autoriser à signer qu'une fois parvenu au bout, si on peut dire, de sa signature et dans une sorte de rétroactivité fabuleuse. Sa première signature l'autorise à signer. (DERRIDA, 1984, p. 21-2, grifo do autor).

Com as guerras mundiais há uma crise radical das categorias fundamentais de Estado-Nação, desde o nexa nascimento-nação até o de

homem-cidadão. Os dois elementos que desde o direito romano indicavam os princípios da cidadania, “*ius soli* (el nacimiento en un determinado territorio) y *ius sanguinis* (el nacimiento de padres ciudadanos)” (AGAMBEN, 1996, p. 07), se rompem e o nascimento já não significa uma garantia de nacionalidade; incontáveis são os casos de desnaturalização e desnacionalização bem como seus opostos desde a Primeira Guerra Mundial até seu ápice na Segunda Guerra. O exemplo mais claro deste processo está no nazismo com as leis de Nuremberg que, em nome da proteção do sangue e da honra alemã, dividiam os alemães em cidadãos de pleno direito e cidadãos de segunda categoria. Sendo assim, uma das regras essenciais entre os membros e soldados do partido nazista consistia em que nenhum judeu fosse enviado a um campo de concentração sem antes ter sido desnaturalizado completamente. Agindo dessa forma o extermínio se consuma como a expropriação absoluta. O poder jurídico-político se submete ao poder do soberano como aquele que é capaz de declarar estado de exceção e dessa forma suspender legalmente as leis, estando dentro e fora do ordenamento jurídico¹²⁰. A lei se mantém, porém de maneira condicionada, suspensa. E assim, a norma se transforma em exceção. Desde o lugar ocupado pelo soberano, todo ser humano é passível de ser um *homo sacer*.

Cozarinsky finaliza sua resenha de *Indagine su un cittadino* elogiando os acertos de Petri em relação ao uso dos recursos técnicos:

Hay en Petri una capacidad real de manejar esos recursos; pero resulta inevitable que en sus films la técnica nunca se eleve a lenguaje, aunque sólo fuere por la vulgaridad de todo esfuerzo denodado por gustar y ser brillante. Este gusto por la perversidad erótica que los ingleses definen con el epíteto *kinky*, campea en toda la mitad del film referida a Florinda Bolkan y contribuye a hacerlo entretenidísimo. Falta consignar que *Investigación* obtuvo el Oscar al mejor film extranjero exhibido en los Estados Unidos en 1970. Hay Academias que definen mejor que una reseña.¹²¹

¹²⁰ Nesse sentido a condição do *Führer* como estrangeiro revela o poder de “desaplicar” a norma e manter-se suspenso em relação a ela. “La excepción es realmente, según una etimología posible del término (*ex-capere*), cogida desde fuera, incluida a través de su misma exclusión.” (AGAMBEN, 1996, p. 13)

¹²¹ COZARINSKY, Edgardo. A caballo entre Marx y Sade. **Panorama**, Buenos Aires, n. 213, p. 62, 25 maio 1971.

O que está em jogo na leitura de Cozarinsky não é a perspicácia de Petri em desvelar a permanência do fascismo na Itália e tampouco sua destreza em colocar em prática os recursos e técnicas mais modernos do cinema, o que faltou ao diretor italiano é o desprendimento em relação à moda e a certo modelo tradicional de cinema. Em último caso, os recursos utilizados por Petri, ainda que empregados com destreza, terminam dissolvendo-se numa narrativa tradicional; daí vem o desprendimento de Cozarinsky ao finalizar seu texto afirmando que uma premiação define melhor que uma resenha, ou seja, o filme é excelente se avaliado desde uma perspectiva que não inclui a transgressão de determinado padrão. Em outras palavras, se Petri pode problematizar ou mesmo destruir certo conceito de democracia, mostrando nela a permanência do fascismo, por outro lado ele não destrói o cinema. Em última instância, o problema é que Petri não consegue desprender-se (exilar-se) da moda e de certo conceito de cinema para criar sua própria *excripta*.

No dia 02 de março de 1971 Cozarinsky publicou no número 201 da revista *Panorama* —o mesmo número que traz sua entrevista com Straub— uma resenha do livro *Glauber Rocha y Cabezas cortadas* (1970). O livro, publicado pela editora Anagrama, traz introdução, diário de filmagem e uma seleção de textos de Glauber Rocha, além do roteiro do filme *Cabezas cortadas* (1970), ele foi organizado por Augusto Martínez Torres. Nessa resenha, Cozarinsky não esconde sua admiração pelo cineasta brasileiro, que ele qualifica como sendo “o cineasta mais original da América latina”. Cito integralmente a resenha:

Tres títulos hicieron de Glauber Rocha el cineasta más original de América latina: *Dios y el diablo en la tierra del sol* —el único estrenado en Argentina—, *Tierra en trance* y *Antonio das mortes*. (Su primer film, *Barravento*, fue el salvataje de una filmación frustrada por otras manos; los dos más recientes, *Der Leone Have Sept Cabeças* y estas *Cabezas cortadas*, son más la consecuencia de aquel prestigio que su cimiento). Esos títulos también definen tres etapas del *cinema novo*, el movimiento cuya vitalidad no sólo regaló una docena de films notables al cine brasileño; significó también un fermento cultural sólo comparable en la historia del Brasil con el modernismo de 1922.

Dos textos de Glauber Rocha han tenido un significado al mismo tiempo seminal y definitorio

en la evolución de ese movimiento. Ambos están recogidos en este libro: *La estética de la violencia*, escrito en Río en 1965, y *De la sequía a las palmeras*¹²², escrito en Roma en 1970. Entre esos hitos la parábola del *cinema novo* y de sus hombres adquiere una relevancia incomparablemente mayor que la de esos manifiestos afiebrados a que tan proclive es esta América. Hay una filmografía importante, un grupo de hombres que trabajan y pelean por trabajar, detrás de cada aseveración, y cuyas fatigas tienen la diversidad necesaria como para suscitar una atención pormenorizada. El *cinema novo* ha sido más un lugar de encuentro y de tarea común que una escuela con preceptos y jerarquías; el oportunismo —a menudo censurado— con que se ha abierto camino en el plano internacional es un signo de salud y combatividad respetabilísimo.

De las declaraciones de Rocha (agrupadas según el film propio al que se refieren) y de las notas de filmación tomadas por Torres, surge la figura de un hombre todavía joven (nació en Bahía, en 1938) que reacciona contra las imágenes escleróticas que procuran apresar la realidad de un continente sin dejarse atrapar por los esquemas áridos de la izquierda tradicional. Rocha habla del tercer mundo, de la revolución, pero no hay en sus tiradas ni asomo de ese paternalismo europeo, aun cuando sus planteos sobre la unicidad de las contradicciones brasileñas estén hechos en relación (y oposición a) un canon europeo. Su pensamiento es el de un intelectual que nunca se ha cortado de las raíces mitológicas de una cultura abonada por detritus múltiples; sus films son los de un artista que se sabe responsable del lenguaje que utiliza: la afiliación a ningún partido lo eximirá de un movimiento de cámara superfluo.

Cabezas cortadas (que tal vez no llegue a distribuirse en la Argentina- es un paso decidido hacia la creación de objetos cinematográficos francamente antinaturalistas. El guión impreso

¹²² Os títulos em português dos artigos do Glauber são respectivamente: “Estética da fome” e “Das sequoias às palmeiras”, ambos foram publicados no livro *Revolução do cinema novo* (1981).

permite atisbar sobre la mayor riqueza del film: su forma de operar entre sistemas de referencias (visuales, musicales, retóricos) que no le confieren *un* significado sino que más bien definen un área de significaciones, entre las cuales el film se mueve, atraído y repelido por certidumbres y negaciones que nunca llegan a suscribir. Enérgicamente condenado en el último Festival de San Sebastián, probablemente sea la obra más desafiante del autor.¹²³(Grifos do autor)

O Cinema Novo é encontro e não escola, talvez porque Glauber soube antes de tudo que se trata da contingência mais do que da *mimesis*¹²⁴. E a criação de uma linguagem para Cozarinsky passa antes por essa consciência da condição contingente da própria linguagem que o cinema e a literatura devem potencializar através da montagem. Na leitura de Edgardo, Glauber Rocha, como antes Godard e Straub, consegue elaborar uma linguagem que resiste a qualquer reducionismo fácil. Essa linguagem de Glauber e também a *excripta* Cozarinsky sobre a qual me debruço se encontraria com o que Jair Fonseca qualificou como “escrita artística” em Glauber Rocha:

Nessa errância, essa escrita recusa a correção e a interpretação, mas interpela, tendo provocado o desejo da exegese, a que se renúncia, devido a essa invenção in-formal de dispositivos críticos reinventar seu objeto. Aliás, não se trata simplesmente de um objeto externo à escrita artista. Esta o incorpora e é revestida por ele, mas, no mesmo movimento em que se entranham, escrita e objeto se estranham, a escrita artista apresenta uma erudição erótica, criadora, mas leva a pecha ligeira, maluca e mal-dita, ou mal escrita. (FONSECA in ANTELO; CAMARGO, 2007, p. 118)

Como Glauber, a *excripta* artística de Cozarinsky também traz consigo um movimento críptico que exila e reinventa seu objeto. Mas

¹²³ COZARINSKY, Edgardo. Responsable por cada imagen. **Panorama**, Buenos Aires, n. 201, p. 53, 02 mar. 1971.

¹²⁴ O ponto alto dessa valorização da contingência estaria no desejo de Glauber de que os rolos de filme de *A idade da terra* (1980) fossem exibidos aleatoriamente.

além da criação da linguagem em Glauber, Cozarinsky fala ainda de uma responsabilidade para com ela. De maneira que o compromisso não é com a ideologia, mas com a linguagem, que em Glauber, como antes em Godard, “no confiere *un* significado sino más bien definen un área de significaciones”. Cozarinsky volta a escrever sobre Glauber dois meses depois por motivo da exibição de *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* no Cinema Lorca em Buenos Aires:

‘El cineasta moderno –proponía Glauber Rocha en una entrevista posterior a este film– es justamente aquel que puede comunicar los problemas más complejos y más profundos a través de un lenguaje que sea comprensible, y *O Dragão da Maldade* es una tentativa de encontrar’. Más depurado (de influencias, de hallazgos decorativos, de connotaciones meramente musicales) que su famoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O dragão da Maldade* –que para la distribución internacional ha adoptado el nombre de su personaje central– se entronca con una línea robusta del cine moderno, la que ha ido al extremo de las búsquedas de lenguaje para descubrir el vigor de un nuevo primitivismo. Los *cangaceiros* y sus matadores pagos, los terratenientes y sus policías a sueldo, las *santas* que conducen hordas místicas a través del *sertão*, al sustrato africano que asoma tenaz bajo los nombres prestados por el catolicismo (a través de una evangelización popular de proselitismo casi protestante): todas las figuras, todas las instancias culturales del Brasil están en el film de Glauber Rocha. Pero, más aún que en *Deus e o Diabo*, desprovistas de esa *revisión* a que son tan proclives los intelectuales de izquierda. Nada en la mirada del autor parece emparentado con ese paternalismo ideológico que el cine italiano practicó frente a Sicilia (el *Salvatore Giuliano* de Rosi es el ejemplo más revelador porque es más elaborado), frente a España (*El momento de la verdad* del mismo Rosi) y más reciente frente a América latina (*Queimada*

de Pontecorvo¹²⁵, el aquí inédito *Sierra maestra* de Gianarelli y Birri).¹²⁶(Grifo do autor)

O desprendimento ideológico que Cozarinsky encontra em Glauber se contrapõe, por exemplo, ao filme *Queimada* de Gillo Pontecorvo, pois na leitura de Edgardo o filme do diretor italiano objetiva apenas representar um posicionamento político-partidário, ou seja, ele busca construir uma totalidade (significado) e não criar heterogeneidades. Além disso, Cozarinsky encontra na “fome” insaciável de Glauber, a possibilidade de fazer um cinema que conjugue as técnicas e experimentações mais modernas do cinema europeu com o contexto e as problemáticas latino-americanas. A referência a “Eztetyka da fome” (1965) de Glauber, feita em sua primeira resenha é interessante por diversos motivos, entre eles porque Glauber vê a fome não apenas como uma justificativa da apatia, mas justamente o contrário, a violência como manifestação da fome é antes o lugar de uma revolução estética e política, ou melhor, é uma revolução política porque é estética: “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). A fome no texto de Glauber é o exílio para Cozarinsky, de forma que poderíamos reescrever a frase no contexto da *excripta* de Edgardo da seguinte forma: Assim, somente uma cultura do exílio, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural do exílio é a violência. Trata-se de uma violência desconstrutora, contra qualquer ideologia ou sistema totalizante, uma violência como esquiva da metafísica. Não se trata de espíritos, mas sim de espectros.

¹²⁵ Sobre *Queimada* (1968-1969), de Pontecorvo, Cozarinsky escreve o texto “Juguemos a la revolución”, no qual afirma: “Gillo B. Pontecorvo no es Godard ni Cecil B. de Mille sino uno de tantos izquierdistas italianos. El hecho de haber filmado menos le permitió no quemarse tan irremediablemente como los Massello, Vancini y otros falsos prestigios de 1960. Como en *La batalla de Argelia*, el hilo conductor de la epopeya es un lumpen convertido en revolucionario por un proceso que el film postula pero no ilustra, ni siquiera sugiere: de sumiso colonizado, el personaje pasa a desplegar dotes de estrategia y una astucia política que sólo ilustran, como en el film previo, los propios dotes de Pontecorvo para el escamoteo más que para la elipsis.” COZARINSKY, Edgardo. Juguemos a la revolución. **Panorama**, Buenos Aires, n. 202, p. 56, 09 mar. 1971.

¹²⁶ COZARINSKY, Edgardo. Último combate de Antonio. **Panorama**, Buenos Aires, n. 211, p. 59, 11 maio 1971.

Ainda que Cozarinsky nunca tenha se expressado em termos de pós-colonialismo e verdade como Glauber em 1965¹²⁷ –pois pela herança borgiana recibida, Edgardo já sabia há muito que “nosso patrimônio é o universo” e que “cada escritor cria seus precursores”–, o desejo glauberiano de um cinema que surja de sua própria fraqueza e destrua uma ordem pré-concebida é comum a Edgardo. Esse desejo que, como bem lembra Cozarinsky, passaria por uma reinvidicação do primitivismo e do modernismo de 1922, que Glauber já fazia no texto “Das sequóias às palmeiras”¹²⁸, voltaria a surgir através do irracionalismo em sua conferência “Eztetyka do sonho”. Glauber dita a conferência *Eztetyka do sonho* em Nova York em 1971; nela afirma que a revolução estaria na ruptura com o racionalismo dos colonizadores, o que significa apoiar-se naquilo que seria de raiz comum às culturas populares, o misticismo. Para Glauber (2004, p. 251) “o irracionalismo libertador é a mais forte arma revolucionária”. Glauber retorna então ao seu texto sobre a fome para em seguida falar de Jorge Luis Borges:

A ‘Estética da fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965.

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as suas libertadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que

¹²⁷ “O cinema novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe do cinema novo.” (ROCHA, 2004, p. 67).

¹²⁸ “O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser ‘primitivo’. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será *naif* se se fizer patrioteiro”. (ROCHA, 2004, p. 236).

é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.

Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural de minha vida. (ROCHA, 2004, p. 251, grifo do autor).

Essa atribuição a Borges é bastante curiosa, infelizmente Glauber não a desenvolve suficientemente. O texto de Glauber é predominantemente uma reivindicação do irracionalismo como libertação (“O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário” (ROCHA, 2004, p. 251.)), mas ao referir-se a Borges fala de superar a realidade, diz que Borges escreveu as mais liberadoras irrealidades do nosso tempo. A afirmação é bastante ambígua, pois ele não diz que Borges foi um defensor do irracionalismo, mas da irrealidade. Em Borges não há categorias estanques como real e irreal. Como posteriormente em Cozarinsky a realidade é ficção. A máxima mallarmaica de que o mundo existe para chegar a um livro e que Borges traduziria, a seu modo, em *Otras inquisiciones* (1952) afirmando que “quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (BORGES, 2007b, p. 16) é um passo além em relação a qualquer conceito de realismo.

Por outro lado, um forte defensor do irracionalismo na Argentina foi Julio Cortázar, que em seus primeiros textos críticos publicados na década de 1940 retomava o irracionalismo através de uma reivindicação do surrealismo e do existencialismo. Se para Borges, através de Mallarmé, o mundo culmina em um livro, Cortázar, que preferia Rimbaud, propunha um movimento contrário:

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.¹²⁹

Para Cortázar, como para Glauber, o irracionalismo não é uma forma de fugir da realidade, é justamente uma ferramenta de transformação contra o fracasso positivista do ideal de progresso. Essa defesa do irracionalismo feita por Cortázar foi alvo de uma disputa com alguns membros da revista *Sur* no final década de 1940. As discrepâncias

¹²⁹ CORTÁZAR, Julio. *Novelistas exilados. Primera Plana*, Buenos Aires, n. 292, p. 40, 30 jul. 1968.

se deram, pela crítica de González Lanuza a *Adán Buenosayres* (1948), publicada em novembro de 1948 na revista *Sur*¹³⁰, que Cortázar respondeu com uma defesa ao livro publicada em março de 1949 na revista *Realidad*¹³¹; e pela dissidência com o poeta espanhol Guillermo de Torre, cunhado de Jorge Luis Borges e secretário da revista *Sur*, a quem Cortázar critica por perpetuar a confusão entre irracionalismo e nazismo.

A defesa que Cortázar faz de Leopoldo Marechal deve-se à crítica feita por Lanuza. Para Lanuza, *Adán Buenosayres* seria um mau Joyce¹³², pois Marechal teria sido influenciado pela utilização da linguagem coprológica na literatura sendo que, no caso de Joyce, tal mecanismo teria a função de revelar o mecanismo interno da consciência enquanto em Marechal seria uma forma de gerar escândalo. A resposta de Cortázar passa justamente pelo ataque à concepção de literatura de Lanuza, pois em primeiro lugar, *Adán Buenosayres* para ser entendido necessita um pensamento do *desarraigo*: “Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo.” (CORTÁZAR, 1994b, p. 78). Cortázar reconhece no romance de Marechal certo irracionalismo de raiz surrealista.

O texto de Guillermo de Torre foi publicado poucos meses depois de Cortázar publicar na mesma revista o artigo “Un cadáver viviente”, no qual faz uma reivindicação do surrealismo como liberação e potência poética. Cortázar responde a Guillermo de Torre com o texto “Irracionalismo y eficacia”, também publicado na revista *Realidad*¹³³, no qual afirma que a exaltação da irracionalidade no nazismo, que preocupa Guillermo de Torre, resulta na verdade de uma tarefa racional:

¹³⁰ GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. Adán Buenosayres. **Sur**, Buenos Aires, n. 169, p. 87-93, nov. 1948.

¹³¹ CORTÁZAR, Julio. Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. **Realidad**, Buenos Aires, n. 14, p. 232, mar.-abr. 1949.

¹³² Uma crítica similar seria feita a *Rayuela* por H. Murena. Crítica essa que seria lembrada por Cortázar em carta à mendocina Lida Aronne por motivo de sua tese *Cortázar: la novela mandala*; diz ele (CORTÁZAR *apud* CORREAS, 2004, p. 168): “Recuerdo vagamente que cuando un tal Murena se precipitó a demoler *Rayuela* hacia el año 62, hizo una alusión al plagio, no sé si en relación directa con Joyce o por la vía de *Adán Buenosayres*, en ese entonces, y para utilizar una gloriosa frase de Mallea, me reí con todas las vísceras.”

¹³³ CORTÁZAR, Julio. Un cadáver viviente. **Realidad**, Buenos Aires, n. 17-18, p. 259, set-dez. 1949.

Por supuesto, las espectaculares consecuencias y la no concluida vigencia del nazismo mueven a volverse con sospecha y temor hacia los existencialistas, tal como hasta hace pocos años se sospechaba del surrealismo. Encontrar un pan de varios metros abandonado en una calle de París era ya bastante para alarmar a las gentes; los diálogos del teatro de un Sartre resultan hoy directamente amenazadores, y de esto a la denuncia por falsa analogía (la conducta de Martín Heidegger, la violencia de la ‘literatura’ existencial) no hay más que un salto directo, el del miedo. Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del ‘progreso’ según la razón [...] También aquí será la razón quien, a la hora de las responsabilidades, deberá enfrentar una posible acusación si traiciona su signo. Pero la función racional en el existencialismo, a esta altura en que escribo, nada tiene de común con la función racional que hizo posible el nazismo; es mecanismo vigilante, dentro de un orden humano que incluye irrazón y razón con igual necesidad y derecho; nunca la sometida sirvienta de una irracionalidad que aspira a servirse de ella para liquidarla finalmente como razón y no dejar más que una obediente máquina, una inteligencia *robot* aplicada a entender el aullido y transformarlo en una melopea por las injusticias de Versalles. (CORTÁZAR, 1994b, p. 89)

O irracionalismo em comunhão com o existencialismo e o surrealismo, desempenha um papel fundamental na cosmovisão da Cortázar, no caminho de uma comunhão na passagem do eu ao outro. Esse é também o ponto central de sua leitura do livro de Leopoldo Marechal:

Por debajo de esta estructura se ordenan los planos sociales del libro. Ya que el número 2 existe (‘con el número 2 nace la pena’), ya que hay un tú, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la

novela, y *Adán Buenosayres* entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama.¹³⁴

Nesse sentido Glauber estaria talvez mais próximo de Cortázar quando afirma que “uma obra de *arte revolucionária* deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica”¹³⁵. (ROCHA, 2004, p. 249, grifo do autor).

Como vimos anteriormente, nessa passagem do eu ao outro, faz-se necessário o exílio, que é justamente o momento de elaboração de uma escrita ou uma linguagem, como prefere denominar Cozarinsky. Isso está em Cortázar, Glauber e também Cozarinsky. Daí vem a admiração de Edgardo por Glauber, ou seja, por ele ter “ido al extremo de las búsquedas de lenguaje”¹³⁶. Mas o que para Cortázar e para Glauber parece ser uma ferramenta para alcançar uma determinada realidade, a “integração cósmica” de Glauber e a “comunidade” e o futuro engajamento político de Cortázar, em Cozarinsky “ir ao extremo” é antes criar uma linguagem extrema que não busca um significado “sino que más bien definen un área de significaciones”¹³⁷ e, mais do que construir significado, ela desconstrói conceitos, discursos, verdades. Essa linguagem extrema, como bem lembra David Oubiña, não é uma linguagem da representação do extremo, mas uma experiência do limiar:

El adjetivo latino ‘extremus’ es una forma superlativa de ‘exter’ o ‘exterus’ que significa ‘extranjero, extraño, de otro país’. Así entendido, el extremo es ese punto donde las cosas se

¹³⁴ CORTÁZAR, Julio. *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. **Realidad**, Buenos Aires, n. 14, p. 232, mar.-abr. 1949

¹³⁵ Idem, p. 249.

¹³⁶ COZARINSKY, Edgardo. Último combate de Antonio. **Panorama**, Buenos Aires, n. 211, p. 59, 11 maio 1971.

¹³⁷ COZARINSKY, Edgardo. Responsable por cada imagen. **Panorama**, Buenos Aires, n. 201, p. 53, 02 mar. 1971.

aventuran al desierto y se arriesgan al desconocimiento de sí. Allí, en ese linde, lo propio se asoma a la extranjería. Las narraciones de lo extremo son, entonces, las que traen noticias sobre esa *terra incognita*: no por haber estado allí (ese exterior es inexperimentable) sino por haberlo intuido en los avatares del arte. Los films y los textos extremos son aquellos que, desde el interior del lenguaje, apuntan a ese exterior donde ya no habría lenguaje; insinúan en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca alcanzan a nombrar pero que permanentemente convocan y asedian. No es una representación del límite sino una experiencia del límite (con los medios de la representación). (OUBIÑA, 2011, p. 29-30.)

A *excripta* Cozarinsky é uma forma de lidar com esse vazio sem nunca preenchê-lo. Ao potencializar contingências, ela cria estranhamentos em um contexto dominado pela ordem e descripta os espectros que foram suprimidos por essa mesma ordem. Cozarinsky coloca efetivamente essa linguagem em prática com seu primeiro filme *Puntos suspensivos* (1971). O título em si já é o lugar de uma ausência, um vazio, como uma roda que fosse movimentada por diferentes eixos sem nunca encontrar um eixo definitivo. Inclusive o fato de que o título do filme seja um sinal tráfico já é uma forma de resistência a qualquer reducionismo fácil, pois se trata em primeiro lugar de uma resistência ao fonocentrismo. Ou ainda, como um *bilboquet* que rodopiase por diferentes bastões sem nunca fixar-se. Esse *bilboquet* maluco, que Cozarinsky preferiria chamar *passage du témoin*, é uma máquina desconstrutora cuja engrenagem primordial é o exílio.

3 PUNTOS SUSPENSIVOS: POTÊNCIA(S) DO EXÍLIO OU O EXÍLIO COMO POTÊNCIA

3.1 Prolegómenos

Edgardo Cozarinsky frequentou os principais grupos de intelectuais da Argentina, foi amigo de escritores e cineastas que desempenharam um papel transformador na literatura e no cinema. Sobre a revista *Sur*, por exemplo, Borges declarou certa vez que, para além de qualquer crítica¹³⁸ ou elogio, a revista é um fato histórico que modificou a literatura argentina. O mesmo acontece com as revistas *Primera Plana* e *Panorama* que tiveram uma grande circulação na Argentina e foram responsáveis, entre outras coisas, por renovar a linguagem jornalística e por manter extensas seções de arte, com entrevistas e texto críticos que revelariam nomes importantes da literatura e do cinema no país. No entanto, diferente de alguns membros dessas revistas que em determinado momento assumiram uma posição ideológica, o compromisso de Edgardo sempre foi para com a literatura e o cinema. Edgardo sempre foi *extranho* a qualquer ordem totalitária ou totalizante. No texto “¿Judío por hablar castellano?” publicado em *Blues* (2010), no qual narra seu primeiro contato com a língua *ladina*, Cozarinsky afirma que em 1992, ano da comemoração dos quinhentos anos do descobrimento da América Hispânica, decide visitar Salónica, cidade para a qual se dirigiram muitos dos judeus após a expulsão da Espanha em 1492. De modo que ele prefere seguir o caminho inverso ao do triunfalismo da conquista e seguir os rastros dessa comunidade de exilados que terminou por estabelecer-se definitivamente no território:

Creo que fue en ese momento que entendí que diáspora no hay una sola. Que mi pequeña experiencia, casi indolora, de una diáspora argentina, en mi caso cultural más que política, me hizo sensible a la de un pueblo que había vivido otra diáspora, impuesta cinco siglos atrás por un

¹³⁸ Grande parte se deu por razões políticas, a maior parte vinda da revista *Contorno*, mas também houve críticas de alguns colaboradores da revista, entre eles Adolfo Bioy Casares: “Yo pensaba que en *Sur* se guiaban por los nombres prestigiosos, aceptados entre los *high brow*, la gente ‘bien’ de la literatura, ‘bien’ no por nacimiento o por dinero, sino por la aceptación entre los intelectuales. Pensé que allá preferían ese criterio personal, y al que hubieran tenido si realmente les gustaran los libros”. (BIOY CASARES, 1994, p. 95.)

estado triunfante, y a través de esa sensibilidad recién adquirida empecé a entender que la diáspora que yo había heredado, la de Europa del Este, que hasta ese momento me había dejado más bien indiferente. (COZARINSKY, 2010a, p. 63)

Esse exílio cultural de que fala Cozarinsky merece ser pensado no contexto de sua resposta a Grondona e Massuh em julho de 1968. Cozarinsky reconhece na violência implícita uma ameaça ao pensamento extemporâneo. Nesse sentido é bastante sintomático seu silêncio diante das posteriores discussões entre os membros do encontro. Ele já se sentia ali um *extranho*. Já nesse momento Cozarinsky enxergava na Argentina a formação de um discurso perverso que começava por minar qualquer possibilidade de defesa e conformar uma ordem autotélica do poder e do estado de exceção. 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 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 zombi¹³⁹ 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)

Ainda que Edgardo tenha essa consciência de uma ordem de violência, ele não foi um exilado político, suas críticas sempre foram mais claramente feitas à censura e nunca a determinado partido ou governo. Seu compromisso sempre foi para com a liberdade da arte. Nesse sentido

¹³⁹ A referência a “zombi” também foi muito empregada por Cabrera Infante, é o caso da entrevista para a revista *Primera Plana* em 1968 (n. 292, p. 50): “Ahora sé que este amigo ha tenido menos suerte que Guevara: hoy no es un inmortal sino un zombi político. Cuba está poblada de ellos, de toda clase. Muchos, no por casualidad. Son zombís literarios.” Além disso, o zombi na cerimônia vudú é o escravo do feiticeiro que o trouxe à vida.

o exílio é um passo fundamental na transformação de Edgardo em escritor de ficções.

O desejo de exílio que assombra os primeiros textos críticos de Cozarinsky será conjurado pela primeira vez em *Puntos suspensivos*, filme que Oubiña denomina “extremo”, pois questiona e destrói sua própria linguagem. É através de *Puntos suspensivos* que Oubiña chega à conclusão de que “escribir/filmar es siempre un desarraigo. Y sólo es posible porque algo, que se ha extraviado definitivamente, se vuelve una obsesión. No para recuperar lo perdido sino para conquistar el valor irremediable de una ausencia.” (OUBIÑA, 2011, p. 119). Essa ausência irremediável é habitada pela atemporalidade dos espectros e *Puntos suspensivos* é um ritual de evocação desses espectros.

Em *Puntos suspensivos* o exílio é a pedra de toque através da qual Edgardo pode desconstruir uma ordem dominada por uma violência implícita, mas não através de uma contra-ordem. Trata-se, em palavras de Jean-Luc Nancy (2007, p. 46), “justamente el contrapeso del no-poder, es la fuerza de resistencia a la dominación, que no invierte a ésta sino que la llama y en cierto sentido la reconduce a su inanidad en términos de sentido”. Contrapor-se ao poder como violência é agir diretamente na imunidade (identidade) fazendo com que o intruso (o *extranho*) não seja rejeitado¹⁴⁰.

No texto “Cómo hablar de cine en Chile” sobre o lançamento da revista cinematográfica *Primer Plano*, Cozarinsky afirma que “los films más importantes del cine actual suelen ser imperfectos, ensayos más fiados a su capacidad de descubrir que a la de ofrecer un ‘terminado parejo’.”¹⁴¹ *Puntos suspensivos* é esse descobrimento que segue a tradição de Sarduy, Godard, Polanski, Nabokov, Glauber, entre outros, Cozarinsky coloca em prática a linguagem sobre a qual vinha se debruçando em seu caderno de anotações. Uma linguagem que, como em

¹⁴⁰ Refiro-me aqui ao livro *O intruso* (2000) de Jean-Luc Nancy, no qual ele problematiza a intrusão em seu próprio corpo de um órgão estranho através de um transplante de coração, de forma que associa, engenhosamente, a relação de seu corpo com esse órgão intruso como sendo a própria condição da humanidade. Ao refletir sobre a imunidade que teve de ser minada para não haver rejeição do órgão transplantado, Nancy (2006a, p. 34) escreve: “Como mínimo, sucede lo siguiente: identidad vale por inmunidad, una se identifica con otra. Reducir una es reducir la otra. La ajenidad y la extranjería se vuelven comunes y cotidianas. Esto se traduce en una exteriorización constante de mí: es preciso que me mida, que me controle, que me pruebe”.

¹⁴¹ COZARINSKY, Edgardo. Cómo hablar de cine en Chile. **Panorama**, Buenos Aires, n. 253, p. 64, 29 fev. 1972.

Glauber e Godard, não confere um significado, mas abre um campo de significações explodindo as tensões de uma ordem pré-determinada.

“Fazer com os restos” bem poderia ser uma característica central da montagem em Cozarinsky. É nesse sentido que podemos também aplicar a *Puntos suspensivos* aquilo que Cozarinsky (1996, p. 81) afirmava sobre seu filme *Le violon de Rothschild*: “j’ai cherché à ‘mettre en conversation’ des matières disparates”. Essa “conversação” entre materiais díspares ou disparatados não implica, no entanto, na formulação de um discurso ou de uma comunhão de significados (ideia que parece prevalecer ainda hoje em muitos filmes denominados “documentários”), mas justamente o contrário, trata-se de desestabilizar os sentidos e conexões lógicas através da montagem. A montagem em *Puntos suspensivos*, muitas vezes, não nos diz nada de forma evidente, ela exige um olhar atento para decompô-la, interpretá-la para além de qualquer clichê linguístico ou visual. Exige a busca de relações singulares que só poderiam surgir com o *retard* que é inerente ao *regard*¹⁴². É nesse sentido que, como afirma Cozarinsky, o filme se faz como descoberta: “Cette attente, cette écoute, est devenue pour moi le propre du cinéma, qui ne saurait jamais être illustration ou explication (comme un article de journal, ou un téléfilm ordinaire) mais découverte” (COZARINSKY, 1996, p. 82). Essa leitura que Cozarinsky faz de si mesmo é uma variação de sua leitura do filme *Cul-de-sac* (1966) do Polanski:

Lo que ha hecho Polanski, con seguridad, con imaginación, es coincidir con el tono de cierto teatro del absurdo a partir de elementos cuya genealogía cinematográfica es subalterna, ajena al ámbito de la cultura literaria. Sólo en cuanto materiales de cine, en el momento de hallar existencia propia en ese nuevo lenguaje que los define, esos elementos se ofrecen al espectador del film: no como traducciones sino como descubrimientos; no como equivalente sino como imágenes plenas, que se bastan sin recurrir al paralelo presuntamente ennoblecedor de la literatura.¹⁴³

¹⁴² Construção empregada por Raúl Antelo ao referir-se a Marcel Duchamp em *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* (2010).

¹⁴³ Cozarinsky, Edgardo. Itinerario hacia el desamparo. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 335, p. 78, 27 maio 1969.

No entanto, essa descoberta como método de trabalho em *Puntos suspensivos* não implica na revelação de uma verdade, pelo contrário, ela é um “itinerario hacia el desamparo”. O desamparo é a condição do exilado e também potência criativa e desconstrutora que se dá através do desencryptamento das forças submersas, arcaicas ou não, que atravessam a sociedade argentina do período.

Essa montagem críptica que se faz com os restos (herança), não se dá apenas no plano conceitual ou metodológico. Lembremos uma vez mais que *Puntos suspensivos* foi feito com os restos de *The players versus ángeles* (1969). Sobre o filme de Fischerman, Cozarinsky escreveu uma resenha na revista *Primera Plana* em junho de 1969:

Este uso de lo literario como material, recogido y pegado como un papel impreso sobre la tela (Schwitters), no adaptado ni digerido sino contrapuesto a las marchas triunfales del final, a los abrazos que hacen y deshacen parejas en una sola fiesta de cariño, es uno de los aspectos más interesantes del método de Fischerman. Su film es a menudo una experiencia tan directa y embriagadora de lo que es (es decir de lo que puede ser) el cine que parece mezquino calificarlo de experimental. Provisional, aproximativo, modificable, es como casi todo el arte moderno. Pero no vale por lo que intenta sino por lo que logra.¹⁴⁴

É como se Edgardo falasse ao mesmo tempo do filme de Fischerman e do seu futuro filme. Uma vez mais sua leitura gira ao redor da tensão criada por materiais heterogêneos que liberam contingências. É isso que ele colocará em prática em seu primeiro filme. Esse gesto de fazer um filme com pedaços de um filme alheio não é um mero dado bibliográfico, mas sim a *mise en scène* de um projeto literário e cinematográfico que ao mesmo tempo em que desconstrói uma ordem dominada pela conformação de uma narrativa do controle ou mesmo de um controle como narrativa, busca sinalizar e potencializar contingências

¹⁴⁴ Cozarinsky, Edgardo. El film. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 338, p. 69, 17 jun. 1969. Esta resenha e o artigo “Permanencia de Griffith. Notas sobre una tradición viva”, publicado na revista *Tiempo de cine*, foram os únicos textos deste período (entre as décadas de 1950 e 1970) que Cozarinsky decidiu publicar em *Cinematógrafos*, livro que reúne alguns de seus textos de crítica cinematográfica.

e *sobrevivências* no sentido warburgiano do termo. Essa preocupação de Edgardo para com as sobrevivências se manifesta frequentemente em sua obra e ressoaria, por exemplo, em seu último filme *Carta a un padre* (2014) cuja reverberação encontraria um tom aforístico na citação de Georges Perec em voz e tradução de Edgardo: “Trato de hacer que algo sobreviva. Quisiera arrebatarle unos pocos fragmentos al vacío que crece, dejar en alguna parte un surco, una huella, una marca, aunque sólo sea unos pocos signos.” Um cinema (e literatura) feito de sobrevivência exige, como vimos, uma problematização do conceito de ficção, mas também do conceito de tempo. Ao potencializar contingências e sobrevivências, a *excripta* Cozarinsky desarranja o tempo e coloca-o fora de si: “the time out of joint”.

Se antes dizíamos com Kuki que a contingência está no “movimiento dos detalhes”, também podemos dizer com Aby Warburg – que faleceu no mesmo ano em que Kuki retornava ao Japão– que o “bom deus habita o detalhe”. Ideia que Edgardo preferia desenvolver sob o signo da fofoca partindo de Henry James:

En James, en cambio, el chisme es la clave de un arte combinatoria que, a su vez puesta en movimiento, arrebata al narrador y a su tarea en un vértigo cuya única recompensa es la complejidad creciente de hallazgos siempre discutibles. La señora sentada a su lado, en una comida de Nochebuena, deja caer en la conversación un “germen”. “El germen, dondequiera que haya sido recogido, siempre ha sido para mí germen de una ‘historia’, y la mayoría de las historias que se pugnan por formarse bajo mi mano han surgido de una sola y pequeña semilla, una semilla tan diminuta y llevada por el viento como esa alusión casual para *The Spoils of Poynton* que mi vecina dejó caer involuntariamente, una simple partícula flotante en la corriente de la conversación.” (COZARINSKY, 2005a, p. 28-9)

É essa semente levada pelo vento que Warburg encontrou nas formas ondulantes e serpentiformes das ninfas pagãs em movimento instaladas nas pinturas e esculturas modernas do Renascimento. Georges Didi-Huberman lembraria ainda que antes de Warburg foi Edward Burnett Taylor (1832-1917), um grande admirador dos “detalhes triviais” e sua potencialidade em fazer sentido(s):

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede de civilização. Basta uma olhada para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece a sua época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta do seu quarto. (TAYLOR *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46)

Essa paixão pelas ruínas, que posteriormente assumiria certa transcendência na definição do contemporâneo dada por Giorgio Agamben¹⁴⁵, em Cozarinsky, como antes em Warburg, é a obsessão por destruir uma ordem pré-estabelecida na busca de uma ordem escondida, oculta, tão fascinante quanto infinita, cujo arquétipo de alguma forma já se encontrava em Borges¹⁴⁶, mas também em alguns intelectuais da geração de Edgardo que compartilhavam do pensamento de Warburg. José Emilio Burucúa segue o rastro do pensamento de Warburg no ambiente cultural argentino da segunda metade do século XX e aponta como seus principais herdeiros ao escritor e professor Héctor Ciocchini (1922-2005), que recebeu na década de 1960 a bolsa Fritz Saxi Warburg Institute, e Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), ensaísta que em palavras de Ciocchini foi um “artista que en la deleznable y trágica realidad interior de ‘nuestras’ preferencias halló un denominador mítico” (CIOCCHINI *apud* BURUCÚA, 2003, p. 105). Em palavras de Burucúa:

¹⁴⁵ “Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. É, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós”. (AGAMBEN, 2009, p. 65-6).

¹⁴⁶ Cujos exemplos mais claros estariam em contos como: “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1942).

Héctor Ciocchini, nacido en la ciudad de La Plata en 1922, fue profesor de literatura española del Siglo de Oro en varias universidades argentinas hasta 1976 y director del Instituto de Humanidades en la Universidad del Sur (Bahía Blanca) desde 1956 hasta 1973. De ese instituto solía decirse, con acento sarmientino, que Ciocchini había hecho de él una ‘increíble avanzada de la civilización europea en el desierto patagónico’. Es casi seguro que el modelo imaginado y aplicado en ese lugar fue el Warburg londinense, pues no sólo Ciocchini frecuentó la biblioteca de Woburn Square en calidad de investigador visitante a comienzos de los sesenta (volvería, más tarde, en 1976, exiliado por la tiranía militar tras la ‘desaparición’ y el asesinato que ese régimen perpetró contra su hija María Clara, una adolescente de 16 años), no sólo entonces por la familiaridad de nuestro Héctor con el sitio cuya irradiación estudiamos, sino que el interés de Aby Warburg hacia el *Nachleben der Antike* ya había atraído la atención de tres intelectuales argentinos activos en los años cuarenta y cincuenta, a quienes Ciocchini ha llamado sus maestros. Me refiero a Vicente Fatone, un filósofo ocupado en el análisis comparativo de los pensamientos religiosos de las civilizaciones mediterráneas y de las civilizaciones asiáticas, a Arturo Marasso, un filólogo consagrado al descubrimiento de las huellas de la Hélade en la poesía y en la literatura de Castilla, y a Ezequiel Martínez Estrada, un ensayista que realizó el inventario y la exégesis de varios *topoi* o formas simbólicas recurrentes en la cultura argentina y sudamericana alrededor de 1950 (la inmensidad de los espacios vacíos, la soledad humana, las ciudades dinámicas y destructivas, las multitudes desarraigadas; Martínez Estrada, 1953). Religiones comparadas y perduraciones de lo religioso en el mundo moderno, la antigüedad grecolatina y sus pervivencias en la experiencia estética y filosófica de la primera modernidad española, mitos actuales de los países nuevos, parece evidente la sintonía con los grandes temas warburguanos: magia, religión e impulso artístico, latencia y resurrección de la tradición clásica. Los trabajos de Marasso, por

ejemplo, estuvieron casi siempre volcados al descubrimiento del contrapunto de lo antiguo en la literatura del Siglo de Oro —Virgilio en Cervantes (Marasso, 1937), la invención del Quijote con los materiales del saber grecolatino (Marasso, 1954), la mitología en la poesía de Góngora, el estoicismo de Quevedo (Marasso, 1994: 41–82 y 195–204)—, una indagación que él extendió al texto de la Constitución argentina, cuya arquitectura pitagórica consiguió desentrañar (Marasso, 1994: 123–130). En el caso de Martínez Estrada, su empresa hubo de centrarse en el análisis de la construcción y de la fuerza social de las mitologías modernas en la Argentina y en otros países del Nuevo Mundo. (BURUCÚA, 2003, p. 103-4)

No caso de Fatone e Marasso, ambos haviam sido professores de Cortázar na Escola Normal Superior Mariano Acosta¹⁴⁷. Não há referências de Cozarinsky acerca deles, mas tanto Ciocchini¹⁴⁸ e principalmente Martínez Estrada participaram da revista *Sur* entre as décadas de 1940 e 1960. No texto “La vuelta de Murena”, Cozarinsky fala que diante do caráter de espetáculo da política Argentina onde “todo es un eterno retorno de ‘números vivos’” (COZARINSKY, 2010a, p. 34), não é de se surpreender o imprevisível retorno (na vida intelectual) de nomes como Héctor Murena e Martínez Estrada. Murena e Estrada, na

¹⁴⁷ Esse período da vida de Cortázar foi tema da entrevista realizada pela revista *Primera Plana* em outubro de 1964: “Los años que siguen son más tediosos, o menos críticos: se hizo maestro, y se volcó hacia el profesorado de Letras, en el Normal Mariano Acosta; la experiencia acabó sofocándolo de mediocridad: ‘De los 120 profesores que habré tenido en aquellos 7 años, sólo recuerdo a tres que eran dignos de ese nombre: Arturo Marasso, Vicente Fatone y un médico, Carlos Veronelli’” CORTÁZAR, Julio. La Argentina que despierta lejos. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 103, p. 39, 27 out. 1964.

¹⁴⁸ No caso de Ciocchini, diferente de Martínez Estrada que foi referência constante na revista por muitos anos, suas colaborações foram bastante esporádicas; entre os números que consultei (que na sua maioria correspondem aos anos em que Cozarinsky escreveu para a revista, ou seja, entre final da década de 1950 e início da década de 1970) encontrei apenas dois textos seus publicados: “Henri Bremond: Plegaria y poesía” publicado em março de 1949 no número 173; e “René Char: una militancia poética sin esquemas” publicado em setembro-outubro de 1969 no número 320. Este último mereceria ser lido em sintonia com seu estudo sobre Saint Exupéry e René Char desenvolvido em *El sendero y los días* (1973).

leitura de Edgardo, são nomes que indicam a sobrevivência, a partir de um ponto de vista extemporâneo, de mitos e recorrências do passado argentino. Cozarinsky começa seu texto lembrando o caso do senador Luis Barrionuevo de Catamarca que em 2003 queimou urnas de votação ao saber que a eleição lhe seria desfavorável. Em seguida, ele afirma que esse episódio remeteu a sua infância, em 1953, quando seu pai o levou para ver as ruínas da Casa del Pueblo e da biblioteca Juan B. Justo¹⁴⁹. Cozarinsky termina seu texto ressaltando a condição de exilado de Murena e Estrada: “su soledad iba hacerse aislamiento, su vida una ardua resistencia silenciosa” (COZARINSKY, 2010a, p. 35). Essa “guerra de um homem só” que Cozarinsky interpreta como sendo o dilema de Murena, Estrada e tantos outros, é essa mesma solidão que se encontra nas entrelinhas da “Carta a Victoria Ocampo” de Martínez Estrada:

Después de los doce años continúa una vida laboriosa, de sobreviviente, en mil formas repetidas a la manera de un arabesco, en que todo es construir sobre arena, ensayar y errar. Para llenar las páginas en blanco y para descifrar las interlineadas y testadas sirve cualquier vida de novela en que sucedan pocas cosas pero que calen hasta el hueso. Siempre que el autor sepa que no se nace ni se muere una sola vez.¹⁵⁰

Podemos dizer com Martínez Estrada que não só os autores, mas também as imagens e as ideias não nascem ou morrem, mas sobrevivem.

¹⁴⁹ Cozarinsky diz ainda que seu pai, como bom filho de imigrantes, se interessava mais por essas ruínas do que pelas do Jockey Club. Esse episódio do incêndio do Jockey Club de Buenos Aires aparece também no conto “Mito de Orfeo y Eurídice” publicado em *Guirnalda con amores* de Bioy Casares. Em sua resenha sobre o livro Cozarinsky afirma que esse é o melhor conto do livro: “En las narraciones –advierte el prólogo– los elementos fantásticos son escasos. La mejor, a mi juicio, es un cuento que los incluye: ‘Mito de Orfeo y Eurídice’. Bioy Casares sugiere el tránsito gradual del protagonista a otro mundo; sólo una breve oración (‘Aunque había bruma, aquello no era otra sala de baños’). Finalmente, un cambio de perspectiva enmarca el relato en un hecho de nuestra historia reciente y, al cerrarlo con una reflexión sobre la indescifrable arquitectura de un edificio quemado, traslada los destinos posibles e irrecuperables del personaje al dominio de lo incognoscible.” (COZARINSKY, Edgardo. *Guirnalda con amores*. Sur. Buenos Aires, n. 261, p. 51, dez. 1958).

¹⁵⁰ Martínez Estrada, Ezequiel. Carta a Victoria Ocampo. Sur. Buenos Aires, n. 295, p. 07, jul.-ago. 1965.

E também com ele podemos afirmar que a *excripta* Cozarinsky é esse “construir sobre arena, ensayar y errar”. E nessa errância pelas “reservas ecológicas”¹⁵¹ do passado que se faz montagem anacrônica e contingente.

Entre los recuerdos, pues, algunos míos remontan la historia de familia y la imaginación suele entremezclarse tan subrepticamente en ellos que a veces he pensado si la imaginación no es una extraña forma de la memoria ancestral. Los más antiguos recuerdos persisten nítidos y en vano intento localizarlos a mí alrededor. La memoria específica se acusa en mí con los caracteres crudos de la herencia somática. Por esta presencia consciente del pasado tengo a menudo la impresión de que revivo escenas y hasta he podido prever la continuación de una serie de hechos. Lo que se entiende por adivinación debe entrar en este orden de fenómenos.

Soy una madriguera de complejos, una red subterránea en que el subconsciente posee sus mapas precisos. Nunca quise aprovechar de tu tesoro soterrado, dejando libre el juego de la fantasía, sino que me esforcé por que la razón lúcida rigiera mi pensamiento. Es un desaprovechamiento de mí mismo parecido a la destrucción, casi involuntaria, de mi memoria, que en años juveniles era de fidelidad fotográfica. Pero acaso pudiera explicarse esto por dos razones: mi disgusto de recordar y una inclinación al análisis lógico aun de mis actos más comunes, que me ha privado siempre de la contemplación ingenua. Mi

¹⁵¹ Cozarinsky usa essa expressão na entrevista “Qué se hizo de nuestros amores” concedida a Eduardo Antín. *El amante*, Buenos Aires, n. 114, p. 20, set. 2001. Mas essa ideia apareceria melhor elaborada no livro *Lejos de dónde* (COZARINSKY, 2009, p. 151): “En el recuerdo se modificaban incesantemente las imágenes y las palabras que la memoria había elegido conservar; las sensaciones del momento vivido ya estaban corrompidas, tal vez enriquecidas, acaso mutiladas, por experiencias, emociones y meras ideas que, como napas geológicas, habían ido depositando sobre ellas los años que lo separaban del momento recordado. Esa distancia recomponía los episodios del pasado, les otorgaba un sentido imprevisto como el montaje cinematográfico desentraña significados nuevos, nunca definitivos, en las imágenes y palabras que manipula.”

recuerdo verídico más antiguo data de los primeros meses y el que primero me produjo una generadora de mágicas asociaciones, dos caballos blancos que tuvo un pariente, y que se alimentaban de carne. La fábula de los caballos de Reso nunca me pareció inverosímil.¹⁵²

Mas, no caso de Cozarinsky, não se trata apenas de inventariar as repetições e sobrevivências, mas mostrar como “una vez más Argentina persigue su destino de escenario precursor, donde la ruina de sociedades menos endebles es puesta en escena más temprano, y radicalmente.”(COZARINSKY, 2010a, p. 35).

Como o detetive que termina por descobrir algo de si mesmo, conhecimento que é acompanhado de seu próprio assassinato (“La muerte y la brújula”). Na verdade, trata-se da morte de sua própria ordem, é isso que Edgardo descobria no filme de Fischerman e aplicou ao cinema enquanto arte da aleatoriedade.

El cine argentino nunca conoció nada parecido, y aun dentro del contexto internacional contemporáneo es un film desconcertante, quizás único: se llama *The Players vs. Ángeles caídos*, y desde la semana pasada, en un sótano de la calle Corrientes, proclama la necesidad de un saludable desorden, las bondades de un arte aleatorio.¹⁵³

O cinema, ou mais especificamente, a montagem é para Edgardo a biblioteca contingente de Warburg. Georges Didi-Huberman, em seu livro *A imagen sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg (L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002)* dedicado ao estudo de Warburg (1866-1929), afirma que o atlas *Mnemosyne*, que para ele seria um “pensamento por imagens”, deve ser entendido acompanhado dos mais de dois tomos de comentários escritos por Warburg. No entanto, afirma Didi-Huberman, nestes textos o autor não se dedica em nenhum momento a expor uma teoria ou método concretamente. Sua exposição:

¹⁵² MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Carta a victoria ocampo. **Sur**. Buenos aires, n. 295, p. 05, jul.-ago.1965.

¹⁵³ Cozarinsky, Edgardo. Cine: ¡Llegaron los Players! **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 338, p. 67 17 jun. 1969.

É feita de repetições (retornos), entremeadas com tiradas geniais (sobrevivências) ou, igualmente, com grandes bloqueios (espaços em branco, silêncios, intervalos). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 393)

Um destes manuscritos desperta interesse pelo título: “Notas fugitivas” (*Flüchtige Notizen*), datado de 11 de setembro de 1929:

Mnemosyne. P[ranchas]
 1-9. A[ntiguidade] or[iental].
 2-17. Grécia.
 3-9. Ásia Menor Sph[aera] Barb[arica].
 4-22. Sarcóf[ago] trágico.
 6-16. Culto (dança).
 7-26. Roma, triunfo.
 8-32. Mitraísmo. (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 393)

As letras que aparecem fora dos colchetes, são as que constam no original, neste caso elas foram complementadas por Didi-Huberman. As notas seriam hipóteses para a disposição de seu atlas, mas para além disso, podemos encontrar aqui o germe do pensamento de Warburg. Assim como as notas, também o que se tenta construir é sempre fugitivo e inacabado, feito por saltos. Salto das ideias que retornam, de sobrevivências. Assim como Warburg, que montava e desmontava seus painéis, misturando e intercambiando imagens entre eles, também Cozarinsky monta e desmonta seus filmes e textos, intercambiando seqüências, planos, parágrafos, etc.

Trabalhar com a fragmentação é, necessariamente, trabalhar o corte, ou melhor, fazer com que o corte seja não só notado, mas ressaltado, abrindo brechas, tanto em filmes quanto em murais, textos e arquivos, profanando arquivos. Uma leitura bastante perspicaz do *intervalo* em sua dimensão psicanalítica e cinematográfica foi feita por Pierre Fédida no âmbito da leitura da *Gradiva* de Jensen feita por Freud. Segundo Fédida, a interpretação é o meio fantasmático do discurso analítico, no movimento duplo e ambíguo dos discursos de Gradiva e Norbert e uma cura que se faz através do agravamento do delírio do arqueólogo.

Deste modo, o duplo sentido funciona não como simples atraso na compreensão recíproca de duas discursividades invertidas sobre a cena de um

único discurso (poder-se-ia aqui comparar esse fenômeno com o da montagem fílmica, ou ainda de uma técnica de colagem, em pintura). Resulta daí, que o que pertence, como coisa particular, à *interpretação* é da ordem do *intervalo* (ou ainda a relação das palavras com a sua própria aparência): 'Em qualquer parte, ao sol, Gradiva está sentada'. Equivale a dizer que a interpretação se desempenha sempre em o *entre dois sentidos* – naquele ponto onde o sentido ainda não se realizou e construiu tematicamente. (FÉDIDA, 1978, p. 178-9)

É esse mesmo pensamento do intervalo que se encontra em Warburg e que, pela via de uma tradição sob a qual pudemos vislumbrar uma parte no decorrer deste trabalho, é bastante similar ao projeto literário e cinematográfico de Cozarinsky. *Puntos suspensivos* é um filme feito de longos intervalos; a reticência, entre outras funções, tem a finalidade de marcar um intervalo no discurso. O filme não esconde os intervalos e a contingência existente entre as imagens e textos, pelo contrário, ela sempre está presente ainda que com diferentes roupagens. Cozarinsky surpreende a palavra/imagem antes que ela esteja apegada a um sentido ou contexto (discurso). Imagens e palavras que se refletem e se relacionam entre si, se repelem e se ajustam, mas há sempre o vazio que nunca se deixa preencher. A experimentação de Cozarinsky, mais que uma dimensão formal, é uma maneira de mostrar a linguagem, e também a existência, como estrangeira, furada, atravessada pelo vazio. O vazio que fere é antes de tudo uma exigência política de vê-lo como signo, ler o vazio como signo é um apelo a discutir categorias tais como identidade, povo, nação e democracia.

El reconocimiento de intervalos enneguecedores o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento. (COZARINSKY, 2007e, p. 57)

Nesse sentido, o vazio é fundamental por mostrar essa incompletude da linguagem. A montagem críptica de *Puntos suspensivos* é a liberação e o descriptamento do que foi aprisionado e apagado por essa ordem. É isso o que padre M., personagem principal do filme, faz em sua peregrinação. Ele atravessa diferentes camadas da sociedade e sua anacronia tensiona cada um desses ambientes. A anacronia de M. é o

passado de uma direita tradicional, militar e fascista que a nova sociedade, sob o signo de uma modernização epidérmica, prefere esconder.

3.2 *Puntos suspensivos*

Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos. (BORGES, 2007a, p. 646)

O filme começa com a pergunta “¿Quién es este hombre?” enquanto mostra M. (Jorge Álvarez) sentado num caixote em um estúdio com fundo branco. Como se fosse um fichamento policial; ele vai mudando de posição conforme o som de uma máquina de escrever, ao fundo, é interrompido para imediatamente recomeçar. Em seguida aparece na tela a pergunta: “¿Quién podrá decir algo de él?”. Então, sobre um fundo preto, aparece o título do filme: “...”. Essa introdução que poderia muito bem pertencer a um documentário investigativo é, na verdade, paródica e irônica. A próxima sequência intitulada “Un atisbo”, nos mostra uma reunião em uma casa ao estilo colonial e aristocrático, enquanto alguém lê um discurso laudatório, fascista e ufanista, em homenagem ao personagem principal. É nesse discurso que sabemos que M. já não pode rezar missas e que “aun amordazado y perseguido peleará hastal el fin”. Todo o discurso é atravessado por risadas de um homem (o diretor) e uma mulher que não aparecem nas imagens. A próxima sequência, intitulada “¿Qué hace por las mañanas?”, mostra M. em seus afazeres cotidianos; antes de sair para a rua M. lava o pé e escreve “Marx” na sola e em seguida pisa com força no chão como se tratasse de esmagar o nome, mas ao mesmo tempo e inconscientemente, imprimir o nome no chão em que pisa. Na próxima sequência a câmera mostra M. já vestido caminhando entre ruínas. Começa então sua peregrinação com o objetivo de angariar a simpatia de seus antigos amigos pelos seus valores arcaicos de conservadorismo, fascismo e violência. A peregrinação de M. se divide então em três (des) encontros intitulados: “escenas de la vida marcial”; “escenas de la vida burguesa” e “escenas de la vida eclesiástica”, sendo que cada capítulo é subdividido por subseções. O único verdadeiro encontro de M. será ao final, quando por fim é dominado e sodomizado pela “barbárie” que renega.

O primeiro (des)encontro de M., intitulado “escenas de la vida marcial”, se dá com um militar usando o uniforme do exército argentino

do século XIX. O som das falas do militar é acelerado e distorcido fazendo com que se transforme em grunhido¹⁵⁴. Enquanto assiste aos testes de um bombardeio feito por caças, M. afirma que não entende esse tipo de guerra: “preparativos de guerra moderna cuando el enemigo está adentro, en los bancos, en las universidades, en la televisión”. Também está presente nesta sequência o tema da americanização do exército argentino com dois militares conversando sobre como conseguir cigarros Camel e uísque Johnny Walker ou ainda os *walk talks* que não comunicam, mas que recebem notícias em inglês. O momento mais emblemático deste encontro é a da transmutação ou travestismo do militar que tira seu uniforme e veste-se de terno e gravata enquanto grita: “la raza... la sangre... la traición... la hombría de bien... el estilo de vida que nuestro mayores nos legaron... la conservación de nuestro acervo cultural... el virus de las ideologías foráneas... ¡Pucha carajo qué Brasil es grande!” Enquanto recita esse inventário de velhos bordões e apegos de uma retórica conservadora que oscila entre finais do século XIX e início do século XX, como se fosse uma espécie de purgamento, o diretor e seus assistentes reagem com frases de estímulo ou com risadas irônicas. Logo que o militar começa a vestir-se com seu novo traje, os gritos e grunhidos anteriores se transformam então em um discurso coerente:

Porque se imponen los cambios de estructura. Que la coyuntura actual no nos supere. Se trata de adecuar las armas ideológicas al desafío tecnológico. A las Fuerzas Armadas compete hoy una nueva y gloriosa misión, la única vía para cumplir los postulados del desarrollo. El país impactado exige este replanteo a nivel de fuerzas vivas. Se me ha hecho tarde, padre. Tengo una reunión de directorio en el United Inter-American Development Bank. ¿Lo acerco a alguna parte en mi gran Torino supersport carrozado por Lutera?

Essa passagem de uma pré-história bárbara, que vai dos grunhidos e gritos de ordem, a uma modernidade aparentemente civilizada com um

¹⁵⁴ Cozarinsky escreveu duas resenhas sobre filmes que ridicularizam e criticam o exército; são elas: “Guerras: ¿fría o helada?” sobre o filme *M.A.S.H.* (1969) publicada na revista *Panorama* de 19 de agosto de 1970, n. 173, p. 66. E também a resenha “La práctica del desorden” (1970), sobre o filme *Which Way to the Front?* (1970) dirigido por Jerry Lewis, publicada também na revista *Panorama* no dia 17 de novembro de 1970, n. 186, p. 69.

discurso coerente, não esconde, no entanto, a permanência da barbárie nesse mesmo discurso. O centro deste processo de travestismo do velho no novo encontra-se expresso na frase: “se trata de adecuar las armas ideológicas al desafío tecnológico”. A sentença é ressaltada pelo diretor que grita dos bastidores: “subtítulo, subtítulo”.

La voz del autor, como la del ventrílocuo experto, asume la identidad de sus figuras, las mima, describe escenarios con la misma velocidad con que los borra la siguiente, inmediata aparición convocada. El arte del autor tiene mucho de ventriloquismo, aún más de travestismo. Porque – como él mismo señaló en una nota sobre *El lugar sin límites* de José Donoso– esa asunción del disfraz por la palabra implica la literatura.¹⁵⁵

A transformação do balbucio e dos gritos de ordem em discurso marca a passagem de uma antiga direita facista e *caudillista*, arquétipo do próprio M., que passa a esconder seu passado transformando-o em liberalismo e em um militarismo moderno que tem como objetivo principal o *desarrollo*. Desenvolvimento que se faz através do uso de “forças vivas”. Não se trata da violência explícita, mas do controle dos corpos através de uma violência encoberta. A cena do travestismo se dá no mesmo cenário branco onde antes M. estava sentado no início do filme. A diferença está na inserção minimalista de um mapa da América do Sul na cor negra com as fronteiras traçadas em branco, pendurado na parede, e uma linha que é usada como cabide pelo personagem. Além disso, diferente da sequência anterior, o diretor não se preocupa aqui em esconder o extracampo, mostra inclusive o captador de som com o microfone. Essa espécie de instalação cínica na qual os técnicos e o diretor se transformam também em peças de uma exposição que é uma paródia de si mesma –na qual um cabide-prótese-do-travestismo se transforma em um limiar móvel de um discurso que extrapola fronteiras–, não é uma mera representação da mudança, mas uma constelação que permite pensar não só um momento histórico específico, mas o processo de transfiguração em si. Em sua leitura do filme *Il conformista* (1970) de Bernardo Bertolucci, intitulado “La anatomía del fascismo”, Cozarinsky qualificava o filme como “un arte de la trasfiguración”:

¹⁵⁵ COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**. Buenos Aires, n. 312, p. 70, maio-jun. 1968.

Importa resumir este esquema porque *El conformista* es uno de los dos únicos films importantes (el otro es *El desprecio* de Godard) que parten de una narración de Moravia. Y esa importancia deriva de no haber intentado traducir en imágenes, adaptar esos textos (como lo hizo cierta vertiente culta del cine italiano: Soldati, Masselli, Damiani), sino usarlos como una trama donde ambos cineastas entrelazaron sus propias preocupaciones. Bertolucci no sólo omite la muerte en un bombardeo final, del protagonista y su familia, dejando abierto el film sobre un súbito enfrentamiento del personaje con sus deseos: un personaje ocasional, por ejemplo, a quien Moravia confería la inescrutable ambigüedad de un oriental, aparece en el film como un japonés; metamorfosis elocuente porque revela la índole del trabajo cumplido por Bertolucci como adaptador: buscar oportunidades para que la imaginación, en vez de maquillar la realidad, revele su rostro escondido.

Es así como *El conformista*, a pesar de arrastrar personajes, psicologías, observaciones sociales — todo el bagaje de una novela realista— tiende a obtener una continuidad tan irreversible pero mágica como la de un sueño; a exaltar (y disolver) figuras, acciones, ambientes en una fantasmagoría identificada con la práctica del cine. Los fondos proyectados tras la ventanilla de un tren, por ejemplo, son paisajes violentamente coloridos cuya continuidad nunca es realista. Su función corresponde, más bien, a la de la partitura, entre las más admirables de Georges Delerue: exaltar el tono de cada escena con una fruición operística. La complejidad de la iluminación a lo largo del film, su predilección por las luces intermitentes o fracturadas, de un melodramatismo no disimulado, son recursos tan magnilocuentes como las efusiones, líricas o sarcásticas, que prodiga Delerue.

La política en imágenes. En un film (cualquier film), la ideología importa por la relación que celebra con un lenguaje. *El conformista* estalla en innumerables, incesantes fuegos de artificio, cuya fascinación no es trivial pues se renueva en cada revelación sucesiva. La evocación de los años 30 no es un trabajo arqueológico admirable pero

autosuficiente (como el de Visconti en *Muerte en Venecia*): las escenografías de Ferdinando Scarfiotti y el vestuario de Gitt Magrini no existen sino a partir de los encuadres donde los inscribe Bertolucci, del reflejo, por ejemplo, de una luz determinada sobre una tela determinada. Su propósito, además, es menos la exactitud documental que la riqueza de connotaciones: empapelados *art déco*, radios monumentales, peinados minuciosos están ligados a esa única memoria colectiva de este siglo que es el cine.¹⁵⁶

É esse “rosto escondido” que o travestismo e a transmutação pretendem mostrar, mas nunca ao ponto de que determinada ideologia ou noção simplista do real atrapahe a “celebração de uma linguagem”. A *excripta* arqueológica de Cozarinsky escava as ruínas do passado argentino e latino-americano, ela se infiltra como raízes num solo adubado por detritos múltiplos e nesse processo rizomático ela desenha um novo mapa.

Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre

¹⁵⁶ Cozarinsky, Edgardo. La anatomía del fascismo. **Panorama**. Buenos Aires, n. 231, p. 49-50, 26 set. 1971.

múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de *performance*, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 22, grifos do autor)

O delineamento cartográfico do país foi uma das obsessões não só do século XIX com as delimitações da fronteira através da independência e da Conquista do Deserto, mas também do século posterior. Desde o início do século XX e mais especificamente com as comemorações do Centenário da Independência, a antiga preocupação pelo traçado físico do país se transforma em pura performatividade política. Os postulados de civilização e barbárie que justificaram desde os ideais civilizatórios de Sarmiento, passando pelo massacre dos índios e sua inversão através do discurso *criollista* de Lugones, tomariam novas proporções na segunda metade do século. Entre as décadas de 1960 e 1970, era muito comum ver mapas da Argentina e da América do Sul estampando capas ou sendo motivo de charges em revistas como *Primera Plana* e *Panorama*.

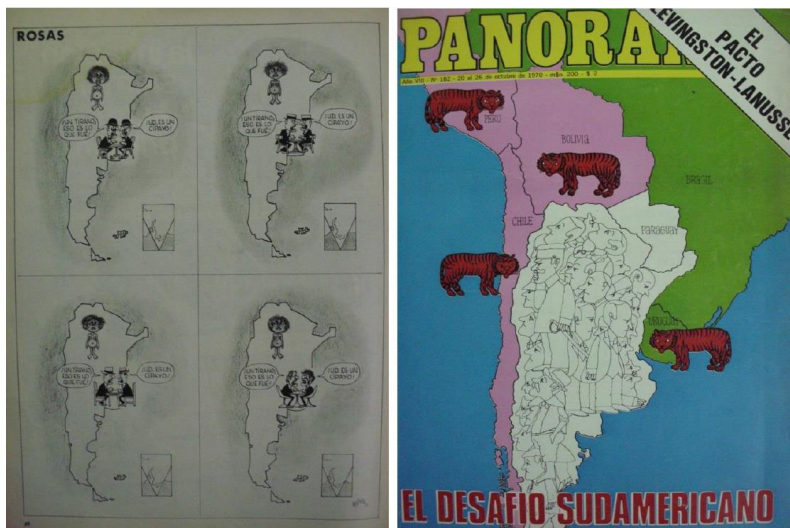


Figura 6: Revista *Panorama*: Charge feita por Quino (esq.) publicada no dia 10 de março de 1970 e capa (dir.) do dia 20 de outubro de 1970, autoria de Miguel Brascó.



Figura 7: Revista *Panorama*: capas dos dias 23 de fevereiro (esq.) e 09 de março de 1971.

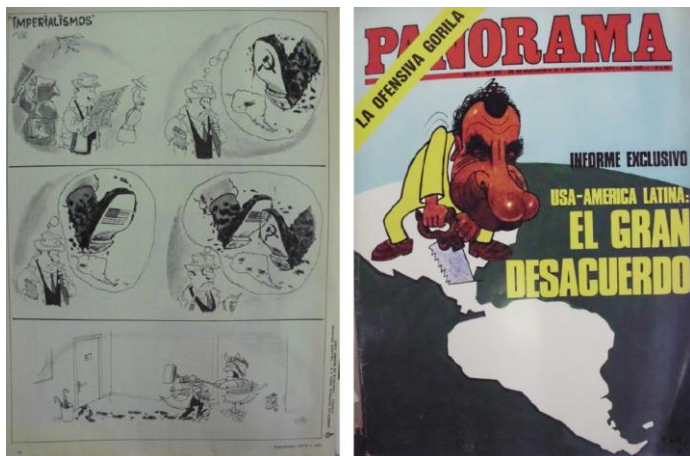


Figura 8: Revista *Panorama*: Charge feita por Quino de 04 de maio de 1971 e capa do dia 28 de setembro de 1971.

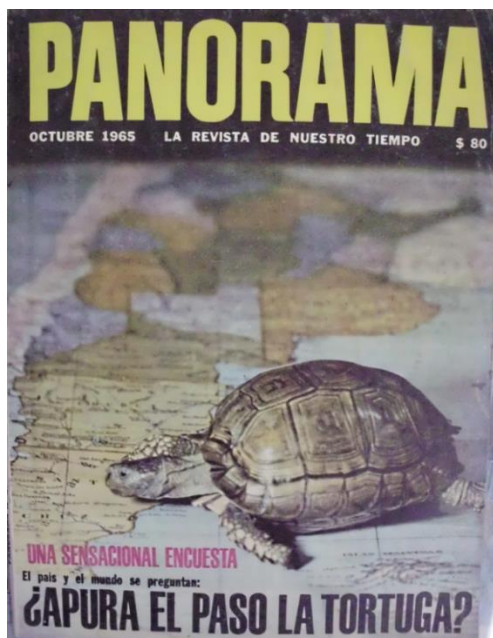


Figura 9: Revista *Panorama*: capa de outubro de 1965.

No entanto, diferente da tentativa de decalque que buscasse delinear certo “estilo de vida argentino”, isto é, a conformação de fronteiras definidas, em Cozarinsky trata-se justamente do movimento contrário, a linha-cabide que atravessa o mapa é uma linha de fuga que extrapola o limite do campo e aponta para um extracampo. É como se esta sequência do filme dissesse: “é preciso traçar uma linha de fuga, traçar novas fronteiras frente a esse travestismo cínico de velhos ideais do poder como violência e fascismo”. É isso que Cozarinsky fará em “El viaje sentimental”, o gesto de “fundir” Paris com Buenos Aires é, entre outras coisas, traçar um novo caminho, um limiar móvel que opere sempre a partir de outro lugar, como um jogo de espelhos. Ou seja, trata-se de entender Buenos Aires desde Paris ou Paris desde Buenos Aires, ou ainda refletir sobre a Argentina estando em Paris e escrevendo em inglês para *Harper's Magazine*¹⁵⁷.

Antes de seguir com a reflexão sobre “El viaje sentimental”, que retomarei mais adiante, recordemos que essa fusão de Paris com Buenos Aires já havia sido pensada em termos contrários (Buenos Aires-Paris) por Júlio Cortázar em “El otro cielo”, último conto de *Todos los fuegos el fuego* (1966). Nesse conto, o personagem transita de uma cidade a outra através do Pasaje Güemes que se conecta à Galeria Vivienne em Paris. Mas para entender melhor o contexto dessas relações entre Cortázar e Cozarinsky demos ainda um passo atrás.

Em novembro de 1970, Julio Cortázar e Edgardo Cozarinsky compartilhavam o número 187 da revista *Panorama*. Cortázar, que se encontrava neste momento de passagem por Buenos Aires –ele retornava a Paris depois de viajar ao Chile onde assistiu à posse de Salvador Allende à presidência– era entrevistado por Francisco Urondo. Já Cozarinsky, que passou a integrar o Pró-secretariado da revista no início deste ano, cargo que ocuparia até meados de 1972, publicava neste número duas resenhas críticas dos filmes *Calcutta* (1968) dirigido por Louis Malle e *Fuego negro* (*The Liberation of L. B. Jones*) de 1970, dirigido por William Wyler. A entrevista com Cortázar, intitulada “Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas” (segundo Tomás Eloy Martínez, Cortázar preferia o título “Una cita en la oscuridad con algo”, mas acabou aceitando pois “al

¹⁵⁷ Parte dos textos publicados no capítulo “El álbum de tarjetas postales del viaje” do livro *Vudú urbano* foram publicados nessa revista. Essa informação se encontra na ficha catalográfica da primeira edição americana do livro (1990): “Parts of this book have appeared, in diferente form, in SITES and *Harper's Magazine*”. COZARINSKY, Edgardo. **Urban Voodoo**. Nova York: Lumen, 1990.

fin y al cabo –dijo– todo es política”)), estampou a capa da revista junto a uma foto do escritor com um olhar pensativo contemplando a cidade de Buenos Aires. Fotografia essa que, com exceção da boina e do paletó, mostra Cortázar com uma expressão bastante similar à de Che Guevara, em fotografia tomada por Alberto Díaz em 1960. Aliás, a comparação imagética e verbal persiste no decorrer da entrevista, seja através do revezamento de pequenas fotos de Cortázar e de Che ou da comparação explícita feita por Urondo, via David Viñas, comparação que Cortázar qualifica como sendo “fora de escala”¹⁵⁸.



Figura 10: Julio Cortázar estampa a capa da revista *Panorama* do dia 24 de novembro de 1970.

¹⁵⁸ “Francisco Urondo: Alguna vez David Viñas formuló una hipótesis de trabajo. Era más o menos así: dos argentinos que andan por el mundo se reencuentran con su continente y con su condición de latinoamericanos a través de Cuba. Eran el Che Guevara y usted.

Julio Cortázar: Creo que ese paralelo entre mi experiencia y la del Che Guevara está fuera de toda escala. Puedo hablar, en cambio, de mi itinerario.”
CORTÁZAR, Julio; URONDO, Francisco. Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas. **Panorama**, Buenos Aires, n. 187, p. 49, 24 nov. 1970.

A primeira parte da entrevista está dedicada às impressões de Cortázar sobre o cenário político do Chile após a chegada de Allende ao poder, no qual ele acentua o clima de otimismo, mas adverte que uma eventual radicalização do socialismo criará um conflito eminente com a burguesia do país. Em seguida Cortázar ressalta seu compromisso intelectual e político com a América Latina e a Argentina e faz uma revisão de seu trabalho como escritor partindo de seu conto “Las puertas del cielo”, publicado em *Bestiario* (1951), até o que ele denomina seu “despertar político”:

Desde el principio, siempre para mí ha sido una cuestión de instinto, mucho antes de tener conciencia política cuando escribía mis primeros cuentos, cuando era el joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América Latina e incluso de mi propio pueblo. Sin embargo, el lenguaje de mis primeros cuentos es un lenguaje de búsqueda de contacto en un plano estrictamente literario. Un cuento al que le guardo algún cariño, “Las puertas del cielo”, donde se describen aquellos bailes populares de Palermo Palace es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los ‘cabecitas negras’ en esta época, que es en el fondo muy despectivo; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo ‘yo voy de noche ahí a ver llegar los monstruos’. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los ‘cabecitas negras’. Y a pesar de todo, yo creo que inconscientemente en ese momento me estaba rescatando por la vía del idioma; ahí, en mi terreno del escritor, porque yo establecí un contacto con ese cuento. Ese cuento me conectó con una realidad argentina de la cual no tenía conciencia. En ese mismo momento, el señor Eduardo Mallea seguía escribiendo para las señoras con sombrero, es decir, haciendo literatura clásica de la que no podrá salir jamás. Porque no ha nacido para salir; a mí me tocó, por caminos misteriosos, abrirme paso con ese sentido. Fijese que hubiera sido muy fácil, por ejemplo, haber estado bajo la influencia de Elías Castelnuovo y Roberto Arlt y

hecho así cuentitos que trascurrían en los cafés o en los piringundines. No, eso no era lo mío: era otra cosa. Yo tiraba para todo lo alto; he tirado siempre así, para arriba y, sin embargo, por la vía del lenguaje sé que tuve una conexión. Por lo tanto, después mi despertar a una conciencia política ha sido una especie de fenómeno complementario, aunque no coincidan en el tiempo.¹⁵⁹

Este número da revista *Panorama* permite medir às relações entre Cortázar e Cozarinsky e marcar um distanciamento entre eles no que se refere às relações entre arte e política. Enquanto Cortázar resalta seu despertar para uma consciência política através do socialismo cubano (que o faz chegar a conclusões como “estoy absolutamente seguro de que América Latina será socialista, o no será¹⁶⁰”) Cozarinsky, através do filme de Louis Malle, busca traçar o caminho contrário e ver no filme o fracasso autoconsciente de compreender a Índia pelo prisma de uma visão de esquerda:

El final confirma y enriquece todo lo que lo precede mediante ese cambio de perspectiva. Y pone, a su vez, en otra perspectiva al film entero. Louis Malle, talento cierto pero menor, incurablemente literato y sofisticado, ha procurado desprenderse de los escrúpulos culturales que signaban sus éxitos (*Los amantes*, *El fuego fatuo*) y sus fracasos (*El amor es asunto privado*, *El ladrón*); ha buscado que su reflexión de europeo marxista no traicione esa vida plenamente ajena a las nociones de utilidad, justicia y progreso que, tanto más occidental cuanto más izquierdista, él mismo comprende que son impertinentes aplicadas a la India. Así intenta señalar lo que es monstruoso para su ideología y, simultáneamente, cómo puede ser aceptable, ‘normal’, en el contexto de esa cultura diferente.¹⁶¹

¹⁵⁹ CORTÁZAR, Julio; URONDO, Francisco. Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas. **Panorama**, Buenos Aires, n. 187, p. 50, 24 nov. 1970.

¹⁶⁰ IDEM, *Ibidem*, p. 50.

¹⁶¹ COZARINSKY, Edgardo. La costumbre del espanto. **Panorama**, Buenos Aires, n. 187, p. 63, 24 nov. 1970.

Importante lembrar que na época em que escreveu essa resenha, Cozarinsky trabalhava já em *Puntos suspensivos*. Ainda que em *Puntos suspensivos*, Cozarinsky opte por recursos avessos ao gênero documentário respeitado por Malle em *Calcutta*, ambos se assemelham pela superfície lisa e cotidiana com que abordam um ambiente carregado de conflitos e tensões. Mas ao contrário da busca por uma narrativa de confrontação cultural que parte de um centro, caso de *Calcutta*, os “puntos suspensivos” do título do filme de Edgardo marcam o lugar de um vazio que não será preenchido. A maquinaria de *Puntos suspensivos* consiste em lançar diferentes elementos ao vazio gerando tensões que nunca se resolvem ou preenchem esse vazio definitivamente, como uma roda que fosse girada por diferentes suportes sem nunca encontrar o eixo definitivo. É nesse sentido que por um momento Calcutá ocupa o vazio e Calcutá é Buenos Aires; é o caso de uma das sequências do filme de Cozarinsky que mostra o deambular cotidiano pelas ruas de Buenos Aires, enquanto uma voz *over*¹⁶² enumera uma série de dados acerca da cidade indiana e ressalta o caos da imigração massiva. Ou seja, enquanto Cortázar cria uma narrativa (uma auto-genealogia) que culmina no despertar de uma consciência política, Edgardo busca pensar o que escapa à leitura de Malle e ao mesmo tempo articulava nesse momento um filme que é uma máquina de decompor narrativas, um filme que importa menos pelo que conta do que pelo que desconecta e desativa¹⁶³. No entanto, se por um lado Cozarinsky se afasta de Cortázar pelo posicionamento político, por outro, *Puntos suspensivos* mostra uma radicalização de procedimentos trabalhados por Cortázar em *Rayuela* e *62 Modelos para armar*, pois potencializa o recurso da fragmentação e da deriva narrativa (da leitura como montagem sempre aberta) a um ponto no qual já não importa tanto o que é narrado (fábula), mas sim a máquina narrativa (ficção). Mas insistamos ainda nas palavras de Cortázar, pois o que me

¹⁶² Sobre a narração em inglês que é sobreposta por uma voz que traduz para o espanhol, Cozarinsky diz: “falso castellano inubicable de los ‘travelogues’ de Fitzpatrick que en los años 40 assolaban toda América Latina; debajo y en sus intersticios, el mismo comentario, leído en inglés, con acento del falso hindú de Hollywood, un poco como Peter Sellers en *La fiesta inolvidable*. (Entrevista de Luciano Monteagudo, 1993)” COZARINSKY, Edgardo. Trabajar en y con la materialidad del cine. In: WOLKOWICZ, Paula. *Travelogues de la periferia*. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/wolkowicz_paula.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

¹⁶³ E dessa forma recusa o narrativo em prol de uma estrutura de *collage* ou *assemblage* na qual os elementos sobrepostos e justapostos estabelecem relações imprevisíveis e em constante tensão.

interessa, sobretudo, é a leitura que ele faz de seu conto “Las puertas del cielo” e a crítica a Eduardo Mallea.

Se Cortázar faz uma autocrítica do seu conto pelo prisma de uma leitura política, Cozarinsky sugere outros caminhos em seu livro *Milongas* (2007); ele começa por lembrar que “Las puertas del cielo” é “para muchos lo mejor de su obra, lejos de la afectación de esos volúmenes tardíos impregnados de militancia política y Cuarteto Cedrón.” (COZARINSKY, 2007d, p. 127). Cozarinsky vê nesse conto de Cortázar uma fascinação confusa pelo tango, uma mistura de amor e ódio, mas ao mesmo tempo encontra nele um elemento fundamental para sua escrita que é a ideia de “necromancia”: “el cuento de Cortázar, ante todo, es una sesión de necromancia animada por el anhelo más viejo de la humanidad, el de recuperar a los muertos queridos” (COZARINSKY, 2007d, p. 128-9). Ou seja, ao mesmo tempo em que Cozarinsky sugere um desvio em relação à fase militante de Cortázar, ele encontra nesse conto uma de suas obsessões: o desencriptamento dos espectros. “Necromancia” é o título do capítulo posterior ao do travestismo em *Puntos suspensivos*¹⁶⁴. É nessa sequência que M. revela sua inquietude pelo afastamento e desaparecimento de seu amigo Marcial. A sequência é narrada pela voz do diretor enquanto mostra fotos em preto e branco que, supostamente, seriam de diferentes etapas da vida de Marcial, passando pelos anos iniciais da escola, a comunhão até sua transformação em guerrilheiro e suas “travesias clandestinas por la selva”. Enquanto as fotos cobrem a tela, o narrador se pergunta: “¿Me gustaría saber en que

¹⁶⁴ Mas o elogio a Cortázar não se limita a isso. Dois anos antes Cozarinsky fez o que poderíamos considerar uma citação de “Las puertas del cielo” em *Crepúsculo rojo* (2005). Nesse filme o personagem David (Féodor Atkine Kaufman), morre em uma milonga nos braços do fantasma de sua namorada, assassinada durante a ditadura argentina, sequência muito similar ao desfecho do conto de Cortázar. Além disso, certa ressonância desse mesmo conto pode ser encontrada também em *El rufián moldavo* (2004), primeiro romance de Cozarinsky, no qual ele explora a mesma tensão trabalhada por Cortázar, ou seja, a mistura de atração e repulsão que o narrador sente pelas *milongas* e pelo tango. No romance de Cozarinsky essa relação se dá entre Sami Warschauer e seu filho Maxi, que se muda para Paris e tenta cancelar o passado familiar de seu pai bandoneonista e sua mãe ex-prostituta e cantora de tangos. Com a mesma força com que tenta cancelar, Maxi é arrebatado e acaba repetindo parte da história de seu pai ao se apaixonar por uma prostituta. O “exorcismo” do conto de Cortázar feito por Cozarinsky se dá com a entrega do personagem a uma identidade que, por vias alternativas, acaba se encontrando à de sua herança familiar. É essa mesma herança do tango com a qual Cozarinsky se reencontrará depois de seu exílio.

momento empezaste a alejarte de mí? ¿En qué momento empezaste a dudar de todo lo que te enseñé? ¿De todo lo que hasta entonces habías creído? O quizás nunca creíste.” O discurso de M., uma espécie de *tombeau* melancólico, não esconde seu desejo¹⁶⁵ pelo amigo desgarrado e por essa barbárie que M. tanto condena. Como os nomes já indicam, Marcial é o duplo e o oposto de M., mas o personagem principal do filme é fraco, apesar de sua atitude belicista não possui essa “marcialidade” de seu duplo. Aliás, como bem lembrava David Oubiña, M. é um “espejo deformado”¹⁶⁶, tudo parece refletir-se nele, inclusive sua personalidade que parece ser bem definida no início do filme mas vai se desfazendo em ambivalências, como quando afirma seu apoio a seu ex-companheiro de igreja, expulso do sacerdócio por pertencer ao Movimento de Sacerdotes para El Tercer Mundo. Não nos esqueçamos de que o nome M. também nos remete a Marx que ele traz consigo “tatuado” na sola do pé. Dessa forma M., como o próprio filme, é o lugar de um vazio que é ocupado por outros nomes sem encontrar uma identidade definitiva, um estrangeiro em todas as partes. É como se o nome “Marx” odiado e pisado por M., também deixasse uma impressão a cada pisada de sua peregrinação. Pois para M., Marx é a barbárie, mas a civilização só se define a partir de uma barbárie que é criada pela própria civilização, sem o seu oposto ela não existiria. Ela traz em si sua própria destruição, como M. que traz Marx na sola dos pés. E por ser um exilado M. também é o duplo e o oposto de Cozarinsky, um reflexo no espelho. Ambos são exilados em seu próprio país, com a substancial diferença de que M. não aceita o exílio como potência e energia criativa, seu exílio se transforma em autodestruição, ele não pode se adaptar como o militar ou a família burguesa do capítulo “Escenas de la vida burguesa” e tampouco pode se reinventar. M. é como o escorpião da fábula de Esopo contada por Orson Welles na figura de Mr. Arkadin, personagem que dá título ao filme (1955)¹⁶⁷:

And now I'm going to tell you about a scorpion.
This scorpion wanted to cross a river so he asked
the frog to carry him. ‘No,’ said the frog. ‘No,

¹⁶⁵ Desejo que durante todo o filme se mantém no limiar do desejo sexual, para o qual M. só se deixará vencer no final do filme.

¹⁶⁶ “Cuando más se lo exhibe, menos se sabe de él. Pero aunque se trata de un fenómeno de feria, no es –como Kaspar Hauser– un abismo insondable en el que la humanidad se halla en retirada y en el que los demás se desconoce, sino, más bien –como el hombre elefante–, un desvío posible o un espejo deformado en que se puede reconocer a la sociedad”. (OUBIÑA, 2011, p. 227)

¹⁶⁷ Em português o título do filme foi traduzido por *Grilhões do Passado*.

thank you. If I let you on my back, you may sting me... and the sting of a scorpion is death.’ ‘Now, where,’ asked the scorpion, ‘is the logic of that?’ for scorpions always try to be logical. ‘If I sting you, you will die, and I will drown.’ So the frog was convinced and allowed the scorpion on his back. But just in the middle of the river, he felt a terrible pain and realized that, after all, the scorpion had stung him. ‘Logic,’ cried the dying frog as he started under, bearing the scorpion down with him. ‘There is no logic in this.’ ‘I know,’ said the scorpion, ‘but I can’t help it. It’s my character.’

Para Gilles Deleuze (2007, p. 171): “esse é o ponto preciso em que a ‘vontade de potência’ já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros.” A relação entre o primeiro filme de Cozarinsky e o afamado filme de Welles não é involuntária, ambos mostram “la imposibilidad de llevar a término la investigación sobre la identidad de cualquier persona” (COZARINSKY, 2010b, 45). No entanto, M. não tem a força e o mistério de Arkadin, ele não passa de uma paródia. Diferente do escorpião que afundasse pela “vontade de potência” (Arkadin), M. afundaria por culpa de sua estagnação e por não saber nada além de repetir a violência aprendida e herdada. M. está mais próximo do personagem principal de *Alias Gardelito* (1962), filme dirigido por Lautaro Murúa com roteiro de Augusto Roa Bastos e Solly baseado no conto “Toribio Torres, alias Gardelito” de Bernardo Kordon. Como M., Gardelito (Alberto Argibay) é um *alias*, parte de uma identidade emprestada. Gardelito é, ao mesmo tempo, o bebê e o cadáver do conto “El baldio” (1960) de Roa Bastos, seu único alimento e destino são as sobras. Através de um golpe ele tenta uma ação de mudança para abandonar seu mundo de restos e fracassos, porém sua ação fracassa, ele está preso ao baldio de que veio e ao qual retornará moribundo. Mas Gardelito também é apenas outro “reflejo deformado” de M., pois está imerso em um sistema que faz dele um *homo saccor* em um sistema de poder comandado por um ex-soldado nazista. Gardelito é apenas um resíduo no sistema que M. tanto acredita. Como Gardelito, M. também está preso a um mundo em ruínas, as imagens que o mostram caminhando entre ruínas são frequentes no filme.

São muitos os momentos em que Cozarinsky e M. se cruzam, seja em contato direto no filme ou com a substituição da voz de M. pela voz do diretor. A mais interessante talvez seja a fusão da imagem que

acontece no segundo encontro de M., intitulado “Escenas de la vida burguesa”, quando ele vai visitar os pais de seu desejado Marcial. No entanto, o encontro de imagens não se dá somente entre M. e Cozarinsky, mas também com os pais de Marcial.

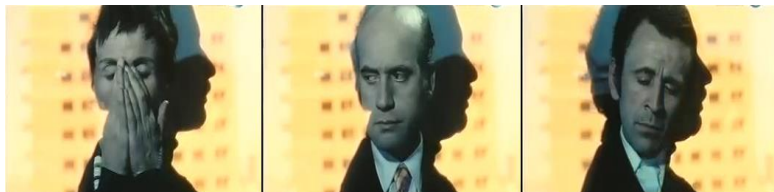


Figura 11: O monstro de seis cabeças: sobre o perfil de Cozarinsky se refletem os rostos dos pais de Marcial e de M.

Em 1973, Clarice Lispector, no livro *Água viva*, escrevia: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso.” (LISPECTOR, 1998, p. 79). Ainda que as relações entre Clarice e Cozarinsky sejam numerosas e possuam um potencial crítico-comparativo muito promissor, restrinjo-me às reflexões de Clarice sobre o espelho. Para ela, o espelho é o lugar do significante sem significado fixo, da ausência de sentido, da palavra que não significa, mas reflete significados, girando no vazio. Essa ideia encontra ressonâncias no próprio título do livro, pois a água viva é também o informe, ou seja, o espelho líquido. Esse livro líquido – que é sem forma por ter todas as formas – é como o filme de Cozarinsky que por não ter uma forma fixa, escorre pelas bordas e não pode ser lido a partir de definições e fronteiras, mas sim limiares. Se antes dizia que o filme de Cozarinsky é uma roda que gira sem eixo fixo, de forma análoga, o livro de Clarice é “esse vazio cristalizado” (LISPECTOR, 1998, p. 78). Nesta sequência, Cozarinsky é o espelho, ele se dissolve (se desintegra) em outros, mas ao mesmo tempo se dissemina e é disseminado. Ele é o espelho que, sem deixar de refletir a si mesmo, reflete os outros.

Pensar o exílio em Cozarinsky é pensá-lo como próprio, não como propriedade, mas como abertura para o outro, como proximidade na distância. O espelho enquanto espelho é a potencialidade de não ver nele somente a imagem de si, mas vê-lo na sua capacidade de refletir simultaneamente o “eu” e o “outro” em uma mesma imagem como diferentes, mas indiscerníveis.

Nesse momento, ele é o eixo a partir do qual o filme gira, as três imagens superpostas são os três *puntos suspensivos* que por um lado coloca Cozarinsky no centro da roda, mas por outro e ao mesmo tempo,

suspende a narração do filme (enquanto transita entre as imagens ele repete “pausa”) e instala uma constelação de imagens que extrapolam a fábula. O simulacro-Cozarinsky é a liberação das outras imagens-simulacros, pois a imagem dos pais de Marcial e de M. só passam a existir quando Cozarinsky atravessa o vidro. É a imagem do diretor que faz com que as forças ou os personagens saiam da sua condição fantasmal e se transformem em imagem. No entanto, esse descriptamento não diz respeito a uma representação. Se antes falávamos de uma linha de fuga que desestabilizava as fronteiras, aqui o movimento vertical de Cozarinsky que passa por detrás do espelho é entrecortado pelo movimento horizontal do edifício ao fundo, cujos apartamentos escurecidos pela luz horizontal do fim de tarde, divide geometricamente a imagem em diversos pontos escuros. A composição e a montagem (cortes abruptos) mostram a imagem nua. Trata-se de mostrar a imagem como nada, como pura imagem. Como diria Giorgio Agamben (2004, p. 02): “uma definição de homem de nosso ponto de vista específico poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema. Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que não são seres verdadeiros.” A imagem entendida dessa forma dispensa a referência ou a representatividade em relação a um suposto real.

Cozarinsky já havia entendido muito bem essa condição da imagem e da literatura nesse momento. A “pausa” narrativa transforma a imagem em nada, mas também em potência. Ao contrário, por exemplo, da capa da revista *Panorama* que trazia um Cortázar reflexivo diante da cidade de Buenos Aires, como se a cidade fosse um enigma a ser decifrado pelo intelectual – existe aí uma representatividade da cidade e do intelectual–, em *Puntos suspensivos* a cidade é múltipla e tão inconcebível e fascinante quanto o monstro de seis cabeças criado por Cozarinsky. Ela é esse exterior que se transforma em um edifício e que antes era Calcutá e que depois será Paris, é o palimpsesto a partir do qual outras imagens se sobrepõem. Os retângulos negros são como os fotogramas que compõem a imagem, ou melhor, são os intervalos. Essas cavernas modernas são também habitadas por pessoas e simulacros; dessa forma o jogo de espelhos e sobreposições se faz ainda mais complexo. Cozarinsky cria então uma constelação saturada de tensões e desdobramentos. É de uma dessas janelas do apartamento, chamados então *monobloques*, que o menino escritor se debruçava em busca de uma promessa de ficção no parágrafo inicial de *La tercera mañana*¹⁶⁸:

¹⁶⁸ Limito-me a citar este livro, mas a mesma fascinação apareceria em *Lejos de dónde* ou em *Vídu urbano*: “En Buenos Aires, las ventanas de un departamento

Cuando tenía trece años la noche se me figuraba un territorio rico em secretos y aventuras. No necesito aclarar que era un territorio inexplorado.

Antes, mucho antes, acostumbraba a salir descalzo de la cama cuando suponía que mis padres ya dormían, e ir en puntas de pie a la ventana del departamento que daba a la calle; entreabriendo las cortinas divisaba un trozo de vereda y una fachada anónima, débilmente iluminados por el foco que, a unos veinte metros de distancia, colgado de un hilo de alambre entre dos postes, difundía una luz mortecina, vacilante. Una silueta ocasional cruzaba ese decorado anodino, sin nada que sugiriese un personaje; aquel niño, sin embargo, se esforzaba por reconocer en la vestimenta, esa elusiva ficción prometida por el cine de Hollywood y la lectura clandestina de novelas policiales compradas en el quiosco de la esquina. (COZARINSKY, 2011, p. 11)

A passagem do menino que olha pela janela em busca das imagens prometidas pelo cinema, para o diretor que filma na janela se dá quando o menino entende que é só através do descriptamento (exílio) que ele poderá traçar caminhos pela ficção.

Los niños extasiados ante una proyección de diapositivas advertirán tarde o temprano la textura, por más fina que sea, de la pantalla donde se posan esas visiones fugitivas de pagodas, fiordos y beduinos. Su fascinación ante estas maravillas fugaces no ha de sufrir porque reconozcan la superficie plateada que permite a la luz reflejarse en formas y colores siempre cambiantes. (Poco importa si, en vez de la trama sintética o tejida de una pantalla, esa textura es la superficie lisa o granulosa de una pared: en ella, los accidentes de

de clase media no revelaban nada de todo eso al niño descalzo, que se había deslizado entre las cortinas cerradas y la ventana no iluminada, ávido de leer en el transeúnte ocasional un indicio de los misterios de la noche, país extranjero al que se le negaba la visa. Para él, era hora de leer a escondidas, bajo las sábanas, a la luz de una linterna a pila; le traía sueños de otros escenarios, de otras vestimentas.” (COZARINSKY, 2007c, p. 85)

pintura o papel pueden poner de relieve, más dramáticamente, la naturaleza del soporte.) El reconocimiento de intervalos encefalogramas o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento. (COZARINSKY, 2007e, p. 57)

Mas o reino do conhecimento é habitado por esse monstro de seis cabeças que Cozarinsky deve enfrentar em um trajeto contrário ao de Ulisses, o do exílio. Pois, afinal, o poder político e a centralidade política estão sempre representados pela cabeça. Se antes dizia que os mapas eram uma das obsessões que estampavam as capas das principais revistas portenhas entre as décadas de 1960 e 1970, essa obsessão só perdia para as cabeças. São extremamente frequentes as capas com fotos do rosto de políticos nacionais e internacionais nas revistas *Primera Plana* e *Panorama*. O mosaico de rostos também era um recurso muito empregado.



Figura 12: Estas são apenas algumas das capas da revista *Panorama* entre dezembro de 1969 e julho de 1970.

A primeira delas, de julho de 1969, talvez seja a mais emblemática nesse sentido: diante das cabeças em preto e branco de dezenas de pessoas ressalta-se o rosto dos dirigentes políticos em imagem colorida. Pois o poder político está sempre relacionado com a cabeça, o membro que comanda todo o resto do corpo. O poder se centraliza nesses rostos enquanto representatividade política. Jacques Derrida lembraria que Marx foi um obcecado pela cabeça e, entre Lutero que adota a máscara de Paulo ou Napoleão (o Pequeno), que se apropria da máscara de Napoleão (o Grande), encontra-se a diferença entre o espírito e o espectro:

Marx vise souvent la tête, et le chef. Les figures du fantôme sont d'abord des visages. Il y va donc de masques, sinon, cette fois, de heaume et de visière. Mais entre l'esprit et le spectre, entre la tragédie et la comédie, entre la révolution en marche et ce qui l'installe dans la parodie, il n'y a que la différence d'un temps entre deux masques. Il y va de l'esprit quand Luther prend le masque (*maskierte sich*) de l'apôtre Paul, il y va du spectre, de « parodie » et de « caricature » avec la tête de lard de Louis XVIII ou avec le masque mortuaire (*Totenlarve*) de Napoléon le grand sur le visage de Napoléon le petit.

Il faut faire un pas de plus. Il faut penser l'avenir, c'est-à-dire la vie. C'est-à-dire la mort. Marx reconnaît, certes, la loi de cette anachronie fatale, et finalement il est peut-être aussi sensible que nous à la contamination essentielle de l'esprit (*Geist*) par le spectre (*Gespent*). Mais il veut en finir avec elle, il estime qu'on le peut, il déclare qu'on le doit. Il croit à l'avenir et il veut l'affirmer, il l'affirme, il enjoint la révolution. Il déteste tous les fantômes, les bons et les mauvais, il pense qu'on peut rompre avec cette fréquentation. C'est comme s'il nous disait, à nous qui n'en croyons rien : ce que vous croyez appeler subtilement la loi de l'anachronie, c'est justement anachronique. Cette fatalité pesait sur les révolutions du passé. Celles qui viennent, *à présent et dans l'avenir* (à savoir ce que Marx préfère toujours, comme tout le monde, comme la vie même, et c'est la tautologie de la préférence), celles qui s'annoncent dès le XIXe siècle doivent se détourner du passé, de son *Geist* comme de son *Gespent*. En somme elles doivent cesser d'hériter.

Elles ne doivent même plus faire ce travail de deuil au cours duquel les vivants entretiennent et jouent les morts, s'occupent des morts, se laissent entretenir et occuper et *jouer* par les morts, *les* parlent et *leur* parlent, portent leur nom et tiennent leur langage. Non, plus de mémoire révolutionnaire, à bas le monument, rideau sur le théâtre d'ombres et sur l'éloquence funéraire, détruisons le mausolée pour foules populaires, brisons les masques mortuaires sous cercueil de verre. Tout cela, c'est la révolution du passé. Déjà, encore au XIXe siècle. Déjà au XIXe siècle, on doit cesser d'hériter ainsi, on doit oublier cette forme d'oubli sur la fréquence de ce qu'on appelle le travail du deuil, la hantise de l'esprit autant que celle du spectre. (DERRIDA, 1993, p. 185-6, grifos do autor)

Em *Puntos suspensivos* não há espírito ou verdade metafísica por trás das imagens, apenas espectros. Não se trata da busca pelos espíritos que habitam a política argentina, mas sim de uma *hantologie*, de exumar os espectros, fazer com que eles falem e caminhem, conversar com eles. As cabeças surgem como espectros, mas não são elas que controlam o filme, e sim as contingências liberadas pela montagem dessa máquina destruidora. As cabeças são os pontos suspensivos que não ditam sentenças, mas aberturas e hesitações de um movimento acéfalo.

Não nos esqueçamos de que entre essas imagens paira também o espectro de Marcial que será literalmente “evocado” na mesa de jantar. No entanto, mais do que Marcial é a “marcialidade”, o espectro da violência que está presente. Essa dimensão espectral da violência também foi explorada por Cozarinsky em *Le violon de Rothschild* (1996). Nele, Cozarinsky, como um detetive, segue o rastro da ópera homônima composta pelo compositor judeu-soviético Benjamin Fleischman (1913-1941) e terminada por seu professor Dmitri Shostakovich que, por sua vez, é uma adaptação do conto de Anton Tchecov (1860-1904), também homônimo, publicado em 1894. Vale salientar que na máquina da escrita de Cozarinsky, a investigação, no sentido acadêmico e também detetivesco do termo, desempenha um papel fundamental¹⁶⁹.

¹⁶⁹ A título de exemplificação deste procedimento poderia citar o filme *La guerre d' un seul homme* (1981), um de seus primeiros filmes, baseado nos *Diários parisienses* de Ernst Jünger, que busca, através da leitura em *off* do diário



Figura 13: Evocação de Marcial na mesa de jantar.

Em agosto de 1939 proibiu-se, em todo território russo, as exhibições de *Professor Mamlock* (1938), filme soviético e antinazista que denunciava a perseguição aos judeus. Horas antes firmava-se, em Moscou, o tratado de não agressão entre o Terceiro Reich e a URSS, também conhecido por pacto Ribbentrop-Molotov. Foi neste mesmo ano que Fleischmann, como aluno do Conservatório de música de Leningrado, recebeu de Shostakovich a tarefa de compor a ópera “O violino de Rothschild”. Em junho de 1941 Hitler invade o território russo, rompendo o pacto de não agressão assinado dois anos antes. Um mês depois, Fleischman se alista nas brigadas populares para defesa de Leningrado, mesmo podendo evitar o recrutamento. Ainda no mesmo mês, Fleischman e dois de seus companheiros morrem após se lançarem, com suas granadas, contra um tanque alemão. Shostakovich, que se

sobreposta a imagens de arquivo da Paris ocupada, recompor traços do universo que envolveu essa figura paradigmática que foi Jünger, soldado nazista dividido entre a fidelidade ao exército, o amor à cultura e aspectos cotidianos da Paris da década de 1940. Entre os livros nos quais se destaca esse mecanismo cito os mais recentes: *Rufián Moldavo* (2004), no qual o personagem principal, Maxi, tenta reconstruir as histórias e anedotas que deram origem a peça escrita em yddish que dá título ao livro e *Dinero para fantasmas* (2012), romance no qual Martín Gallo busca, como um detetive, reconstituir sua vida e a dos personagens centrais do diário do diretor, “desaparecido por vontade própria”, Andrés Oribe. Os exemplos poderiam ser muitos, no entanto, nestes citados anteriormente o mecanismo se faz mais evidente.

encontrava refugiado no interior do país, recebe a partitura alguns meses depois, terminando-a em fevereiro de 1944.

A narrativa do filme tem início no ano de 1939, no conservatório de música de Leningrado, com a leitura da crítica de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1934), ópera de Shostakovich, feita pelo jornal *Pravda* (principal jornal do regime soviético). Entre os alunos que leem a notícia se encontra Fleischmann, que logo após ouvir a crítica ideológica a que submetem a obra de seu professor¹⁷⁰, em um gesto de ira, arranca o jornal das mãos de sua colega, mas logo em seguida é contido pelos olhares imperativos de seus outros colegas e pela mão de um deles que aperta seu ombro. Em seguida, Fleischmann, abrandando o olhar e devolve o jornal à colega pedindo que ela o empreste porque deseja levá-lo para casa. Logo após, entra Shostakovich em cena e os alunos o seguem para o interior da sala de aula. Após entregar o jornal a Fleischmann, a jovem mulher que antes lia a notícia, diz a ele com um sorriso burlesco: “Tu verras. Un jour on lui demandera de composer un nouvel hymne soviétique.”

Já nesta primeira sequência do filme podemos entender o que Cozarinsky quis dizer com “donner à entendre le non-dit, filmer l'invisible, ce qu'il y a derrière les gestes, entre les paroles” (COZARINSKY, 1996, p. 83). O invisível, ou melhor, o espectral que paira sobre esta sequência é a violência de um regime opressivo. O olhar inquisitivo e silencioso dos amigos de Fleischmann frente a seu ato de revolta diante das opiniões lidas no jornal está saturado de tensão. Ainda que sem palavras, o silêncio e os pequenos gestos relatam o perigo de qualquer insubordinação, principalmente se tratando de um judeu como Fleischmann. No entanto, o mais desconcertante talvez seja a resposta de sua colega quando esta lhe entrega o jornal. O que há de sub-reptício e irônico na afirmação é a ideia de que Shostakovich logo se renderia, consciente ou inconscientemente, às exigências do regime, algo que de alguma maneira aconteceria com a sua “Quinta sinfonia” (1937). Ao “filmar o invisível” Cozarinsky nos mostra o caráter espectral das técnicas de opressão, que se potencializam na modernidade. Jacques Derrida, em *Force de loi* (1990), afirma que no estado moderno, ao contrário da polícia como figura determinável e própria dos Estados civilizados, como desejava Walter Benjamin, ela se espectraliza e se torna onipresente. Não

¹⁷⁰ Entre outras qualificações, Cozarinsky lembraria que a obra de Shostakovich seria taxada de “musique névrotique, flattant le goût pervers d’une bourgeoisie étrangère”. (COZARINSKY, 1996, p. 87)

somente devido às técnicas de monitoramento, mas principalmente através da ideia de uma polícia invisível.

Revenons à la chose même, c'est-à-dire au fantôme, car ce texte est une histoire de fantômes. Nous ne pouvons pas plus éviter le fantôme et la ruine que nous ne pouvons éluder la question du statut rhétorique de cet événement textuel [...] Prenons l'exemple de la police, cet indice d'une violence fantomatique parce qu'elle mêle la fondation à la conservation et devient d'autant plus violence de ce fait [...] Elle ne consiste pas seulement en agents de police en uniforme quelquefois casqués, armés et organisés dans une structure civile de modèle militaire à laquelle le droit de grève est refusé, etc. Par définition, la police est présente ou représentée partout où il y a force de loi. Elle est présente, parfois invisible mais toujours efficace, partout où il y a conservation de l'ordre social. (DERRIDA, 1990, p. 1008)

No entanto, não se trata apenas da violência ideológica do regime soviético, mas também do antissemitismo. As perseguições aos judeus, os terríveis e frequentes *pogroms* que arrasaram cidades inteiras, não se restringiram ao período czarista, pelo contrário, com a revolução soviética as perseguições continuaram, principalmente após o pacto de não-agressão entre o Reich e a URSS e após a criação do estado de Israel.

É justamente para fugir do antissemitismo que os avós de Cozarinsky se mudam para a Argentina. Parte dessa história é recuperada por Cozarinsky em seu último filme *Carta a un padre* (2013)¹⁷¹. Seus avós, Abraham Kosarinsky e Frcida Kosarinsky, vindos da Governação Mohine na região de Minsk, embarcaram em Odessa (Ucrânia) no navio Sirius no dia 10 de agosto de 1894 e desembarcaram em Buenos Aires no dia 12 de setembro. Assim que chegaram se dirigiram para a província de

¹⁷¹ Cozarinsky vai a Entre Ríos em busca da história de seu pai que faleceu quando ele ainda era jovem. O filme é, para ele, uma forma de saldar uma dívida com seu pai: “Mi padre murió cuando yo tenía veinte años. Todavía estaba en medio de una adolescencia demorada y no le presté mucha atención; es una deuda pendiente que me quedó.” Entrevista concedida a Silvina Frieria, publicada no jornal *Página 12* de 25 de setembro de 2012. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

Entre Ríos e se instalaram na cidade Villa Clara, departamento de Villaguay. Eles fizeram parte do movimento de colonização judia que começou na Argentina em 1892, com a compra de 80.200 hectares de terra pelo barão Maurice Hirsch. Terra que posteriormente foi distribuída entre as famílias recém-chegadas. Esses imigrantes ficaram conhecidos no país como *gauchos judíos*, principalmente após a publicação do livro *Los gauchos judíos* (1910) de Alberto Gerchunoff, no qual o escritor relata os primeiros anos da colonização judia na província de Entre Ríos. A reescritura do passado familiar é uma questão recorrente na literatura de Edgardo, é tema do conto *La novia de Odessa* (2001), entre outros textos. Nesse filme, Cozarinsky lembraria ainda que o antissemitismo nunca foi algo alheio à Argentina, ainda que não tenha tido as proporções catastróficas que teve em outras regiões.

Em *Puntos suspensivos* o antissemitismo aparece de forma explícita em dois momentos, o primeiro ainda no início, no discurso em homenagem a M.:

(...) y raza. Porque no nos engañemos, hoy quienes la repiten son los mismos que la vejan, quienes alguna vez estuvieron con nosotros se han substado al mejor postor. Hablan de Dios como si el hecho de ser católicos, apostólicos romanos no les impusiera el deber de realizar el reino de Dios sobre este mundo. Hablan de patria, pero ocupan cargos en consorcios internacionales que no son más que cabeza de la hidra semita, les da vergüenza pronunciar la palabra ‘raza’ como si no debieran enorgullecerse de la sangre que corre por sus venas.

O monstro de seis cabeças criado por Cozarinsky é também a “hidra semita” que os amigos de M. tanto condenam. O segundo momento em que aparece o antissemitismo é no final do filme quando M. se encontra com seu amigo ex-seminarista que se converteu em guerrilheiro:

M.: No sé, siempre me pareció una idea trivial esa de que los extremos se tocan.
Amigo: Esas son las trampas del vocabulario, donde vos todavía decís judíos, yo ya sé que se dice capital.

Toda ordem se constrói a partir de uma oposição, sem a qual ela mesma não existiria. Ela é parte daquilo que renega. Faz-se, portanto

necessário criar uma barbárie que resulta eficaz para confirmar um conceito de civilização. É essa barbárie que M. encontrará no final: “yo no existo, vos lo sabés... yo no existo, vos lo sabés, pero creíste tanto en mí”. Esse encontro com o outro, com essa suposta bárbarie que habita para além das fronteiras de Buenos Aires, foi tema de muitos contos de Borges, entre eles “Sur” e “Historia del guerrero y la cautiva” que seriam posteriormente *motivo* do filme *Guerreros y cautivas* (1989), de Cozarinsky, mas cujas ressonâncias já se fazem notar em seu primeiro filme. Como Dahlmann no conto de Borges, que termina feliz entregando-se à barbárie que só havia podido vislumbrar através da literatura e de seu passado familiar¹⁷², também M. finda sua peregrinação ao ser possuído por esse amado inimigo. O problema das relações entre civilização e barbárie em Cozarinsky, sobre o qual retornarei no decorrer deste trabalho, deve ser entendido a partir de uma herança que remonta a Sarmiento obviamente, mas principalmente a Lucio V. Mansilla e sua *Excursión a los indios ranqueles* (1870). Ao comparar o poder legislativo com a “junta” dos índios, Mansilla afirma:

Es un acto muy grave y muy solemne. Es una cosa muy parecida al parlamento de un pueblo libre, a nuestro congreso, por ejemplo, La civilización y la barbarie se dan la mano; la humanidad se salvará porque los extremos se tocan. (MANSILLA, 1986, p. 115)

Lendo Mansilla *com* Cozarinsky poderíamos dizer que a humanidade se salvará desde que esse “toque” entre ambos os conceitos seja no sentido de assumir suas interpenetrações e não através da guerra ou da eliminação do outro. Daí vem parte das suas discordâncias com Sarmiento:

La monomanía de la imitación quiere despojarnos de todo: de nuestra fisonomía nacional, de nuestras costumbres, de nuestra tradición.

¹⁷² “Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.” (BORGES, 2007a, p. 638).

Nos van haciendo un pueblo de zarzuela. Tenemos que hacer todos los papeles, menos el que podemos. Se nos arguye con las instituciones, con las leyes, con los adelantos ajenos. Y es indudable que avanzamos.

Pero ¿no habríamos avanzado más estudiando con otro criterio los problemas de nuestra organización e inspirándonos en las necesidades reales de la tierra?

Más grandes somos por nuestros arranques geniales, que por nuestras combinaciones frías y reflexivas. (MANSILLA, 1986, p. 156)

Mansilla, como depois Cozarinsky, soube fazer da tensão entre as culturas e do exílio sua energia criativa. Mansilla foi um *dandy* bastante *exquisito* para sua época, justamente por saber movimentar-se entre as *tolderías* dos índios e os principais salões europeus: “Me atrae el personaje, ese vínculo familiar con Rosas, que fue privilegio y condena, y su vida errante, entre la frontera de tierra indígena y los salones europeos.”¹⁷³ Além disso, o retorno a Mansilla e a Borges marcaria também os primeiros anos do exílio de Cozarinsky na França:

Empecé a leer mucho del siglo XIX. Las *causeries* de Mansilla me interesaron muchísimo. Y después toda esa gente de la generación del ochenta que cultivaba un tono hablado, mezclando la crónica con lo literario. Practicaban una forma de señoritismo, pero no eran *esnobs*: eran verdaderamente señoritos y por eso les salía de un modo muy natural. Releía también mucho a Borges, pero no tuve ningún descubrimiento que suscitara una pasión fuerte. Como mucha gente, me fui alejando de escritores como Cortázar, que me gustaban mucho de joven pero con el tiempo no resistieron.¹⁷⁴

¹⁷³ Edgardo Cozarinsky em entrevista a mim concedida e disponibilizada em anexo.

¹⁷⁴ COZARINSKY, Edgardo. No creo en la confesión. *Clarín*, Buenos Aires, 23 maio 2013. Entrevista concedida a Mauro Libertella. Disponível em: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/23/_-02198331.htm> Acesso: 21 set. 2014.

É essa mesma naturalidade que se encontra em Cozarinsky, o mesmo tom íntimo e de cumplicidade para com o leitor, ao mesmo tempo irônico, que se encontra nas *causeries* de Mansilla também está presente em Cozarinsky. Ainda que essa trivialidade seja apenas aparente, pois mesmo em um filme como *Puntos suspensivos* que faz uso do improviso, a espontaneidade no discurso tem um objetivo claro que é o de criar e liberar tensões. Mas, por outro lado, Cozarinsky é mais borgiano pelo que sua escrita tem de autoreflexiva.

No entanto, para além de uma herança literária, que emparenta Cozarinsky com essa tradição dos *señoritos de dos orillas*, há também uma herança imagética. Quando falamos em jogo de espelhos é impossível não nos remetermos às famosas fotografias de Mansilla na galeria Witcomb em Buenos Aires.



Figura 14: Fotografias de Lucio V. Mansilla tomadas no estúdio Witcomb em Buenos Aires em 1907 (segundo José Luis Lanuza).

Estes desdobramentos especulares de Mansilla curiosamente reapareceriam em fotografia de Marcel Duchamp em 1917. Para além dos possíveis desdobramentos da fotografia de Mansilla na França e se Duchamp já a havia conhecido antes de 1917, o recurso do retrato espelhado nos remeteria ainda ao retrato do rei Charles I da Inglaterra feito por Anthony Van Dyck em 1636, entre outros.



Figura 15: Marcel Duchamp. Nova York, 1917.

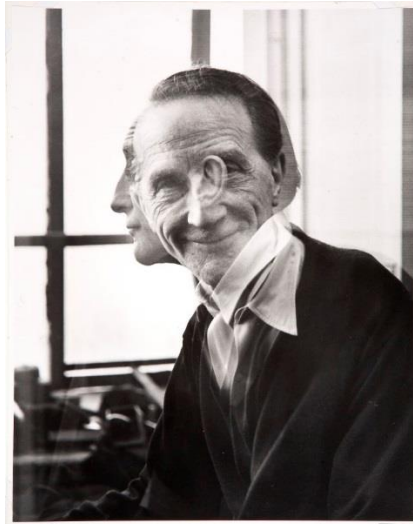


Figura 16: Marcel Duchamp, 1953.

As fotografias de Mansilla e Duchamp operam em *retard* com relação a *Puntos suspensivos*. Essa multiplicação do “eu” implica também na ficionalização de si próprio como resistência e desvio permanente. Trata-se, antes de tudo, de escapar de uma identidade (lugar da *mimese* e da causalidade), potencializando a contingência e o jogo.

Como em Raymond Roussel, como no Lewis Carroll de *Through the looking glass*, como mais tarde no situacionismo de Guy Debord, o anestésico duchampiano também se configura como uma variação do estereótipo que, em lugar da ordem estável da metáfora, propõe a lei instável do calembur, graças à qual nem tudo se revela significante porque, ainda que as palavras sejam coisas, sempre fica, como efeito do *retard*, um resíduo significante, uma borra de café nas peneiras, uma projeção de sombra nos crivos, que configura o encontro imprevisível da verdade com o Real. (ANTELO, 2010, p. 23)

Puntos suspensivos é o “infravele” de Edgardo que *suspende* os clichês e os valores convencionais através de uma máquina acéfala: “O sentido torna-se, então, uma simples variável do acaso associativo, supra-individual e acéfálico, e, assim sendo, a arte já não remete a nada exterior a seu próprio vazio” (ANTELO, 2010, p. 223). *Puntos suspensivos* é um mapa móvel, desmontável como um painel warburgiano que fosse fotografado e cuja fotografia fosse novamente colada em outro mural junto a novas imagens e novos limiares.

Cada personagem do filme parece ter sua barbárie muito bem definida. Para M. ela está em Marx, no semitismo, no cosmopolitismo; para seu amigo ex-seminarista e guerrilheiro está no capital; para a família burguesa está nos pobres e em todos que não compartilhem do modelo cultural europeu. Essa mesma burguesia que, em palavras da filha que acaba de retornar de Paris, só interessa aos europeus em seu caráter de exotismo e espetáculo:

Padre: Creo haber leído que ahora en París hay mucho interés por nosotros los argentinos ¿Es cierto?

Hija: Sí, si los argentinos vamos muertos. No tenemos color local y no parecemos indios, no

impresionamos a nadie. *Nous ne faisons pas assez tiers monde.*

Esse jogo de identidades e oposições se faz presente também no poema “À espera dos bárbaros” de Konstantínos Kaváfis recitado no final do filme enquanto uma panorâmica mostra o amanhecer na cidade de Buenos Aires e o poema é recitado a duas vozes: “La noche ha caído y los bárbaros no llegan/ Llegan, en cambio, gentes de la frontera y dicen que no hay bárbaros a la vista/ ¿Y qué haremos sin bárbaros?/ Esta gente de algún modo era una solución”.

Neste filme-ruína, Cozarinsky já mostrava sua posição incômoda e *extranha* diante de sua época. Esta posição do *extranho* dentro de um contexto dominado pelo poder como violência dentro de uma lógica bipolar e marcial que se agravaria com o passar dos anos. *Puntos suspensivos* é, antes de tudo, uma *hantologie* de resíduos e dispositivos que atravessaram a sociedade argentina. Trata-se de um filme violento, atravessado por um contexto violento. Cozarinsky já em 1968, no debate sobre o auge da violência, havia aprendido com Brecht que “solo violencia ayuda donde violencia reina”¹⁷⁵ e que filmar é exilar, mas também um ato de resistência contra a violência institucionalizada.

Desplazado creo que me sentí siempre, oscuramente, sin entender bien de qué se trataba. En otra parte, entre otra gente, sentía, estaba ¿mi lugar? En todo caso un lugar deseado. Ese primer film, que ahora resucitó gracias a Fernando Martín Peña en Buenos Aires y a Matías Piñeiro en Nueva York, me pareció durante mucho tiempo un gesto de agresión sin programa, de insolencia casi adolescente a pesar de mis treinta años. Ahora resulta que cuarenta años más tarde le encuentran valores, sentidos, un interés que me sorprende, porque lo creía ya difunto.¹⁷⁶

Nesse sentido o nascimento da *excripta* de Cozarinsky é também uma irrupção violenta, uma máquina potente como um buraco negro que arrebatava tudo o que encontra em seu alcance, incluindo a si mesma. É como se o filme fosse esse Nosferatu que virasse pó ao ser tocado pelas

¹⁷⁵ A frase é citada por ele na entrevista concedida a mim em novembro de 2014 (em anexo).

¹⁷⁶ Idem.

primeiras luzes do amanhecer. Mas as cinzas são potência para novas ficções.

Mis padres no eran los únicos en no advertir que los días de confianza y certezas habían pasado. Y yo, que lo entendí muy pronto, nunca logré interesarme en las promesas de un mundo nuevo: había aprendido a sentirme a gusto acampando entre ruinas. (COZARINSKY, 2014, p. 199-200)

3.3 Outros rostos no espelho

Elegí vivir entre dos continentes, entre la palabra escrita y la imagen filmada.

Cozarinsky, *Carta a un padre* (2014).

Em janeiro de 1971, ao escrever sobre *La diosa blanca* (1948) de Robert Graves, Cozarinsky afirmava que a obra pertence a uma típica tradição inglesa: “un ejercicio de la literatura, una frecuentación de la historia y la filosofía resuelta en el plano de la más libre digresión. Los ensayos de Borges serían un fruto mediato y superior de esa savia”¹⁷⁷. E também os escritos de Cozarinsky são herdeiros dessa tradição, principalmente devido a esse tom ensaístico, herança borgeana segundo a qual a reflexão crítica e filosófica livre seria indissociável (mesclada) da ficção literária e da reconstrução ficcional da genealogia familiar e autobiográfica.

En Borges las categorías de lo narrativo no discriminan entre ficción y no ficción; su único propósito es exhibir las propiedades del discurso que les es propio: desentrañar, en el mero acontecer, un diseño que lo rescate del caos, que permita la ilusión del cosmos. (COZARINSKY, 1981, p. 18).

Em Cozarinsky a História (com maiúscula) dissolve-se em pequenas histórias que atravessam indistintamente diferentes tempos e geografias dialogando com personagens reais e fictícios. Grande parte da

¹⁷⁷ COZARINSKY, Edgardo. El antiguo oficio de poeta. **Panorama**. Buenos Aires, n. 193, p. 56, 05 jan. 1971.

história pessoal de Cozarinsky, bem como suas opiniões sobre escritores, intelectuais, entre outros personagens que marcaram sua geração, encontram-se elaboradas no livro *Blues* (2010), considerado por ele seu trabalho “más íntimo”. Ao escrever sobre esses personagens, com muitos dos quais teve uma relação de amizade, Cozarinsky assume um tom bastante pessoal e que acaba revelando também muito de seu próprio trabalho. É o caso da *posta em causa* de certa concepção “fácil” da política que Cozarinsky sempre evitou, fazendo uso, principalmente, do ceticismo e da autoironia. Característica que, segundo ele, definiriam também a personalidade de Héctor Murena.

Recuerdo algunos encuentros con Héctor Murena a final de los años 60, en la calle Viamonte o en la esquina de Florida. Le hacía gracia que la incipiente canonización del ‘Che’ me dejara indiferente. Me instaba a leer a la escuela de Frankfurt, sobre todo la *Minima Moralia* de Adorno, no como filosofía sino como literatura. Me prestaba libros de Elémire Zolla y me encargaba para *Sur* la traducción de algún texto abstruso sobre medicina chamánica. Sabía que la literatura me interesaba más que las ideas, y creo que veía en mi precoz escepticismo una sombra frágil de su propia negatividad, menos nihilista que nietzscheana. Murena estaba condenado precisamente por las ideas que flotaban en el aire y se posaban más o menos pesadamente sobre las cabezas de los intercambiables *maîtres à penser* de la hora. Era, para aquel momento, el hombre inaceptable por excelencia. Su soledad iba hacerse aislamiento, su vida una ardua resistencia silenciosa. (COZARINSKY, 2010a, p. 35).

As micro-histórias escritas por Cozarinsky parecem mostrar que falar do outro é também uma forma de falar de si mesmo, o vínculo entre os grandes e pequenos acontecimentos é atravessado pelas vivências, experiências, encontros e desencontros do escritor¹⁷⁸. Sendo assim, a

¹⁷⁸ Sobre isso, em entrevista à Teresa Orechia, publicada no n. 621 de 2002 da revista **Cuadernos Hispanoamericanos**, Cozarinsky (2002, p. 102) diz: “Ninguna investigación es inocente, el detective siempre acaba por descubrir algo sobre sí mismo.” Ou ainda, ao relatar o processo de concepção do filme *Boulevards du Crépuscule*: “Propuse la película como un proyecto al Instituto

herança nietzscheana que Cozarinsky encontra em Murena e que estaria atrelada a este seu ceticismo, poderíamos associá-la à ideia do ser extemporâneo. Extemporaneidade que também traz em si a marca da ambivalência e do exílio. É o homem fora de seu tempo, entre outros motivos por reconhecer o caráter anacrônico da contemporaneidade. Desafortunadamente não pude rastrear nenhum dos textos “abstruso sobre medicina chamánica” traduzidos por Cozarinsky, mas sobre Adorno, Cozarinsky escreveu uma resenha de *Eingriffe* (1963) cuja tradução, intitulada *Intervenciones*, foi publicada em 1969 pela editora Monte Ávila.

‘¿Qué significa renovar el pasado?’ no sólo coincide con un texto (incluido en el apéndice de aquella obra) sobre el culto de los muertos como forma de olvidarlos mejor; la idea de ‘complejo de culpa’, aplicada a un pasado político, elude con resonancias clínicas la necesidad de un examen de conciencia, supone una epidérmica actitud positiva, práctica. Adorno recuerda que en el *Fausto* de Goethe es el diablo quien repite ‘todo está bien, como si nada hubiera pasado’. La destrucción de la memoria es la tarea demoníaca por excelencia en este ámbito de razón trasparente; la filosofía como labor crítica es una renovación constante que por ello mismo reconoce el pasado que renueva.¹⁷⁹

Nacional del Audiovisual y Claude Guisard, que en esa época era director de programas de creación en el Instituto, me dijo algo que me impresionó mucho, porque muestra hasta qué punto uno es ciego sobre sí mismo. Me dijo: 'Pero usted tiene que hablar de usted, porque es el lazo entre esos dos personajes'. Sin entender, le expliqué que lo que quería era hacer una investigación, y él me contestó '¿Por qué quiere hacer una investigación? Porque usted es argentino, porque es un judío de la Argentina. Usted ahora vive en Francia, y entonces le interesa el destino de dos franceses que fueron a Argentina, así como usted vino a Francia'. Y de pronto empecé a ver lo que yo mismo había propuesto como proyecto, pero mirado desde afuera por alguien que lo veía con más profundidad. Digamos que yo me había quedado en la superficie, y todo lo que estaba en el inconsciente del proyecto, él lo había puesto afuera. Entonces empecé a trabajar y pensé: acá hay algo que tiene que ver con la experiencia del cinéfilo, alguien a quien le gusta el cine y para quien el cine es una realidad; aunque no es la vida real, es como la autenticación de la realidad.”

¹⁷⁹ COZARINSKY, Edgardo. El escarpelo de Adorno. **Panorama**. Buenos Aires, n. 185, p. 54, 10 nov. 1970.

A leitura de Adorno toca justamente no ponto que mais interessa a Cozarinsky: a “necromancia”. Esta é uma de suas obsessões, ela está no centro de sua leitura de Adorno, Murena, Cortázar, Cabrebra Infante (como veremos mais adiante), entre outros. O caráter extemporâneo vem justamente desse interminável trabalho de luto: “Sólo en el gran idioma alemán el luto se llama, espléndidamente, ‘trabajo de pena’ (*Trauerarbeit*)”¹⁸⁰. Mas trata-se também de um interminável trabalho crítico, pois a literatura, o cinema e o conhecimento estão sempre em outra parte (exilados)¹⁸¹. Esse trabalho de Sísifo, de fazer a pedra girar eternamente, ao contrário de uma condenação, mostra uma vontade de eterna renovação que encontra nessa repetição voluntária sua felicidade e sua potência. Pois, o luto é também a herança que deve ser trabalhada e nesse sentido é como se os antepassados, aqueles de quem se herda o *témoin*, fossem também os descendentes de uma herança diferida.

Em Cozarinsky o exílio é uma espécie de eixo gravitacional que reúne e faz girar uma série de engrenagens que compõem um mecanismo complexo de escrita. Daí vem a atração de Cozarinsky por personagens que, de diferentes formas e com diferentes histórias e contextos, se encontram fora de seu tempo. Isso já estava presente, como vimos, em M., o protagonista de *Puntos suspensivos*. M. é um exilado e, ainda que no início do filme ele não seja mais do que um fóssil vivo do passado argentino, no desenrolar dos acontecimentos vai assumindo certo dilema existencial que culmina, de alguma forma, na aceitação da barbárie que renegava.

Outros personagens “desajustados” encontram-se no filme *Boulevards du Crépuscule* (1992), cujo título remete ao afamado *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Sobre Wilder, Cozarinsky escreveu em abril de 1971 o texto “El coraje de no seguir la moda” sobre o filme

¹⁸⁰ COZARINSKY, Edgardo. Fragmento de sua autoria publicado em sua página no Twitter no dia 06 de novembro de 2013. Disponível em: < <https://twitter.com/edcozarinsky>>. Acesso: 22 nov. 2014.

¹⁸¹ Essa ideia retornaria, novamente através de Adorno, em uma das citações que compõem os intervalos de *Vudú urbano*: “En el mundo civilizado, el duelo se convierte en una herida, un sentimentalismo asocial, pues demuestra que aún no se ha logrado imponerle al hombre un comportamiento puramente práctico. [...] En realidad se les inflige a los muertos lo que los antiguos judíos consideraban la peor de las maldiciones: nadie deberá acordarse de tí. En su actitud hacia los muertos el hombre deja estallar su desesperación por no ser ya capaz de acordarse de sí mismo.” (HORKHEIMER; ADORNO *apud* COZARINSKY, 2007c, p. 115)

The Private Life of Sherlock Holmes (1969-1970), no qual ressalta a postura desafiante do diretor em relação aos principais temas e preocupações que ditavam a moda de Hollywood no momento¹⁸².

Ni intriga policial ni sátira de una época, ni historia de amor ni comedia franca, el film es, sin embargo, un poco de todo ello: pero según proporciones que él mismo elige. El espectador que sepa conceder a Wilder la misma atención que habitualmente reserva para Antonioni o Bergman será

¹⁸² Cabe ressaltar ainda que esse elogio a tudo que seja avesso à moda é bastante frequente nas resenhas de Cozarinsky. É o caso também de seu elogio a *The Immortal Story* (1968) de Orson Welles: “El tema del film es la condición sagrada de todo relato, en cuanto ficción; su conflicto, una confusión de la lectura da a esos textos irreconciliables aunque superpuestos que son la vida de los hombres y los fantasmas de su imaginación. Para que *Historia Immortal* fuese perfecto no podía durar un minuto más de la hora ceñida que Welles quiso acordarle. Las tiranías de la producción y distribución comerciales no permiten una exigencia semejante y el cineasta debió buscar apoyo en la televisión europea, como Bresson (*Mouchette*), Straub (*Crónica de Ana Magdalena Bach*), Bertolucci (*Strategia del ragno*), Godard (*Le gai savoir*). La libertad que el film respira no es desafiante. Es la de elegir no sólo una narración límpidamente cronológica; también un exotismo de convención muy siglo XIX (encantador villorrio mediterráneo vestido de China con módicos carteles y algunos extras), distante pero no burlón; también la música de Satie con su elegancia levemente obsesiva; también la fotografía espléndida de Willy Kourant, quien después de mostrarse capaz de las mayores audacias para Godard y Skolimowski aquí es capaz de esa otra audacia que supone aceptar los *spots* detrás de una cabeza, los oros y rojos más suntuosos, las gasas a modo de difusores, todo lo temible para quienes acatan la moda.” Essa preocupação recorrente de Cozarinsky por tudo aquilo que não acate a moda reforça ainda mais sua busca por tudo o que foi esquecido. Ainda que caiba reconhecer também o anacronismo da moda, como faria Agambem em *O que é o contemporâneo?* (2009, p. 68-69): “Mas a temporalidade da moda tem um outro caráter que a aparenta à contemporaneidade. No gesto mesmo no qual o seu presente divide o tempo segundo um ‘não mais’ e um ‘ainda não’, ela institui com esses ‘outros tempos’ –certamente com o passado e, talvez, também com o futuro– uma relação particular. Isto é, ela pode ‘citar’ e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.”

recompensado con una obra de independencia desafiante y discreto refinamiento.¹⁸³

Cozarinsky sabia que por trás do cinema de Wilder também latejava um passado trágico. Como Polanski, Wilder perdeu a mãe assassinada nos campos de concentração de Auschwitz e, como Stefan Zweig, viria seu país de infância, o Império Austro-húngaro, se desintegrar. O “s” do *boulevards* de Cozarinsky expande o inventário de histórias de atores e atrizes que, por diferentes motivos, passaram do sucesso ao anonimato, mas essa pluralidade também aborda uma dimensão mais modesta, pessoal e política dessa passagem. Em *Boulevards du crépuscule*, Cozarinsky vai em busca, entre Argentina e França, do rastro da atriz Renee Jeanne Falconetti (1892-1946), mais conhecida por Maria Falconetti e de Robert Le Vigan (1900-1972), também ator francês. Ambos, por diferentes motivos, decidiram emigrar e passar seus últimos anos de vida na Argentina. Falconetti fugindo da guerra, na tentativa de encontrar em Buenos Aires o público que em Paris havia desaparecido sensivelmente; já Le Vigan, antes colaborador do regime nazista, exilou-se no país e tentou, sem resultado, continuar sua carreira. Falconetti morreria em Buenos Aires dois anos após a desocupação da França e Le Vigan passaria seus últimos anos esquecido na cidade de Tandil, a 380 quilômetros de Buenos Aires. Após o final da Segunda Guerra, Le Vigan passa a ser um exilado em todas as partes; devido a suas ligações de colaboracionismo, não consegue ser aceito como ator em Buenos Aires e termina levando uma vida reservada em Tandil.

Outro personagem deslocado foi Ernst Jünger. Revisitado por Cozarinsky em seu filme *La guerre d' un seul homme* (1981) retoma os relatos de Jünger sobre uma Paris animada e festiva em plena Segunda Guerra Mundial. Jünger, soldado alemão condecorado na Primeira Guerra, na Segunda Guerra estabeleceu residência na França com a tropa de ocupação nazista.

Alguien que no es nazi, pero que por un sentimiento de lealtad a un ejército donde veinticinco años antes vivió sus primeras y embriagadoras aventuras se deja enviar como parte

¹⁸³ COZARINSKY, Edgardo. El coraje de no seguir la moda. **Panorama**. Buenos Aires, n. 206, p. 60, 06 abr. 1971.

de las fuerzas de ocupación a un país cuya cultura comparte. (COZARINSKY, 2000, p. 91).

Cozarinsky constrói uma nova história, não canônica, que busca o diferente, o singular, que ressalte a característica paradoxal de um escritor dividido entre a lealdade ao exército e o amor à cultura. Algo que compartilhou Cozarinsky ao servir ao exército em sua juventude, dividindo as tarefas no quartel com suas leituras de Borges, Bioy Casares, Lugones, entre outros¹⁸⁴. Há duas referências a Jünger na obra de Cozarinsky. A primeira delas é o filme *La guerre d' un seul homme*, um de seus primeiros filmes feitos após o exílio, baseado nos *Diários parisienses* de Jünger. Neste filme, narra o fato de Jünger ter recebido uma casa da família do general Stauffenberg, responsável por planejar a “Operação Valquíria”. E a segunda referência a Jünger surgirá em um texto de 1998 por motivo de sua morte¹⁸⁵, semanas antes de completar 103 anos de idade. Interessante apontar que o tema do soldado nazista que recebe uma recompensa por se opor ao regime será retomado também em seu filme intitulado *Dans le rouge du couchant (Crepúsculo rojo)* de 2003. No filme de 2003, o fantasma do pai narra ao filho como teria recebido a pintura das mãos de uma família de judeus que teria supostamente salvo do holocausto.

Jünger é um exilado, não se sente um membro do exército e tampouco pode adequar-se totalmente a Paris, pois não deixa de amar seu país natal. Em meio a uma vida tranquila e sem privações em Paris, Jünger recebe e narra com um tom natural as atrocidades e destruições que acontecem nos campos de batalha. Cozarinsky (2001, p. 91) pergunta: “la mentira íntima del hombre de cultura, que cree rescatar una parcela de independencia personal, ¿es acaso menos mezquina que la mentira grosera, colectiva, de la propaganda?”. A valorização de Jünger ocorre justamente pelo que ele representa como complexidade histórica e ética e dessa forma ele contrapõe a “mentira íntima”, a independência pessoal de Jünger, à massificação da propaganda.

Em Cozarinsky, Jünger é aquele que nos olha diretamente nos olhos e nos indaga como espelho:

¹⁸⁴ Cozarinsky ficcionaliza seus anos passados no serviço militar obrigatório na primeira parte do livro *Maniobras nocturnas* (2007).

¹⁸⁵ Texto intitulado “Ernst Jünger” publicado no livro *El pase del testigo* (2000) de Cozarinsky.

Es posible que pocos lectores posean la dosis necesaria de ascetismo y desesperanza como para tenerlo entre sus autores preferidos. Sus *Diarios parisienses*, sin embargo, son uno de los desafíos mayores, de los textos más exigentes que nos puede legar este siglo que agoniza. Como Baudelaire su autor tiende un espejo no solicitado al lector, mientras susurra: ‘Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère’. COZARINSKY, 2000, p. 93).

Mas Jünger é também o espelho que olha nos olhos de Cozarinsky, exilado em Paris enquanto dezenas de pessoas são torturadas e mortas todos os dias em seu país natal.

[...] al leer los *Diarios* de Jünger, en el año 78 o 79, me estremecí, porque sentí qué parecido – justo o injusto es otra cosa – hay entre la visión que tiene Jünger de la vida en París durante la Ocupación, y las noticias que yo tenía en ese momento de la Argentina durante el Proceso. Esa vida llena de teatros, de cines, del Mundial de fútbol, de actividades donde toda la sociedad está animada, palpitando, y con una normalidad de superficie muy visible. Ese fue el núcleo que me llevó a hacer *La guerre d'un seul homme*, el punto de vista tan frío, tan distante de Jünger, donde no hay un solo adjetivo de indignación, de espanto. Pero no me hubiera impresionado tanto cuando leí los *Diarios* en el 78, y no se me hubiera ocurrido hacer esa película, si no hubiera estado presente la experiencia argentina que a la distancia yo percibía con esos mismos códigos de ‘normalidad’ a la que aludo.¹⁸⁶

Mas, além de Jünger, há outro rosto no espelho. O outro lado da extemporaneidade, entre os cacos desfigurados de um rosto e uma identidade que se constrói e desconstrói no exílio: há também o rosto de Karl Kraus (1874-1936). Kraus, judeu como Cozarinsky, de origem austro-húngara, que assim como Jünger travou uma “guerra de um

¹⁸⁶ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista a Edgardo Cozarinsky. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 97-112, mar. 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.

homem só”, cuja arma mais potente foi *Die Fackel (A Tocha)*, periódico criado por ele no qual publicou por trinta e sete anos. O extemporâneo em Kraus é de outra ordem, se nos *Diarios* de Jünger há uma narração fria dos acontecimentos, beirando niilismo e o apego nostálgico ao passado¹⁸⁷, em Kraus estar fora de seu tempo é uma forma de confrontá-lo com maior acurácia e indignação através de uma escrita ácida e satírica: “Detesto y he detestado esa falsa y trucada *décadence*, que coquetea eternamente consigo misma; impugno e impugnaré siempre la poesía amanerada, enfermiza, masturbada.” (KRAUS, 2010, p. 53). Em palavras de Cozarinsky:

Toda la vida de Kraus fue ‘una guerra de un solo hombre’ por hacer oír su voz. Esa empresa supone la existencia de una sociedad ‘literata’ en el sentido tradicional: una trama cultural donde las opiniones de un polemista idiosincrásico, cultivado, excelente prosista, *escrupulosamente* independiente más que caprichosamente contra la corriente, puedan ser atendidas, discutidas, esperadas en su próxima manifestación. Era algo posible en aquella Viena que, herida mortalmente por la Primera Guerra Mundial, iba a ser ultimada por la anexión al Tercer Reich en 1938, dos años después de la muerte de Kraus. (COZARINSKY, 2001, p. 46, grifo do autor)

Assim como Murena, Jünger e Kraus, também Cozarinsky travou uma “guerra de um homem só”, uma guerra feita de palavras e imagens, cuja primeira manifestação foi *Puntos suspensivos*. Mas não há uma relação complementar entre palavra e imagem, em Cozarinsky as junções existem para criar disjunções. Isso estaria claramente presente no filme *La guerre d'un seul homme*, ao contrário de um documentário tradicional no qual a voz *off* (como a voz de Deus) anuncia a lei que a imagem deverá obedecer. Essa relação é muito mais complexa. A imagem desautoriza a

¹⁸⁷ Sobre essa questão Cozarinsky (2000, p. 92) afirma: “Ante los bombardeos que en 1944 destruyen las ciudades alemanas, Jünger siente que sólo importa salvar algunos nidos del pasado, antes que sobre sus ruinas se construyan ‘sucursales de Chicago’. Ante los centenares de miles de trabajadores que exige el Tercer Reich a los países ocupados, se pregunta sobre el riesgo de catástrofe que implica esa migración masiva de mano de obra desarraigada.”

palavra e vice-versa, o filme não busca a verdade (como um documentário com testemunhos) e tampouco a livre soberania da fábula.

El comentario más interesante que se hizo de la película [*La guerre d'un seul homme*] es el de Pascal Bonitzer en *Cahiers du Cinéma*: decía que la película parecía invertir el proceso tradicional del documental, y que las imágenes comentaban el texto. Son cosas que a veces lo iluminan a uno. Me dije: caramba, está dicho con mucha concisión y en el fondo es eso. Porque yo me guiaba, por una selección de textos mucho más larga que la que lleva la película, pero durante el montaje iba buscando momentos, historias, anécdotas, pedazos de documentos que no me parecieran ilustraciones. No quería ilustrar, sino al contrario hacer entrar el texto y la imagen en contradicción, o en una *relación más dialéctica*. (Grifo meu).¹⁸⁸

“Relação dialética” que, como veremos mais adiante, não implica numa síntese como verdade última. No caso de Cozarinsky essa dialética estaria entre o que Walter Benjamin denominou “imagem dialética” e o que Sergei Eisenstein chamou “montagem de atrações”. Por agora basta saber que, mais do que um simples método ou componente estético, esta “relação dialética” opera desnaturalizando as relações preestabelecidas, gerando “estranhamentos” ali onde as relações parecem familiares ou acabadas. É nesse sentido que o *chisme* e as anedotas operam em relação à História.

Apesar de que Cozarinsky afirme perceber a experiência argentina com o mesmo tom de cotidianidade de Jünger, são seus *Diarios* o disparador do filme. Os diários provocam uma reação de Cozarinsky, como ele mesmo admite na mesma entrevista citada anteriormente.

Y Jünger en esos *Diarios* extraordinarios donde escribió cosas de las que no respondo demasiado, pero que de pronto han cruzado mi experiencia personal y me han dado algo, me han hecho reaccionar, hacer una película, escribir un texto. (COZARINSKY, 2002, p. 104).

¹⁸⁸ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista a Edgardo Cozarinsky. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 97-112, mar. 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.

Assim como Kraus, nesta “guerra de um homem só” a luta é travada dia a dia com tinta e papel, mas também com câmera e película. Nesta guerra, a violência da “reação” está em uma escrita ácida, “destrutiva” no sentido benjaminiano do termo¹⁸⁹. Uma escrita que toma essa forma a partir da experiência do exílio. Trata-se de “fazer com os restos” da história, destruindo velhos apegos e conceitos; essa ideia é fundamental para compreender *Vudú urbano*.

Un país donde la Historia, lejos de ser reescrita, es prestamente escamoteada, sellada, momificada, puede terminar como un país sin historia alguna. Donde se evita la resolución, se le impide al pasado respirar el aire de la vida histórica. Sus conflictos y personajes se demoran, pululan desganadamente, como zombies amistosos, y el cuco de unos, el redentor de otros, vive eternamente. Cien años después de su muerte, el nombre de Rosas sigue siendo reivindicado e insuflado en *graffiti* ubicuos. Cien años después de su muerte, el nombre de Perón insistirá desde las inimaginables paredes de una arquitectura futura. (COZARINSKY, 2007e, p. 59).

Neste texto, intitulado “(Early Nothing)”, datado de 1977, além de encontrarmos já a comparação de personagens históricos a “zumbis”, como já vimos anteriormente o termo será muito empregado em textos posteriores de Cozarinsky para referir-se a Eva Perón. Além disso, há também aqui uma *formulação* bastante clara de como passam a operar os textos de Cozarinsky a partir da experiência do exílio. Voltaremos a esta questão mais adiante quando tratarei de refletir acerca das *operações do exílio* em seus textos posteriores a 1974. Após sua viagem a Paris, Cozarinsky irá refinar e assumir sua posição como exilado. É quando ele radicaliza o exílio como um *ponto de vista*, a partir do qual o escritor lê o

¹⁸⁹ “O caráter destrutivo não vê nada duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.” (BENJAMIN, 2011, p. 225).

mundo, ou mais claramente neste caso, a sociedade e a história Argentina. É a dispersão que permite repensar as relações, é colocar-se entre o passado e o presente, mas também *no* passado e *no* presente, como dois espaços e duas temporalidades de uma vez.

Creo que hoy lo que me interesa es la contaminación, me interesa todo lo que es impuro, todo lo que mezcla cosas que vienen de distintos horizontes y las hace chocar y sacar alguna chispa, es lo único que me interesa. Y eso tiene que ver un poco... es algo que yo evolucioné después de mi primer viaje a Europa.¹⁹⁰

No dia primeiro de julho de 2010 Cozarinsky irá retomar e aprofundar o conceito de “contaminação” em uma conferência ditada na Universidade Federal de Santa Catarina que teve por título “Elogio de la contaminación”. A conferência fez parte do evento intitulado “O pensamento no século XXI”. Mas essa preocupação de Edgardo pela contaminação e contra o purismo já vem de muito antes, estava presente, por exemplo, em sua leitura dos filmes de Mankiewicz em 1971:

Los puristas suelen desdeñar a Mankiewicz como un director que nunca está a la altura de sus propios libretos: un observador malicioso, con un oído agudo y una percepción delicada para los matices de conducta que presentan las relaciones humanas en una sociedad compleja. Pero el cine, no menos que las demás artes, también muere de pureza, también prospera con el mestizaje. La entraña indiscutible de todos los films de Mankiewicz es el diálogo. Las situaciones de comedia existen a partir de su expresión verbal no como en Lubitsch —su maestro y protector, cuando entró a la Fox— por un sistema de ritmos en los intérpretes y de elipsis en la narración. Una vez admitido que las imágenes de Mankiewicz no poseen otra razón de ser que la de registrar la emisión de una réplica o su recepción, no parece necesario escandalizarse; sus

¹⁹⁰ COZARINSKY, Edgardo. *Obra en construcción: Edgardo Cozarinsky. Audiovideoteca de Escritores*, Buenos Aires. Entrevista filmada com direção de Karina Wroblewski, realizada em 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QvkUPbXCE-w>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

films tienen un privilegio tan estrictamente cinematográfico como el de registrar a algunos actores incomparables (o algunas instancias incomparables de actores medianos) en el momento de pronunciar un diálogo que, por lo tanto, no es mera letra (como un texto escrito) y se refiere a un orden de tonos y gestos radicalmente ajeno al del teatro.¹⁹¹

Uma demonstração dessa mestiçagem foi *Puntos suspensivos*, que une o cinema aos recursos da improvisação teatral, da composição pictórica e visual dos enquadramentos. Pois se trata também de desconstruir o conceito de pureza. Porque, antes de tudo, uma literatura do exílio só pode ser avessa a qualquer noção de pureza, já que a potência do exílio não está unicamente na saída, mas na hospitalidade para com o outro, para com tudo o que seja estranho a si mesmo. No caso de Cozarinsky essa dimensão passa também pela reinvenção de si mesmo através do olhar do outro.

Entre os contos traduzidos por Cozarinsky pertencentes à antologia de contos de Nabokov intitulada *Mademoiselle O.*, encontra-se “El productor asistente”, no qual o narrador refere-se aos emigrados russos na Europa após a Revolução Bolchevique que desempenham papéis de extras cinematográficos para companhias alemãs.

Las compañías cinematográficas alemanas, que brotaban sin pausa, como hongos venenosos, en aquellos días inmediatamente anteriores a que el hijo de la luz aprendiera a hablar, obtenían trabajo barato contratando a aquellos *émigrés* rusos cuya única esperanza y profesión era su pasado (es decir, un grupo de gente absolutamente irreal) para representar públicos ‘reales’ en las películas. El ajuste de un fantasma dentro de otro producía en una persona sensible la impresión de vivir en una galería de espejos, o más bien en una prisión de espejos, sin saber siquiera cuál era el cristal y cual su persona. (NABOKOV, 1963, p. 76)

¹⁹¹ COZARINSKY, Edgardo. Joseph L. Mankiewicz. **Panorama**. Buenos Aires, n. 199, p. 64, 16 fev. 1971.

Este conto, “basado sobre hechos reales” segundo a nota final da Nabokov¹⁹², tomaria uma proporção e um sentido curioso quando em 1974, Cozarinsky apenas havia chegado a Paris e já participava de um filme, dessa vez não como diretor, mas interpretando a si mesmo em *Dialogos de exiliados* (1974-1975) de Raúl Ruiz (1941-2011), cujas filmagens já haviam iniciado em março desse mesmo ano. Ou seja, interpretando um simulacro de si mesmo como exilado argentino em Paris em um filme sobre exilados chilenos. Em sua entrevista com Nabokov em 1971, Cozarinsky recordava o conto:

En uno de sus cuentos, “El productor asistente” (incluido en *Nabokov’s Dozen*, o *Mademoiselle O.*, en la edición argentina de *Sur*), Nabokov describe a los emigrados rusos que ganan la vida en Berlín de los años 20, representándose a sí mismos como extras cinematográficos: gente ‘cuya única esperanza y profesión era su pasado, es decir: un grupo de personas totalmente irreales’ llamadas para crear una ilusión de ‘realidad’ en ese espacio ficticio de sombras proyectadas que es un film. El mismo recuerda incursiones ocasionales por los estudios alemanes de aquellos tiempos, ‘de etiqueta impecable’, como Ganin, el protagonista de *Mashenka*, su primera novela, rebautizada *Mary*, en la reciente edición en inglés.¹⁹³

Esse gesto vertiginoso, no qual Cozarinsky se transforma em um simulacro de uma narrativa ficcional alheia (“baseada em fatos reais”) ao ficcionalizar sua própria condição de exilado e ao mesmo tempo simulacro de si mesmo, é extremamente potente no que tange à radicalização do que ele havia iniciado com *Puntos suspensivos*. É como se Cozarinsky saltasse para dentro de uma galeria de espelhos que é na verdade o interior da máquina que ele mesmo havia criado. Ou seja, é como se o espelho que refletia outros rostos no perfil de Cozarinsky houvesse se partido e gerado uma multiplicação de reflexos nos quais não

¹⁹² Essa “Nota” no final do livro de Nabokov é muito similar à “Nota” com a qual Cozarinsky encerra *Vudú urbano*; ambas narram um pouco da genealogia dos textos publicados, mas também ressaltam o jogo de traduções e reedições desses mesmos textos.

¹⁹³ COZARINSKY, Edgardo. Nabokov: la literatura o los hábitos del desarraigo. **Panorama**. Buenos Aires, n. 222, p. 43, 27 jul. 1971.

é mais apenas ele a refletir os outros, mas os outros que refletem o seu rosto. Ao mesmo tempo é como se entrar em um filme de outro exilado fosse um passo além nessa busca por uma linguagem que alimentou seu desejo até então, uma linguagem que é uma busca obsessiva de si mesma enquanto sempre-outra, como se ela estivesse sempre em outro lugar. Essa impermanência, segundo o personagem de Cozarinsky no filme, seria uma característica tipicamente latino-americana:

Las experiencias más típicas del hombre moderno, una cierta permanencia, una cierta transculturación, un cierto estar de paso por las cosas fueron hechas por los latinoamericanos. No digo por todo el tercer mundo, pero por lo menos por los latinoamericanos, mucho antes de que por los europeos, porque en el fondo somos todos mestizos.

Mas se por um lado ela é tipicamente latino-americana, principalmente após o início das ditaduras na América do Sul, por outro ela é literária, como podemos perceber no decorrer deste trabalho, e também judaica, como veremos mais adiante. Mas ela é também e, sobretudo, uma condição da própria existência, e Cozarinsky já sabia disso desde muito cedo. Sendo assim, o próprio exílio se transforma em um jogo de espelhos e já não é possível de ser fixado como um dado biográfico e metodológico apenas. O exílio em Cozarinsky é singular-plural e atravessa como um rizoma literatura e vida.

3.4 O exílio como herança

Un escritor demuestra su rigor y su honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador. La literatura es su primera lealtad, su primera responsabilidad, su primordial obligación. Si escribe mejor en su país, debe quedarse en él; si escribe mejor en el exilio, marcharse.¹⁹⁴

¹⁹⁴ SARDUY, Severo. América: Los novelistas exilados. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 292, p. 40, 30 jun. 1968.

Na *overture* do exílio de Cozarinsky dominam a dissonância e o descentramento do filme de Raúl Ruiz, que se contrapõem à harmonia da “tanguédia”¹⁹⁵ (o termo propõe uma mistura de tango, tragédia e comédia) de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas. Ainda que no filme de Solanas haja uma tentativa de romper com gêneros e com a continuidade narrativa, isso não ocorre efetivamente. Se há uma fragmentação ela é sempre provisória, pois ao final tudo parece encaminhar-se para uma resolução: o único desfecho possível para o exílio, assim como para a “tanguédia”, será o regresso. Não há entre os personagens, com exceção dos filhos de exilados, a dúvida em relação ao regresso e as suas identidades. Já o filme de Ruiz toma outros caminhos.

A admiração de Cozarinsky pelo cinema de Ruiz havia começado anos antes de seu exílio e havia se manifestado abertamente em sua resenha sobre o lançamento da revista chilena *Primer Plano*:

La independencia crítica de la revista se demuestra muy claramente en otras reseñas de estreno: fuera del sentimentalismo de izquierda que suele mellar el filo de los tercermundistas profesionales, *Primer Plano* sabe que *Lucía* no es un film revolucionario por el solo hecho de ser un film cubano, que *En un día claro se ve hasta siempre*, de Minelli, merece una consideración más seria. Un estudio de Orlando Walter Muñoz (*Un largo comienzo*) ordena una cantidad de datos y opiniones imprescindibles sobre el nuevo cine chileno. Para el espectador porteño, cuya simpatía por el triunfo de la Unión Popular derivó el año pasado en una sobrevaloración de *El chacal de Nahuel Toro*, servirá de correctivo este panorama que ubica justo lugar a la obra excepcional del ‘único verdadero creador que ha producido nuestro cine’: *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz.¹⁹⁶

O deambular dos personagens em *Tres tristes tigres* não acontece por nenhuma razão concreta e sequer tem alguma intencionalidade para

¹⁹⁵ Trata-se de uma peça musical sobre o exílio orquestrada pelos personagens argentinos exilados na França. O filme tem como pano de fundo o desenvolvimento dessa peça e a tentativa de executá-la em algum dos teatros de Paris.

¹⁹⁶ COZARINSKY, Edgardo. Cómo hablar de cine en Chile. **Panorama**. Buenos Aires, n. 253, p. 64, 29 fev. 1972.

além do próprio deambular. Não se trata de uma viagem iniciática: o filme de Ruiz, como posteriormente o de Cozarinsky, vai na contracorrente dessa tradição iniciada com *Huckleberry Finn* e que encontraria ressonâncias no cinema hollywoodiano das décadas de 1960 e 1970, cujas sequelas mais famosas seriam *Easy Rider* (1969) dirigido por Denis Hopper e *Five Easy Pieces* com direção de Bob Rafelson (ambos os filmes foram responsáveis por conformar a imagem dos personagens interpretados por Jack Nicholson como *outsider* absolutos). Já no filme de Ruiz, os personagens são assombrados por uma solidão na qual tudo é passagem e os vínculos são sempre provisórios, isso se potencializaria após sua experiência com o exílio em *Diálogos de exiliados*. O exílio não é apenas o estado no qual se encontram temporariamente os personagens como consequência de uma repressão política, mas sim a condição da existência destes personagens, ainda que somente alguns pareçam aceitar esta condição. Ao contrário do que propõe o título, os diálogos não acontecem, há uma polifonia interminável, uma proliferação de pontos de vista na maioria das vezes superficiais e motivado por interesses pessoais. Há um exílio dentro do exílio.

Cozarinsky é em *Diálogos de exiliados* uma espécie de consultor para aqueles que pretendem aprender as “regras do bom exilado” e que, por isso talvez, é ignorado por quase todos os personagens que não parecem assumir o exílio como posição. Inclusive a câmera escapa de Cozarinsky, que é deixado de lado quando narra sua história do exílio, para seguir a outro personagem. Em pouco mais de um minuto de fala, Cozarinsky é interrompido duas vezes pela chegada de outros personagens, até ser interrompido pela terceira e quarta vez pela própria câmera. Para cada interrupção, há um salto na história narrada por ele, um salto retroativo. Em um primeiro momento ele explica para um dos exilados a importância de se escrever bem francês, do cuidado que se deve tomar com a sintaxe. Com o texto escrito pelos exilados chilenos em mãos, Cozarinsky diz:

Eso está muy mal, eso no puede ser. Te das cuenta porque si no empieza por escribir bien francés ¿quién les va tomar en serio? Empiezan pidiendo trabajo en una cosa, siguen pidiendo trabajo en otra, al final lo que pide es solidaridad con Chile. Que la sintaxis está mal, no se les entiende. No es la ortografía, a mí no me importaría si fuera la ortografía sola [...] Tienen que empezar a escribir bien francés si querés que les tomen en serio.

Bueno, ahora que llegó el compañero hay que empezar con la historia de nuevo ¿no?

Em seguida Cozarinsky retoma a conversação explicando toda a sua dificuldade em conseguir seu registro de trabalho na França, entre passaporte, *permis de séjour* e *carte de travail*. Após a chegada de outro personagem, ele retoma sua história, mas agora desde a Argentina até que é interrompido pela câmera. Já em outro cômodo da casa, ao lado do personagem que antes fora acompanhado pela câmera, Cozarinsky insiste em sua narração:

Hay que comenzar por el inicio, y eso fue en Rusia, en Kitchinev luego Rumania y ahora de nuevo Rusia ¿Oyó alguna vez de los gauchos judíos? Ese fue mi bisabuelo, que llegó en 1845 a Argentina. Le dieron tierras, para trabajarlas se vestía de gaucho. Hablaban jiddish entre ellos y los llamaban gauchos judíos. Van a hacer un musical sobre ellos, va a ser un éxito, después de “El violinista en el tejado”. Los gauchos judíos jamás pensaron que sus bisnietos volverían a Europa.

No filme de Ruiz, Cozarinsky parece ser o único personagem que realmente assume e participa do “jogo do exílio”, ou melhor, que encara o exílio como jogo no qual o primeiro passo está em conhecer as regras e não deixar-se vencer pela nostalgia, dispersão ou depressão. Em Cozarinsky, mais do que uma condição temporária, o exílio é também uma tradição, uma herança de família. No conto “La novia de Odessa” que dá título ao livro, publicado em 2007, Cozarinsky narra e ficcionaliza a história de seus bisavôs. No conto, o narrador hospitalizado¹⁹⁷ recebe

¹⁹⁷ Cozarinsky realmente se encontrava hospitalizado em 1999 por problemas em um dos discos da coluna vertebral e com suspeita de câncer, o mesmo tipo de câncer que havia ocasionado a morte de seu pai anos antes. Este episódio será o segundo “disparador” na vida criativa de Cozarinsky, sendo o exílio o primeiro. “Desde que me puse a escribir en serio, con una urgencia casi frenética –diría que a partir de 1999, cuando sobreviví a una enfermedad que estuvo a punto de dejarme parálítico– vivo con la urgencia de dar forma, de trabajar y publicar todo lo que había almacenado durante décadas. Lo único que rescato del período anterior a esa fecha es *Vudú urbano* (1985). Si es cierto que al escribir doy forma a lo heredado, también es cierto que luego, siento o más bien espero estar dejando algo en herencia.” COZARINSKY, Edgardo. *La eterna juventud*. **Clarín**, Buenos Aires, 11 set. 2012. Entrevista concedida a Valeria Meiller. Disponível em:

uma carta de sua tia Draifa¹⁹⁸, que supostamente estaria contando toda a história. Segundo ela, seu avô havia saído de Kiev rumo a Odessa para

<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Edgardo-Cozarinsky-Dinero-fantasmas_0_770322981.html>. Acesso em: 04 nov. 2014. Em outro momento Cozarinsky diria ainda que começou a escrever *La novia de Odessa* deitado na cama do hospital enquanto aguardava o resultado da biópsia.

¹⁹⁸ Draifa, além de ser uma variação de Dreyfus, capitão judeu do exército francês, que é injustamente acusado de espionagem em 1894 (em defesa de quem Émile Zola escrevera *J'accuse*), é também o nome de uma das personagens de *Strategia del ragno* (1970) de Bernardo Bertolucci. A metáfora da teia de aranha no filme remete ao livro *Borges en/y/sobre cine*. Neste livro, no capítulo “Versiones, perversiones”, Cozarinsky trata de filmes que se basearam na obra de Borges (direta ou indiretamente) e também aqueles que tiveram a colaboração de Borges, seja como roteirista ou como criador do argumento (com a colaboração de Bioy Casares). Para cada um dos nove filmes selecionados, Cozarinsky dedica uma breve análise. Em oito destes filmes a breve análise não passa de três páginas e o único a merecer sete páginas é o filme de Bernardo Bertolucci, “livremente inspirado” em “Tema del traidor y del héroe”, conto de Jorge Luis Borges.

A dedicação extra de Cozarinsky para com este filme não é involuntária. O filme de Bertolucci possui uma estrutura e uma temática bastante similar às trabalhadas pelo diretor argentino. É claro que muitas das correspondências entre ambos diretores se explica pela própria herança de Borges, de quem Cozarinsky foi assistente em 1970, mas não só, pois o filme acaba tomando outras dimensões. O filme narra a história de Athos Magnani Filho que vai a Tara, cidade do interior da Itália em busca da verdadeira história sobre o assassinato de seu pai, também chamado Athos Magnani (pai e filho são interpretados por Giulio Brogi), considerado mártir da resistência ao fascismo. Nesse ínterim o filho se aproxima da amante do pai (Draifa) que, neste emaranhado de passado e presente, já não se sabe se seus carinhos são para o filho ou são lembranças de seus dias com o pai. No final, Magnani filho descobre que seu pai, após trair seu próprio plano para matar Mussolini (delatando a bomba colocada no teatro), convence seus companheiros de que a melhor forma de ser punido pela traição é que sua morte seja útil para a resistência, de forma que ele acaba morto (pelos próprios companheiros, mas supostamente em mão dos fascistas) na inauguração do teatro, enquanto o público aplaude a representação de *Rigoletto*. Cozarinsky refere-se ao filme nos seguintes termos: “[...] no es un espectáculo multitudinario, ni una interpretación actual de épocas y acciones pasadas; es, ante todo, un filme sobre la continuidad de pasado y presente” e mais adiante cita uma entrevista de Bertolucci: “El tema del film, en realidad, es una especie de viaje al reino de los muertos. La investigación que el muchacho realiza es como un viaje por la memoria atávica, por el preconsciente” (BERTOLUCCI *apud* COZARINSKY, 1981, p. 132).

pegar um barco para a Argentina. Em Odessa, conhece sua avó, que assume a identidade de sua esposa, com a qual havia se casado dias antes, e segue viagem com ele.

Nessa complexa trama de encontros e desencontros em distintas geografias há também o eco da pergunta feita nas últimas páginas do romance *Lejos de dónde* (2009) de Cozarinsky. Quando Federico, o personagem principal da segunda parte, ouve de seu amigo diamantista uma anedota em que narra a história de certo rapaz judeu que ao emigrar para a América deixa em Galitzia, ou Besarábia, sua mãe que chora sem consolo e pergunta: “hijo mío ¿por qué te vas tan lejos? El hijo, ya lejos de allí en el pensamiento, tal vez con un sentido innato de la relatividad, responde: ¿Lejos? ¿Lejos de dónde?” (COZARINSKY, 2009, p. 149). Esta anedota, bastante conhecida entre os judeus, também se encontra nas entrelinhas do livro de Elisa Lispector (1911-1989) sobre o exílio:

– É bom que retornemos a uma cidade – acrescentou –. Lá haverá recursos. Estamos salvos, Marim. Vamos voltar. – Mas, só ao proferir essas palavras, acordou para a realidade. ‘Voltar para onde, por quanto tempo, e com que meios? Voltar com quê?’ (LISPECTOR, 2005, p. 66).

Em Cozarinsky, mais que um tema recorrente, o exílio é a matéria-prima da qual emergem seus textos. Porém não se trata de conceber o exílio como dialetizável, entre um ir e regressar, entre a expulsão do paraíso e o regresso, onde a condição do exílio seja transitória. O exílio em Cozarinsky é a própria condição da existência, e a existência é a condição do exílio. O regresso ao lar nunca será possível, o “dónde” como terra natal não existe. Não existe por dois motivos principais; em primeiro lugar porque já se é um estrangeiro na própria terra natal, como é o caso do avô de Cozarinsky nascido em uma região constantemente aterrorizada e assolada por imprevisíveis *pogroms*, mas também de Cozarinsky na Argentina.

Essa viagem ao país dos mortos é constante na obra de Cozarinsky. É também a condição de Federico, personagem de *Lejos de dónde* (2009), de Víctor em *La tercera mañana* (2010), Maxi em *El rufián moldavo* (2004) e o protagonista de *Crepúsculo Rojo* (2003) que volta a Paris, cidade que o pai (soldado nazista) havia abandonado às pressas após o final da guerra. Estes personagens, entre muitos outros, estão presos a uma trama ou teia, que é a teia da história e seus fantasmas.

O relato do clima político e dos *pogroms* ocorridos na região da Europa do leste denominada Bessarábia é feito por Elisa Lispector. Nascida em Sawranh, antiga União Soviética (hoje Ucrânia), Elisa narra no romance *No exílio* (1948), a peregrinação de sua família rumo ao Brasil, em 1917, para escapar dos constantes *pogroms* que assolaram as comunidades judaicas, principalmente após a Revolução Comunista. Em determinado momento no romance, Pinkhas, o pai da família, se encontra com amigos e saem para conversar.

No sábado não se fala de negócios. Então, com os mais velhos, discutem-se textos da lei, entremeando a discussão com a sentida nostalgia pela distante Terra de Israel que a eles não fora dado conhecer, e lamentam o exílio. Com os mais jovens, discute-se literatura, literatura judaica da nova geração: Shalom Aleikhem, Mendele Mokher Sfarim, Bialik, temas sobre o *galut*, mais uma vez. Mas, entre fascinados e temerosos, já se aventuram eventualmente por uma outra senda, corredor de passos abafados, de esperanças trêmulas e virgens –Tolstoi, Dostoievski, Gorki, Pushkin. Ventilam idéias novas que acenam para os seus corações amargurados com a promessa de um mundo melhor e mais justo.

– Quem não se lembra de 1905 e 1906?

– *Pogroms*, crimes nefandos.

– E dizer que o tzarismo acreditava poder afogar no sangue judaico a revolução iminente!

– A revolução veio. Está aí –pensou Pinkhas–, mas não para o judeu. Bandeiras vermelhas, lenços vermelhos –tudo tinta de sangue judeu. Tudo crismado com sangue de judeu. (LISPECTOR, 2005, p. 30).

Os *pogroms* não se restringiram ao czarismo e, ao contrário da imagem predominante dos soviéticos como libertadores dos judeus, há também esta outra face da Revolução de 1917. Também o estado socialista defendeu os ideais da modernidade que ocasionaram a possibilidade do genocídio moderno, ideais estes que, como bem lembra Zygmunt Bauman em *Modernidade e ambivalência* (1991), podem ser vistos a partir de duas constatações. A primeira já havia sido compreendida e elaborada por Cortázar em seu texto “Irracionalismo y eficacia” (1949), ou seja, que o genocídio moderno é resultado de uma

engenharia social fortemente planejada desde o século XIX e, nesse sentido, não foi um ato irracional ou fruto de paixões incontrolláveis.

A outra coisa é que todas as visões de ordem artificial são por necessidade (nas suas consequências práticas, senão sempre de antemão em seu projeto) inerentemente assimétricas e com isso dicotomizadoras. Elas dividem o mundo humano num grupo para o qual deve ser erigida a ordem ideal e em outro que entra no quadro e na estratégia apenas como resistência a ser superada – os inadaptáveis, os incontrolláveis, os incongruentes e ambivalentes. Esse Outro, nascido da ‘operação da ordem e harmonia’, resíduo do esforço classificatório, é jogado do outro lado desse *universo de obrigação* que une os de dentro do grupo e reconhece seu direito a serem tratados como detentores de direitos morais. (BAUMAN, 1999, p. 46-47).

Este ideal moderno, que de forma alguma se restringe à modernidade, passa a ter novas proporções na chamada pós-modernidade. Este mesmo ideal regulou a Argentina no período do exílio de Cozarinsky. No entanto, no caso de Cozarinsky as ervas daninhas no jardim do estado já não são somente os judeus, mas todos aqueles que não compartilham dos ideais do poder como violência. O segundo motivo para que o “dónde” como terra natal não exista é porque toda a partida para o exílio é uma partida sem regresso. A marca do exílio como violência se imprime na própria concepção política, histórica e social que envolve o exilado. Há no exilado um constante “estar alerta e à espreita”, aguçam-se os sentidos e a leitura da sociedade que o envolve. É nesse sentido que se orienta a leitura de Brecht no exílio feita por Georges Didi-Huberman:

Los dos textos que redactó [Ruth Berlau] –un corto prólogo en el libro y un texto más largo impreso en las solapas de la contracubierta- evocan en primer lugar la situación de Brecht en el exilio: ‘trabajaba y esperaba. Hasta que de nuevo tuvo que empaquetarlo todo y seguir huyendo’. Luego. Da el sentido de la posición al afirmar que un hombre en el exilio siempre es un hombre al acecho, su modo de *observación* le da, cuando posee la *imaginación* del escritor y el pensador, la capacidad de

‘anticiparse a tantas cosas’ más allá de la actualidad del momento que está viviendo. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41, grifos do autor).

“Antecipação” que, para Didi-Huberman, não tem nenhuma relação com uma palavra profética, mas sim demanda uma técnica, a montagem. Técnica esta que é a mesma empregada por Cozarinsky. O olhar “montador” do exilado encontra nas brechas e na arquitetura dos discursos históricos as marcas de um desfecho trágico para qualquer pensamento ou posição *extranha* em relação à ordem imperante. “El reconocimiento de intervalos encefalogramas o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento” (COZARINSKY, 2007e, p. 57).

Talvez seja esta uma das vias principais para explicar a indiscutível relevância dos intelectuais judeus no século XX. Não há maior conhecedor do exílio e da diáspora do que o judeu, e no caso de ser judeu e intelectual torna-se duplamente exilado. Não seria uma novidade dizer que os judeus sempre foram os *extranhos* nos processos de constituição das nacionalidades dos estados-nações europeus. Como disse Bauman (1999, p. 169) “o exílio, o deslocamento, a ambiguidade e a indeterminação seriam o quinhão dos judeus antes que se tornassem condição humana universal.”

Outra referência feita por Cozarinsky acerca de sua herança judaica e à diáspora se encontra no ensaio “¿Judío por hablar castellano?” publicado em *Blues*, já mencionado anteriormente:

Curioso, pensé, que yo, bisnieto de askenazis instalados en el campo argentino a fines del siglo XIX, lo que se dio en llamar los ‘gauchos judíos’, nieto de una generación de ‘integrados’ (rehúso la palabra ‘asimilados’, con su connotación de pérdida de todo carácter propio, de mimetismo sumiso a una mayoría ocasional), hijo de ateos ajenos a toda tradición siquiera gastronómica, circunciso para complacer a la abuela casi senil; yo, que nunca hice ese bar mitzvah que me interesaba tan poco como a mis padres, empezara a sentirme judío cuando entendí que mi idioma me vinculaba con una tradición que había desconocido.

Creo que fue en ese momento que entendí que diáspora no hay una sola. Que mi pequeña experiencia, casi indolora, de una diáspora

argentina, en mi caso cultural más que política, me hizo sensible a la de un pueblo que había vivido otra diáspora, impuesta cinco siglos atrás por un estado triunfante, y a través de esa sensibilidad recién adquirida empecé a entender que la diáspora que yo había heredado, la de Europa del Este, que hasta ese momento me había dejado más bien indiferente. Empecé a leer a Joseph Roth, que muy pronto se convertiría en el fantasma asiduo de mis propios cuentos y novelas... Roth, que se quería súbdito del Imperio Austro Húngaro sin por ello dejar de reivindicar su condición de judío, así como yo me siento ante todo argentino [...] (COZARINSKY, 2010a, p. 62).

Em um único gesto, Cozarinsky nega e reafirma sua herança judaica. Ainda que não siga a religião, esta herança (arquivo) não deixa de mostrar suas marcas nos textos e na vida de Cozarinsky, em sua compreensão da literatura, do mundo e da história. Como constataria Hannah Arendt, ser judeu é, antes de tudo, um fato público e político. Dentre as marcas desta herança, o exílio é a mais profunda.

Exílio que, para além dos traumas psíquicos e sociais, durante muitos séculos (mas também até hoje), esteve identificado pela marca física da circuncisão, que para Freud (1991, p. 118) é o substituto simbólico da castração que configura a plenipotência paterna e da comunidade. No entanto, no caso de Cozarinsky a circuncisão assume outras implicações, não está inscrita no âmbito da sagrada “aliança” e na figura do pai como instituidor da lei judaica. Em entrevista ao jornal *La nación* ele relembra o episódio em que seu pai lhe fala pela primeira vez sobre religião.

Yo no sé qué edad tendría cuando una vez, hablando con mi padre, me dijo que éramos judíos, pero que no había que hacerle caso a la religión. ‘Ya vas a ver si te interesa la religión cuando seas más grande’, me dijo.¹⁹⁹

¹⁹⁹ COZARINSKY, Edgardo. La pasión de lo desconocido. **La Nación**, Buenos Aires, 29 jul. 2007. Entrevista concedida a Verónica Chiaravalli. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bfLrK_Hu3GkJ:www.lanacion.com.ar/929571-la-pasion-de-lo-desconocido+cozarinsky+mi+padre+ejercicio&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>. Acesso em: 10 jun. 2014.

Em Cozarinsky, a circuncisão é o arquivo que institui o “corte” como a principal herança judaica. A circuncisão é a metonímia que dilacera o corpo e institui o jogo entre parte e todo, é o princípio fundamental da fragmentação. A fragmentação de seus textos é a da justaposição de textos, imagens e tempos. É o tempo da ausência de tempo. Um passado mais presente do que o próprio presente, há mais de um tempo como justaposição, ressaltando ainda mais a fragmentação do sujeito, estrangeiro e exilado no mundo.

É nesse sentido que a tradição herdada por Cozarinsky é uma tradição deformada que parece carregar da herança somente alguns fragmentos, entre os quais o principal é o exílio. Também seu pai, que se considerava ateu, foi um infatigável viajante. Sobre ele Cozarinsky diz que em 1940 esteve ausente de casa durante sete ou oito meses viajando ao redor do mundo a serviço da marinha argentina. Em entrevista ao jornal *Página 12*, datada de setembro de 2012, ao ser indagado sobre seu interesse em relação ao tema da herança, Cozarinsky afirma:

Yo he recibido libros en herencia de un amigo que murió y me dejó su biblioteca [Refere-se a Alberto Tabbia que faleceu em 1997]. He recibido lo que voy a buscar ahora en un viaje a Entre Ríos. Mi familia no era religiosa, no era tradicionalista. El judaísmo no importaba en casa. Era algo que se sabía, pero no se negaba porque hubiera sido de ‘mal gusto’, expresión que usaba mi padre. Nadie tomaba muy en serio el judaísmo. Y de pronto me empezó a interesar, no hace mucho, ver cómo había sido la infancia de la generación de mi padre, hijo de inmigrantes. Mi padre murió cuando yo tenía veinte años. Todavía estaba en medio de una adolescencia demorada y no le presté mucha atención; es una deuda pendiente que me quedó. Mi madre murió a los 98 años, así que fue duro para mí. Cuando se vació el departamento de mi madre, encontré una caja con cartas que eran de mis abuelos –los padres de mi padre– a mi padre. Estaban en español y eso es lo que me llamó la atención. Mi abuelo, llegado a la Argentina más o menos en 1886 desde Kiev, con la colonización judía del Barón Hirsch, habrá estudiado castellano con una maestra rural del pueblo más cercano. Mi abuelo le escribió a mi padre una carta de dos

páginas con una letra muy dibujada. En esas dos páginas hay un solo error de ortografía. Pensá en esa gente, en medio del campo en Entre Ríos, en Villaguay, escribiéndole a mi padre en el año 1920 con un solo error de ortografía, cuando hoy te encontrás artículos en varios diarios con errores de ortografía o problemas de sintaxis.²⁰⁰

Em *Carta a un padre*, diante da tumba de seu avô, Edgardo lê comovido a carta que Abraham escreveu para seu filho, Mirón Cozarinsky, quando este conta seus planos de viajar aos Estados Unidos. Neste momento, a “carta-filme” de Edgardo e a carta de seu avô se misturam e talvez seja o momento mais evidente no filme no qual, uma vez mais, Cozarinsky mostra que o passado não passa. O passado do pai e do avô segue ativo: “Como yo hice un viaje fluvial por la gran Rusia, sé que todo lo que uno puede ver viajando para siempre queda grabado en el corazón de uno para toda la vida”. A comoção de Cozarinsky talvez não seja apenas pelo afeto por um avô que ele não pôde conhecer, já que faleceu em 1934, mas sim por esse exercício de necromancia no qual o avô se levanta de seu tumba para falar com o neto, mas também de alguma forma *do* neto, que passou a vida jogando com imagens próprias e alheias.

Como afirma Cozarinsky na entrevista de 2012, o filme é uma forma de pagar uma dívida em relação ao seu pai e sua experiência com o judaísmo, mas trata-se, sobretudo, de uma dívida que nunca termina. Pois a *excripta* de Edgardo conjuga ao mesmo tempo a existência, a escritura, o exílio e a cripta, ou seja, ela carrega consigo e em si os espectros de seus mortos. O luto é quase sempre uma dívida em relação a uma herança. Isso nos remonta ao conceito de “obediência retrospectiva” de Freud, segundo o qual, o pai morto torna-se mais forte do que foi enquanto vivo. É nesse sentido que se orienta a leitura de *Moisés e o monoteísmo* feita por Yerushalmi na leitura de Jacques Derrida em *Mal d’archive*. O livro vai em busca de uma resposta de Freud sobre as relações entre o judaísmo e a psicanálise.

Da mesma forma, essa dívida de Cozarinsky com o passado perdido de seu pai, poderia muito bem estar atrelada a esse “desejo de genealogia” tão presente em seus textos. É este desejo que movimenta

²⁰⁰ COZARINSKY, Edgardo. Todos necesitamos cambiar de vida, reinventarnos. **Página 12**, Buenos Aires, 25 set. 2012. Entrevista concedida a Silvina Frieria. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html>>. Acesso: 12 dez. 2014.

personagens como Federico, de *Lejos de dónde*, em busca de pistas sobre a sua origem familiar, sem ter consciência da complexa trama histórica que o envolve. Também é o caso do narrador de *El rufián moldavo* (2004), primeiro romance de Cozarinsky, que busca incessantemente reconstituir toda a trama que envolveu a composição da peça que dá título ao livro e que fora escrita em espanhol e idisch no início do século XX em Buenos Aires:

Me dejé conducir por una archivista desvaída, cuya memoria sin embargo parecía más confiable que las fichas de cartón manuscritas y desteñidas entre las que vivía. Así descubrí estantes alejados, menos sombríos que polvorientos, consagrados a esas temporadas de teatro idisch cuya existencia había descubierto pocos meses antes y cuyo carácter fantasmal se me confirmaba. Súbitamente esa biblioteca subterránea se me antojó una gruta llena de promesas, de misterio. Curioso, sin aprensión, dejé que los espectros viniesen a mi encuentro. (COZARINSKY, 2004, 21-2)

Ou ainda, a tentativa de construir uma micro-história de Eva Perón en “(Star Quality)”, texto de *Vudú urbano* (1985), entre muitos outros exemplos. Também poderíamos pensar nesta “herança” relacionada à experiência da diáspora e do exílio como, em parte, devedora desse pai nômade com um passado misterioso. No entanto, *com* Cozarinsky podemos dizer que toda herança é uma herança diferida. Se há uma “obediência retrospectiva” há também variações; seu pai não foi um exilado e, além disso, seus deslocamentos sempre estiveram atrelados ao serviço militar, que Cozarinsky abandonou prontamente. Os movimentos, desvios, exílios e cortes de Cozarinsky são muito mais desordenados, ambivalentes e acéfalos.

O segundo elemento interessante, que traz o trecho citado da entrevista de Cozarinsky, é a reverberação de seu discurso feito no filme de Ruiz em 1974. Novamente ele demonstra incômodo em relação aos erros de sintaxe e ortografia; repito o trecho em que fala da carta de seu avô direcionada a seu pai:

Pensá en esa gente, en medio del campo en Entre Ríos, en Villaguay, escribiéndole a mi padre en el año 1920 *con un solo error de ortografía*, cuando hoy te encontrás artículos en varios diarios con

errores de ortografía o problemas de sintaxis. (grifo meu)²⁰¹

Neste trecho, também podemos encontrar outra correlação com Karl Kraus. Assim como Cozarinsky, Kraus abominava os problemas de sintaxe ou de vocabulário que, em palavras de Cozarinsky, seriam sintomas de problemas muito mais profundos.

Para Kraus, antes que lo político o lo estético, existía el lenguaje. Algunas de sus diatribas más feroces se dirigieron a la imprecisión del vocabulario, a las falsas premisas y conclusiones infundadas del discurso; allí reconocía origen y síntomas de toda aberración política o estética. (COZARINSKY, 2000, p. 44).

Mas antes ainda de sua leitura de Kraus ou do filme de Ruiz, essa ideia já estava presente também em sua leitura de Adorno:

La edición original de este volumen apareció en 1963. En su título (*Eingriffe*), la idea de ‘intervención’ está presente en un sentido casi quirúrgico, que supone la introducción con un cuerpo y la aprehensión de una de sus partes o elementos. Los nueve ensayos que lo integran suponen una serie de ‘intervenciones’ del pensamiento crítico –la única forma que para Adorno puede adoptar la reflexión filosófica en esta etapa de su historia– en una serie de temas disímiles: ‘desde temas considerados de importancia filosófica hasta cuestiones de política o de interés, en alguna manera, efímero; desde cuestiones profesionales, académicas, hasta asuntos muy poco académicos’.

¿Qué es lo que permite someterlos a estas ‘intervenciones’? Una suerte de corrupción, desgaste o proliferación cancerosa del lenguaje. ‘El lenguaje no experimenta únicamente calamidades

²⁰¹ COZARINSKY, Edgardo. Todos necesitamos cambiar de vida, reinventarnos. **Página 12**, Buenos Aires, 25 set. 2012. Entrevista concedida a Silvina Frieria. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html>>. Acesso: 12 dez. 2014.

en palabras suyas aisladas y en su trabazón sintáctica. Muchas palabras, en el remolino de las comunicación, se apelmazan en grumos, al margen de todo sentido o, inclusive, contra él'. Esa corrupción es general y condiciona las muchas y variadas corrupciones particulares; pero sólo es posible percibirla en lo particular.²⁰²

É a “intervenção” como trabalho crítico-cirúrgico que abre o corpo textual para colocar nele um novo órgão *extranho* (o “intruso” de Nancy) que fará reviver o corpo, é nesse momento que a escrita se faz *excripta*. E ao contrário de uma mera exigência de pureza ortográfica, a preocupação de Cozarinsky com a ortografia e com a sintaxe possui uma relação fundamental com seus textos e seu pensamento. O que importa é a sintaxe: Cozarinsky, como Godard, Antonioni, Glauber, rompe com a sintaxe tradicional do cinema. Além disso, é justamente na sintaxe dos discursos históricos que irá operar a montagem e a ficcionalização em Cozarinsky. Segundo Luiz Felipe Guimarães Soares, ele irá:

Encarar a montagem para além de sua função narrativa ou expressiva em filmes equivale a valorizar seu caráter poético, não linguístico, em meio a imagens que proliferam, não como elos em uma corrente, mas como universos, como potência. A montagem assim deixa de ser instrumento de representação, ou de ações afirmativas, e passa a ser energia desativadora – de certezas, valores, tendências, apegos comunitários em geral. Se cada imagem pode ser sempre outra coisa, outro tempo, se de cada intervalo surgem relações novas, imagens novas, então nada pode ser afirmado com certeza, nada pode ter caráter assertivo, definitivo – ou pelo menos, cada certeza passa a ser, como sempre foi, um delírio. (SOARES, 2012, p. 04).

A linguagem tão almejada por Cozarinsky em seus primeiros textos opera no desajuste da causalidade histórica (historicismo); destruir a causalidade é abrir brechas (intervalos) nos discursos e mostrar os espectros que habitam esse vazio. Em 1937, um ano após a morte de seu protetor Máximo Gorki, o poeta judeu-soviético Isaac Babel foi preso

²⁰² COZARINSKY, Edgardo. El escalpelo de Adorno. **Panorama**, Buenos Aires, n. 185, p. 54, 10 nov. 1970.

pela polícia soviética. Ele seria assassinado entre 1939 e 1940 durante a chamada Grande Purga promovida por Stalin. Desde 1934, Babel se mantinha em silêncio, longe das atenções e do público; uma de suas últimas manifestações públicas foi seu discurso para o Primeiro Congresso de Escritores organizado pela Associação Russa de Escritores Proletários. Nesse discurso, com um tom irônico, Babel reivindicava o direito de “escrever mal”: “Camaradas, no disimulemos. Era privilegio muy importante y no es poco lo que nos han quitado. Era un privilegio del que hacíamos amplio uso.” Anos antes, em um texto sobre Maupassant, ele afirmava que “ningún acero puede penetrar en el corazón humano con tan grandes efectos de estupefacción, cual un punto y aparte en el momento oportuno”²⁰³. Babel, assim como Jünger e Kraus, porém com uma história muito mais trágica, foi um homem dividido entre a guerra e a paz e vítima de uma violência institucionalizada desde sua infância – no conto “História do meu pombal”, publicado em *Cavalaria vermelha* (Konarmia) (1920), ele narra como escapou por sorte de ser assassinado em um *pogrom* durante sua infância, no qual seu avô foi assassinado – até seu assassinato pelo regime soviético. A leitura de *Cavalaria vermelha* feita por Cozarinsky em 1970 passa justamente pelo elogio às contradições de Babel. É essa contradição que atravessa vida e sintaxe que faz de Babel um escritor do exílio por estar sempre escapando a uma sistematização (ordem):

Y, también, esa visión tan aguda como la sintaxis en que se manifiesta, de las contradicciones insuperables de cualquier experiencia: entre la necesidad moral de un orden y la sed espiritual de una vida amplia e intensa; entre la tradición: solo interesante si está condenada, y el cambio sólo estimulante en su devenir, antes de coagularse en

²⁰³ A frase seria retomada por Eisenstein no texto “Sirva-se” (“A course in treatment” na edição americana) publicado em *A forma do filme* (1949). Ao refletir sobre as contribuições da literatura para o cinema, Eisenstein ressalta o laconismo de Babel: “E Isaac Babel falará da textura específica da palavra e da imagem e da técnica do extremo laconismo dos significados expressivos da literatura –Babel que, talvez, saiba na prática, mais do que qualquer um, o grande segredo que ‘aço nenhum pode entrar no coração humano com um efeito tão forte quanto o de um ponto final colocado no momento certo’. E ele pode falar de como, com este laconismo, foi criada sua inimitável maravilhosa (e longe de ser suficientemente apreciada) peça *Sunset*. Este é talvez o melhor exemplo do excelente diálogo dramático dos últimos anos”. (EINSENSTEIN, 2002, p. 96.)

un nuevo sistema. Y si los hombres, Babel incluido, pueden morir de sus contradicciones, los escritores, Babel incluido, suelen vivir de ellas.²⁰⁴

O espectro de Babel ronda também o filme *Le violon de Rothschild*, assim como o espectro de Osip Mandelstam, preso meses antes do discurso de Babel, ronda suas palavras proferidas nessa ocasião. *Le violon* talvez seja um dos exemplos mais claros desse processo de desencritpamento e encriptamento da montagem de Cozarinsky. Talvez o momento mais potente dessa montagem seja aquele que, ainda nos minutos iniciais, conjuga o desfile militar soviético na praça Vermelha com imagens da ópera *Boris Godunov* de Modest Mussorgsky (1839–1881)²⁰⁵, filmada por Vera Stroeva em 1952. O trecho que Cozarinsky escolhe para “dialogar” com as imagens do desfile é talvez o mais emblemático da ópera. Trata-se da aparição do *yurodivi*, um personagem particular da vida religiosa russa, para quem os tradutores do livreto da ópera dificilmente encontram um termo adequado. As traduções variam entre “holy fool”, “fou de Dieu”, “innocent”, “idiota”, “fanático”, etc. Sobre este personagem, no contexto da ópera e da cultura russa, Cozarinsky lembra que:

Le plus grand nombre et la plus grande influence des *yurodivy* ont coïncidé avec l'époque des troubles sociaux et politiques, pendant et après le règne d'Ivan le Terrible, au XVIe siècle. Vêtus souvent d'une camisole, portant des chaînes de pénitent, et couronnés d'un bonnet en laiton, ces personnages feignaient la folie pour exprimer, soit par des métaphores, soit par le silence ou des actions symboliques, leur critique de la corruption du pouvoir temporel ou ecclésiastique. A une époque de concentration du pouvoir et des richesses, ils hantent les rues des villes les plus superbes: Moscou, Novgorod, Pskov. Leur prestige et autorité les rendaient souvent 'intouchables', bien que certains fussent exterminés au temps d'Ivan le Terrible. (COZARINSKY, 1996, p. 97-98)

²⁰⁴ Cozarinsky, Edgardo. Hijo de sus contradicciones. **Panorama**. Buenos Aires, n. 176, p. 57, 08 set. 1970.

²⁰⁵ A ópera é baseada na obra homônima de Alexandre Pushkin (1799-1837).

É este personagem que conjuga religiosidade, loucura e clarividência, o único que pode expor ao próprio Boris Godunov e aos seus súditos a condição miserável do povo russo explorado por um czar assassino e usurpador e ameaçado por um impostor que reivindica o trono se fazendo passar por Dmitri, filho de Ivã IV, seu legítimo herdeiro. Nos minutos iniciais de *Le violon* o triunfalismo do desfile militar na praça Vermelha é invadido, primeiro pelo canto melancólico e em seguida pela imagem sombria do *yurodivi* acorrentado em um cenário em chamas. Uma montagem análoga à de Cozarinsky já havia sido realizada por Chris Marker em *Le tombeau d'Alexandre* (1992), filme que se apresenta como uma sucessão de cartas dirigidas ao cineasta russo Alexandre Medvedkin (1900-1989).

Em “Perché non ho visto *Le tombeau d'Alexandre*”, texto escrito no mesmo ano do lançamento de *Le violon*, destinado ao XXXII *Pesaro Film Festival*, Cozarinsky dirá que só ficou sabendo da semelhança com o filme de Marker quando, ao relatar sua ideia da montagem com as imagens do *yurodivi* a seu amigo Bernard Eisenschitz, este advertiu-lhe sobre tal semelhança. Em seguida Cozarinsky afirma que só assistiu o filme de Marker depois de haver finalizado *Le violon* para que ele não influenciasse seu trabalho. Essa variação dentro de uma mesma ideia de montagem potencializa ainda mais associações e leituras possíveis para ambos os filmes e nos permite também refletir acerca das relações entre Marker e Cozarinsky, algo que mereceria um trabalho à parte e que aqui nos limitaremos a algumas analogias dentro do contexto destes dois filmes. Dentro da problemática que aqui nos concerne, ainda que o filme de Cozarinsky possua diferentes matizes, em ambos há um processo similar de interpretar por fragmentos heterogêneos em lugar de “explicar” uma totalidade, ainda que, como veremos, Cozarinsky parece ser mais radical neste propósito.

A referência ao *yurodivi* no filme de Marker encontra-se na primeira carta²⁰⁶, na qual ele propõe refletir acerca das relações tortuosas entre a igreja e o regime soviético. O personagem é evocado após a aparição do já então velho Ivan Kozlovsky²⁰⁷ rezando em uma igreja. De

²⁰⁶ Importante ressaltar que as cartas também terão um papel importantíssimo no filme de Cozarinsky. Seja através das cartas trocadas entre Shostakovich e Fleischmann no início da invasão nazista ou depois, quando Shostakovich continua escrevendo-lhe mesmo após sua morte.

²⁰⁷ Trata-se do intérprete russo que se tornou célebre por sua interpretação do *yurodivi*. É ele quem aparece nas imagens de arquivo trabalhadas por Cozarinsky e Marker.

maneira análoga à montagem de Cozarinsky, as imagens que antecedem a do *yurodivi* são a de um ônibus em movimento e um imenso monumento do símbolo da bandeira soviética. Ambas montagens possuem uma lógica bastante similar na qual há inicialmente um movimento que em seguida é estagnado pela imagem e pelo canto do *yurodivi*. Em *Le violon* os movimentos da marcha militar são extremamente ufanistas, regido pelos ideais da modernidade e pela ideologia soviética, sugerindo a todo momento uma simbiose entre homens e máquinas (ressalto o trem de papel repleto de mulheres e flores ou o mais emblemático tanque de guerra, um híbrido de papel e homens que o movimentam caminhando sobre suas rodas). E acima de todos, homens e máquinas, reina Stalin, cujo gigantesco quadro adornado de flores é substituído pela imagem do *yurodivi* acorrentado em farrapos em um ambiente de destruição e opressão. Já no filme de Marker, o tom não é ufanista, mas sim melancólico, melancolia advinda dos vestígios trágicos da já extinta União Soviética. As imagens são do ano de 1992 em Kiev na Ucrânia, quando se discute até onde foi a colaboração de Filaret com a KGB. Em *Le violon*, à diferença do filme de Marker, o contraste entre as imagens do desfile e as da ópera são muito mais evidentes. Gera-se um choque entre as imagens, enquanto no filme de Marker a passagem é de certa forma previsível, pois há uma clara concatenação entre o discurso do narrador (que narra episódios históricos das relações entre a igreja e o estado) e a imagem de Ivan Kozkovsky na igreja. Já no filme de Cozarinsky nada remete diretamente à imagem do *yurodivi*. Cria-se assim uma discronia.

A segunda referência ao *yurodivi* em *Le violon* ocorre na sequência em que Fleischmann se encontra em aula na casa de Shostakovich. A aula é interrompida pela chegada de Nina Varzar (esposa de Shostakovich), acompanhada de Nadezhda Khazina, esposa do poeta russo Ósip Mandelstam²⁰⁸, que, segundo seu relato, acabara de ser preso pela polícia de Stalin. Em determinado momento Fleischmann, retomando a ópera *Boris Godunov*, pergunta ao seu professor: “Permettez-moi, Dimitri Dimitrievitch. Vous avez parlé l’autre jour du *yourodivy* dans *Boris Godounov*... Une chose me préoccupe : il dit la vérité à la face des puissants au nom de la religion. Mais, quand on n’a plus de religion... Faut-il se taire?”

Como resposta Shostakovich retira de uma estante um livro de Alexandre Pushkin, dentro do qual se encontra uma carta de Grinberg

²⁰⁸ Mandelstam foi preso em 1938 e enviado a um campo de concentração na Sibéria.

Sokolsky endenreçada a ele. A carta trata do personagem do *yurodivi* na obra de Pushkin, mas também do perigo que corre Shostakovich compondo óperas como *Lady Macbeth*. Após a leitura da carta, Shostakovich conclui: “Croyez-moi : à notre époque personne ne peut prétendre jouer au *yourodivy*.” Em seguida, novamente imagens de arquivo ocupam a tela; desta vez trata-se da entrada triunfal de Hitler em Viena, que é substituída novamente pelas imagens do desfile militar na Praça Vermelha, enquanto o canto de Ivan Kozkovsky encobre o ruído das ovações. As imagens passam então a ter uma sucessão cronológica: primeiro o pacto de não agressão, depois a invasão da Polônia e a deportação dos judeus. O movimento das marchas militares e dos desfiles é substituído pelo movimento dos refugiados e dos judeus deportados para campos de concentração. Entre as imagens da deportação, uma delas chama a atenção e será uma espécie de anúncio e evocação da ópera composta por Fleischmann: em meio a dezenas de pessoas caminhando numa estrada, a câmera se detém em um judeu que carrega seu violino. Logo em seguida a voz de Fleischmann narra a história de Moses Vainberg, que vemos em uma estrada abraçado a seu violino caminhando rumo a Rússia. Vainberg, estudante do conservatório de Varsóvia, foi o único sobrevivente da travessia, todos os que o acompanhavam morreram vitimados por uma granada lançada por um soldado nazista. Até que, minutos depois, é Rothschild quem aparecerá tocando seu violino enquanto caminha pelos trilhos do trem. Dessa forma inicia-se a narração da ópera. O filme passa então por uma segunda ruptura na qual a narrativa fílmica criada por Cozarinsky dá lugar à ópera de Fleischmann e Shostakovich.

Esta segunda montagem com o *yurodivi* se encontra muito mais próxima da ópera de Mussorgsky. Mudam-se os personagens, mas o enredo parece continuar o mesmo, mais uma vez trata-se do domínio do poder totalitarista que é ameaçado por um totalitarismo estrangeiro, enquanto em meio a eles, pessoas sofrem as consequências. Principalmente, no caso do Cerco de Leningrado, sitiada pelos alemães entre 22 de junho de 1941 e 27 de janeiro de 1944, e da deportação e assassinato dos judeus da Polônia.

As imagens e o canto do *yurodivi* não retornarão no filme, pelo menos diretamente. No entanto, Cozarinsky consegue encriptá-lo de tal forma que seu espectro passa a rondar também a ópera de Fleischmann. Será Bronza (Yakov Ivanov) que, após humilhar e tentar agredir Rothschild, fará um longo monólogo no qual, entre outras coisas, assume o tom clarividente e ameno do personagem de Pushkin, compreende então que não é Rothschild o culpado de sua miséria: “Pourquoi ai-je passé toute

ma vie à maudire, à grogner, à menacer les gens de mes poings, à maltraiter ma femme ? Et pourquoi tout à l'heure, ai-je insulté Rothschild et lui ai-je fait peur ?”. E em seguida continua: “S'ils vivaient sans méchanceté et sans haine, les gens pourraient tirer profit les uns des autres. Ils connaîtraient un bonheur dont on ne peut que rêver, dont on ne peut que rêver...”

Bronza entrega seu violino a Rothschild que recebe também a herança de seu canto triste, que Rothschild tentará reproduzir.

Abandonou há muito a flauta e agora tange só o violino. Com o arco tira-lhe sons tão lamentosos como da flauta antigamente, e quando, ao pé da porta, tenta repetir a música tocada por Iákov, consegue algo tão triste e cheio de mágoa, que os ouvintes choram; ele próprio, nas notas finais revira os olhos e diz ‘A-a-a-h!...’ Essa nova melodia caiu tão ao gosto da cidade, que comerciantes e funcionários públicos disputam aos gritos a honra de ter Rothschild em casa, e lá obrigam-no a executá-la umas dez vezes seguidas. (TCHEKOV, 1991, p. 93)

Le violon de Rothschild é uma espécie de canto fúnebre, uma montagem críptica. Portanto há um trabalho de luto que se dá através de un encriptamento do outro no “eu”. As imagens e a montagem filmica trabalham como Babel conservando e disparando contradições.

Mas o exílio se inscreve também no nome. É muito comum entre exilados e deslocados que ocorram profanações, deturpações e deformações das ortografias e sintaxes. Deformações que se infiltram em cartas, livros e nomes de imigrantes, deslocados e exilados. São também as marcas de uma herança diferida que se imprime no nome “Cozarinsky”. Dir-se-á que o nome próprio sempre permanece intraduzível, no entanto isso não impede sua deformação.

Mi padre era Cosarinsky con ‘s’ y había sido inscripto con ‘z’. Cuando tuvo 18 años y sacó la libreta de enrolamiento, pudo haber corregido el error llevando la partida de nacimiento donde decía ‘hijo de fulano’ con ‘s’. Pero pensó: ‘Mejor tener alguna diferencia con el resto de la familia’. Como en Barthes, S/Z era la alternancia y la diferencia. Él [Barthes] me dijo: ‘Usted es el ejemplo viviente de lo que yo dije’. En ese momento hubo una suerte

de acercamiento, pero conmigo en calidad de ilustración.²⁰⁹

O exílio, ou mesmo a errância, gera uma economia de diferença e repetição, as identidades se desfazem, assim como os nomes se perdem ou se deformam. No exílio o indivíduo deve despojar-se de tudo o que signifique um atenuar na marcha, levam-se somente fragmentos, partes de algo que um dia se pensou completo. Nesse sentido, a tensão entre o arquivo e a anarquívica se faz mais intensa. O exílio revela a fragilidade da linguagem, do arquivo, da identidade e do sentido.

Talvez o cinema, através do corte em suas duas concepções, tanto como jogo entre campo e extra campo, como interrupção e disjunção entre imagem e sentido e/ou entre o som e o sentido, mostre mais claramente essa arquivística do exílio. A montagem acontece entre o corte e a repetição dispensando a referência ou a representatividade. Repetir é um retorno como possibilidade daquilo que foi, de maneira análoga à memória que restitui ao passado sua possibilidade podendo transformar o real em possível e o possível em real, fazendo com que o não-consumado torne-se consumado. Ao refletir sobre o corte, Agamben compara o cinema à poesia, como hesitação entre a imagem e sentido, entre som e sentido. O corte suspende a palavra ou a imagem de seu sentido para exibi-la como pura imagem. A “[...] potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (AGAMBEN, 2004, p. 02). Sendo assim, o corte exila a imagem. Mas cortar e repetir também é variar, criar deformações.

Essa economia entre diferença e repetição encontra-se na relação S/Z. Podemos encontrar nessa relação uma das formas dessa operação do exílio. Em outras palavras, podemos encontrar nela a ambivalência entre a repetição, o desejo de arquivo, de salvar o arquivo e com ele a tradição e a variação, o arquivo deturpado, que dobra sobre si mesmo, se desintegra, como o papel que arde.

No artigo “Masculino, feminino e neutro”²¹⁰ publicado em 1966, Barthes traz à tona elementos que serão retomados em S/Z e também em seu curso sobre o neutro. Entre esses elementos, destaco: a natureza

²⁰⁹ COZARINSKY, Edgardo. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 04 jun. 2014.

²¹⁰ Título original: “Masculin, féminin, neutre” publicado originalmente em *Échanges et communication*.

assertiva da língua e a afirmação de que nas línguas indo-europeias a oposição do masculino e do feminino é menos importante que a do animado e do inanimado. O animado corresponderia às categorias de masculino e feminino; enquanto o inanimado se identificaria com o neutro. Dessa forma, retomando Sarrasine de Balzac, *Zambinella* (o castrado) não demonstra o masculino disfarçado de feminino, mas o inanimado que ocupa o lugar do animado.

Sarrasine, sem saber a verdade sobre *Zambinella*, afirma que quando procurava modelos para suas esculturas só encontrava detalhes perfeitos em mulheres diferentes. Dessa forma, ainda que exista na estátua um reverso, uma espessura que incita certa decifração, o modelo, como lugar de origem, é ausente. Princípio fundamental da montagem cinematográfica, que encontra sua reverberação na criação da mulher que nunca existiu de Kuleshov.²¹¹

Ao esculpir *Zambinella*, Sarrasine acredita ter encontrado nela o modelo ideal do feminino, mas se desespera ao descobrir que também o objeto de sua obra-prima é inexistente e ao tentar destruir a estátua e vingar-se de *Zambinella* acaba sendo morto. Sarrasine não suporta a ausência de realismo. Nessa revelação, Sarrasine se depara consigo mesmo metonimicamente castrado (“tu me rebaixaste a ti”). Mas há também o quadro de *Vien*, a estátua retratada em pintura. A pintura é a concretização da arte como objeto inexistente, “a via feliz de uma arte que nunca é preciso buscar o reverso”. Em *S/Z* (1970), Barthes dirá:

SarraSine: de acuerdo con las costumbres de la onomástica francesa, era de esperar *SarraZine*: al pasar al patronímico del sujeto, la Z ha caído en una trampa. Ahora bien, Z es la letra de la mutilación: fonéticamente Z restalla como un látigo castigador, como un insecto erínico; gráficamente, lanzada al sesgo por la mano a través de la blancura igual de la página, entre las redondeces del alfabeto, como un filo oblicuo e ilegal, corta, tacha, raya; desde un punto de vista balzaciano, esta Z (que está en el nombre de Balzac) es la letra del desvío (véase la novela *Z. Marcas*); finalmente, aquí mismo, Z es la letra inaugural de la *Zambinella*, la inicial de la castración, de manera que mediante esta falta de

²¹¹ O experimento de Kuleshov consistia em filmar uma mulher penteando o cabelo em um *toilette*; as partes filmadas: rosto, braços, pernas, mãos eram de mulheres diferentes que foram unidas através da montagem.

ortografía instalada en el corazón de su nombre, en el centro de su cuerpo, Sarrasine recibe la Z zambinelliana según su verdadera naturaleza: la herida de la carencia. Más aún: S y Z están en una relación de inversión gráfica: es la misma letra vista desde el otro lado del espejo; Sarrasine contempla en Zambinella su propia castración. Por eso, la barra (/) que opone la S de SarraSine a la Z de Zambinella tiene una función pánica: es la barra de la censura, la superficie especular, el muro de la alucinación, el filo de la antítesis, la abstracción del límite, la oblicuidad del significante, el índice del paradigma y, por tanto, del sentido. (BARTHES, 2004, p. 89).

Efetivamente, como disse Barthes o “Z” marca o desvio, que é o desvio do nome “Cozarinsky”, mas também o desvio da família e da tradição judaica (lugar do “S”). A partir do qual se estabelece um jogo de aceitação e negação. Como em um jogo de espelhos, de um lado está o real (S) e do outro o virtual (Z). A imagem no espelho é virtual em relação ao real, mas é atual no espelho, fazendo com que a virtualidade esteja no próprio “real”.

Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se tocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. (DELEUZE, 2007, p. 90)

Nesses jogos de espelhos define-se e confunde-se o lugar do pai, da tradição, com o do filho, lugar do desvio e da deformação. Deformação que se faz no exílio, na contaminação entre o real e o virtual, masculino e feminino. É nesse jogo de “metáforas concêntricas que se iluminan y se refractan mutuamente”²¹² que Cozarinsky constrói sua escrita.

Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de la lectura,

²¹² COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 69, maio-jun. 1968.

de traducciones enfrentadas en los *espejos deformantes* [grifo meu] de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es del hijo. (COZARINSKY, 2007e, p. 163-4).

Diferente da diáspora dos antepassados, no exílio do filho há uma economia entre partida e regresso, que Cozarinsky assume até os dias atuais permanecendo em constante movimento, transitando entre Paris e Buenos Aires. Ainda que nos últimos anos ele tenha optado por fixar residência na Argentina, suas viagens a Paris continuam sendo frequentes. O exílio para Cozarinsky já havia começado antes de sua viagem a Paris, mas é após a viagem que ele sela seu destino como escritor exilado, graças também a essa herança nômade.

Um dos relatos mais interessantes sobre os exilados e a vida intelectual em Paris no início da década de 1970 é *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas. O livro mantém um tom autobiográfico, no qual o autor assume a voz narrativa, em chave de auto-ironia, relatando suas experiências, encontros e desencontros vividos durante o curto tempo que passou em Paris. Vila-Matas morou em uma *chambre de bonne* pertencente a Marguerite Duras, lugar onde também moraram outros personagens famosos como o escritor e desenhista argentino Raúl Damonte Botana (Copi)²¹³, Javier Grandes, entre outros. Sobre seus encontros com Cozarinsky nos cinemas de Paris, Vila-Matas diz:

Iba mucho al cine y Edgardo Cozarinsky también debía de ir mucho, pues me lo encontraba muy a menudo viendo la misma película que yo. Cozarinsky un borgiano tardío según Susan Sontag, era un exiliado argentino que parecía haber terminado por sentirse cómodo en el papel de persona desplazada. Escritor y cineasta, vivía entre París y Londres, ignoro donde vive ahora, creo que solo en París. Recuerdo que le admiraba porque sabía compaginar dos ciudades y dos dedicaciones artísticas –algo de lo que yo, desde luego, era

²¹³ Sobre Copi, Cozarinsky escreveu “Copi: tres instantáneas y un posdata” publicado em *Pase del testigo* (2000). Nesse texto, ele narra os três momentos em que teve a oportunidade de assistir ou se encontrar com Copi em Paris. Relembrará com riqueza de detalhes a primeira vez que assistiu ao espetáculo *Loretta Strong* encenado pelo próprio Copi.

incapaz; hasta que llegué en París, por ejemplo, no se me había ocurrido nunca que se pudiera vivir en dos ciudades al mismo tiempo, bastante tenía yo con estar en una sola— también recuerdo que vi alguna de sus películas y leí su ensayo sobre Borges y el cine, y también su estudio sobre el chisme como procedimiento narrativo y otros textos, todos siempre muy hechizantes. Diez años después de que yo dejara París, admiré muy especialmente su libro *Vudú urbano*, un libro de exiliado, un libro transnacional donde utilizaba una estructura híbrida que en aquellos días era muy innovadora y hoy está más asentada en el panorama literario. (VILA-MATAS, 2010, p. 131).

O que Vila-Matas admira em Cozarinsky é sua capacidade de assumir a posição de exilado como um *modus vivendi*. Sua capacidade de coordenar uma economia entre o “ir” e “vir”, de viver em dois lugares ao mesmo tempo, algo que Cozarinsky continua fazendo até os dias atuais. Em outro momento, Vila-Matas dirá que a conjectura portátil de *Vudú urbano* seria fundamental no desenvolvimento de seu romance *La asesina ilustrada* (1977). Outra relação interessante entre ambos seria a tensão entre o nomadismo e o sedentarismo (que encontraria eco também na relação entre Mallarmé e Rimbaud). No entanto, à diferença de Cozarinsky, Vila-Matas confessa novamente sua incapacidade em manter a posição nômade.

Ironías del destino. Cuando en *La asesina ilustrada* describí la ordenada disposición de los objetos en la mesa de Juan Herrera [o escritor sedentario do romance], no podía imaginar que, con el tiempo, a lo largo de más de un cuarto de siglo, yo acabaría teniendo en Barcelona siempre el mismo escritorio y cuidaría hasta extremos patológicos y con supersticiones de todo tipo la disposición de mis objetos sobre la mesa de trabajo, es decir, que me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera. (VILA-MATAS, 2010, p. 77).

Em Cozarinsky a tensão entre a errância e a literatura não se divide, como no romance de Vila-Matas, entre o bom escritor sedentário e o mau escritor nômade e relapso que esquece seus manuscritos nos táxis. A relação entre estes dois polos é de interpenetração e de justaposição. A

errância não anula a escrita, mas se infiltra nela deixando impressas suas marcas tais como os cortes abruptos, fragmentações e extravios. É o caso de “(Babylone Blues)”, texto no qual a tensão entre o deambular sem rumo enfrenta o caderno em branco e é dessa tensão que surge a literatura. Uma literatura que se escreve com os pés, através do “espejismo de huellas superpuestas” (COZARINSKY, 2007e, p. 135).

Una vez más compruebas que son infinitos los caminos de la mala literatura. Sin embargo, con qué placer apenas culpable vuelves a embarcarte una vez más en esa perversión de la vida cotidiana: lo que habría podido ser, lo que podrá ser... Humilde, minuciosa, como la hiedra o una mancha de humedad, prolifera en diseños intrincados, insignificantes, personajes disponibles, transeúntes que ignoran la trama en que los enredas, el pasado que les infliges, el futuro que posiblemente no te importe inventarles. (Sobre tu mesa, la oscuridad ha avanzado hacia la ventada y alcanza las páginas del cuaderno, siempre en blanco). (COZARINSKY, 2007e, p. 135).

3.5 O exílio excripto

Outro lugar do exílio em Cozarinsky é o da ficção. Uma ficção contaminada por distintos gêneros e pela profunda relação entre ficção e os dispositivos históricos e conceituais. Em Cozarinsky a ficção vem sempre acompanhada de uma *fricção* de elementos históricos, criando tensões e explodindo o historicismo. Após a experiência do exílio, a crítica se mescla à fábula que se enreda nas brechas da história. A relação entre essa ficção contaminada e o exílio se dá de três formas. Ela se potencializa com o exílio em Paris (a partir dele), o exílio que se elabora enquanto elemento da ficção, mas também o exílio que ficcionaliza ou a ficção que exila. Todas essas formas se encontram em seus textos, sejam eles literários ou fílmicos.

Puntos suspensivos já era fruto de um exílio, ainda que nesse momento se tratasse de um exílio interno, dentro de seu próprio país. No entanto, somente após o exílio na França, Cozarinsky se tornaria escritor de ficções. O caos do exílio é o que empurra Cozarinsky a criar. Como disse certa vez Augusto Roa Bastos (1917-2005):

El ácido más corrosivo para el ejercicio de las buenas letras es el exilio de la tierra y de la lengua natales. Pero no es preciso quejarse de él sino tomarlo como antídoto contra la enfermedad de la molicie sedentaria, más nociva aun que el exilio. (ROA BASTOS, 1996, p. 43).

Esse aforismo roabastiano condensa com uma imagem bastante potente uma das operações da literatura do exílio. Mas para compreendê-lo se faz necessário ler nessa ideia do ácido corrosivo que destrói “las buenas letras” não uma nostalgia, mas sim uma das potências do exílio. Ou seja, Roa Bastos reescreve Cortázar com uma imagem bastante arltiana da escrita corrosiva das *aguas fuertes*. Pois de exílios e desenraizamentos também está composta a trajetória de Roa Bastos. Ele já era um exilado quando Cozarinsky ainda era uma criança. Abandonou Assunção no final da década de 1940 estabelecendo-se em Buenos Aires, onde durante muitos anos se dedicou à literatura, ao cinema e à crítica literária. Assim como Cozarinsky, Roa Bastos também escreveu crítica literária para as revistas *Sur*, *Primera Plana* e *Panorama*. Em 1976 empreendeu seu segundo exílio, seguindo o mesmo trajeto de Cozarinsky, rumo à França. No caso de Roa Bastos é o exílio que o faz nascer como roteirista e é desde o exílio que ele se consolida como escritor. Curiosamente seu trabalho como roteirista se restringe ao período que viveu na Argentina; após sua saída do país ele nunca voltaria a escrever roteiros.

Na época em que viveu na Argentina, Roa Bastos intercalou suas incursões como roteirista a seu labor literário. Os contos escritos durante os primeiros anos de sua estadia foram publicados em *El baldio* (1966). Neste livro, o autor busca criar uma teoria da narrativa através do Gordo (Godard?)²¹⁴, personagem-narrador do conto “Contar un cuento” que em determinado momento afirma:

Para mí la verdad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que

²¹⁴ A comparação com Godard não é gratuita, assim como o Godard de *Historie(s) du cinéma*, e também Guy Debord, o Gordo opta pela reciclagem e remontagem de um arquivo já existente, feita através do corte e da repetição.

queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos. (ROA BASTOS, 2005, p. 09-10).

Como bem sugere a metáfora de Roa Bastos, o nada, o inexistente, é essa ferida (*punctum*²¹⁵) sempre aberta, pela qual dessangram seus textos. E uma das formas do vazio (da ferida) é a do exílio.

Ainda que, à diferença de Cozarinsky, o escritor paraguaio tenha escolhido o retorno definitivo ao Paraguai, isso não torna a sua posição diante do exílio muito diferente da do escritor argentino. Também Roa Bastos havia assumido sua posição de exilado, ainda que nele o desejo de regresso definitivo fosse um elemento muito mais presente do que em Cozarinsky.

Como em Roa Bastos, também em Cozarinsky, a autodestruição para a qual o indivíduo é arremessado no exílio, transforma-se em energia criativa. Em palavras de Arnaldo Liberman:

Lo que falta trasciende por sobre lo que hay: se trata de un vacío que reclama, de un vientre llamado ausencia. Toda la obstinación del exilado es no transformarse en un fanático de la ausencia. Vive para la tregua que busca domicilio pero, errante al fin, sabe que un súbito énfasis puede despegarlo incluso de sí mismo. Puede llegar a sentirse un desarraigado eterno: teme no pertenecer a ningún lugar, ningún tiempo y ningún amor. Un presente siempre en suspenso es el pago que debe efectuar por una prórroga vital [...] Algunos de nosotros encontramos ese cuerpo, ese pilar litúrgico donde nuestro desamparo metafísico se hizo recepción y júbilo. Otros no lo han logrado. Aquellos que lograron escuchar su destierro como un furioso ruido han escrito en el pentagrama del amor el sonido envidiable de su pasión sensual. Otros, sólo el abismo de la orfandad. Unos, la leche valiente de la otredad compartida; otros, la oscura

²¹⁵ Em *La chambre claire*, Roland Barthes, identifica a existência de dois elementos co-presentes na fotografia. São eles o *studium* como os aspectos culturais presentes na cultura do *spectator*, através do qual perceberá a fotografia. E o *punctum* que vem para quebrar ou escandir o anterior, surge como uma flecha que parte da foto em direção ao *spectator* ferindo-o; essa ferida revela o *pathos* que acompanha a imagem (BARTHES, 1980, p. 54-60).

terquedad del duelo patológico. Es justamente allí donde se dibuja –para el exiliado– el sendero de los caminos que se bifurcan [...] Claro que cuando no se quiere lo imposible, no se quiere, había escrito Antonio Porchia, pero el exiliado lleva sus manos vacías por lo que hubo en sus manos. Quizás ese vacío imposible de llenar el que lo impulsa al retorno pero también al desgarró del regreso.²¹⁶

Entre o caminho da orfandade e o vazio que impulsiona a criação, tanto Roa Bastos, quanto Cozarinsky optaram pela segunda opção. E Cozarinsky radicaliza isso de tal forma que faz do exílio sua casa, “donde se puede ser extranjero y estar en casa: una casa que no es un refugio sino un desafío renovado”²¹⁷.

Os primeiros textos escritos por Cozarinsky no exílio foram publicados em *Vudú urbano*, um “livro de exilado” como disse Vila-Matas, parafrazeando Susan Sontag. Para Sontag, o livro é um “tratado sobre el exilio”, e os “cartões postais”, que é como Cozarinsky intitula a segunda parte dos textos que compõem o livro, são a “forma literária propia del consumidor de experiencias rápidas, experiencias que uno atraviesa” (SONTAG, 1984, *apud* COZARINSKY, 2007e, p. 10). 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”.

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).

²¹⁶ LIBERMAN, Arnoldo. La rememoración del exilio. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 545, jul./set. 1993.

²¹⁷ COZARINSKY, Edgardo. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 325, p. 82, 18 mar. 1969.

Mas, não nos esqueçamos do que afirmava Cozarinsky sobre sua amiga, ou seja, de que para ela “lo imaginario es una parcela decisiva de la realidad; interviene en ella, la modifica” (COZARINSKY, 2010a, p. 124). Portanto, essa realidade em Sontag deve ser entendida também como atravessada por essa experiência do imaginário da qual fala Cozarinsky. Como vimos, Cozarinsky vai além dessa ideia, pois para ele a realidade também é ficção. Mas voltemos a Sontag. Para ela a questão central a partir da qual se desenvolve *Vudú urbano* é o exílio. A experiência do exílio traz suas marcas em cada um dos catorze textos que compõem 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 escrito, em sua maior parte, primeiramente em inglês na França.

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.²¹⁸

Essa suspensão da língua materna é um estado que possibilita ainda mais a contingência enquanto elemento indispensável no processo criativo. É somente quando começa a escrever ficções que Edgardo passa a usar o inglês como língua criativa. Esse gesto inaugural de uma literatura que nasce de uma potencialização do exílio se torna ainda mais intrincado quando descobrimos que esse exílio é também uma reelaboração de uma herança diferida; retomemos o já citado trecho da entrevista com Nabokov:

Como Joyce, como Borges, Nabokov es el escritor de un lenguaje; como ninguno de ellos, su lenguaje es un inglés referido constantemente a un ruso ausente, inalcanzable. La coquetería con que el autor de *Lolita* se refiere habitualmente a sus dificultades idiomáticas sólo es graciosa en un estilista de su altura, pero otros problemas más secretos existen: 'No tengo un vocabulario natural, espontáneo, por más extraño que suene, ¿Qué instrumentos poseo? El ruso, inutilizable, y, además, a partir de 1940, cuando me instalé en el inglés he ido perdiendo gradualmente el entusiasmo de la aventura creadora en ruso. Siempre tuve como segundo instrumento al inglés, pero es un idioma artificial, rígido en mi prosa, con el que puedo trabajar como un juguete capaz de las asociaciones más fantásticas y caprichosas pero

²¹⁸ COZARINSKY, Edgardo. Abecedario Cozarinsky. **Tijeretazos**, Buenos Aires. Trata-se de uma seleção de fragmentos de textos literários e críticos, entrevistas e declarações de Cozarinsky dispostos em ordem alfabética por Emilio Toibero. O Abecedario foi desenvolvido entre 2003 e 2004. Disponível em: <<http://www.tijeretazos.net/Abecedario/Cozarinsky/Cozarinsky020.htm>>. Acesso em: 04 de jun. 2014.

donde carezco de un vocabulario doméstico, cotidiano'.²¹⁹

Esse *jugete*, que por um lado é tão *rabioso* quanto o de Robert Arlt pelo que tem de incontrollável e rebelde em relação a qualquer sistematização ou ordem pré-determinada, com o qual o menino Cozarinsky já brincava em sua infância, retorna no exílio trazendo consigo o dispêndio e a desordem enquanto contingência da infância²²⁰ e se mistura à herança diferida recebida de Nabokov. Se Borges foi o *director* de *El laberinto de la apariencia*, um dos primeiros trabalhos de Cozarinsky, Nabokov é o “productor asistente” de seus primeiros textos escritos no exílio. E esse jogo vertiginoso de cronologias e espaços se potencializa com a referência e a posição ambivalente em que Cozarinsky insere Nabokov em *En ausencia de guerra*, seu último livro. Nas páginas finais do romance Daniel, o personagem principal, decide vender a um colecionador russo seu exemplar de *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), que ele havia recebido de Vera Mascarov com correções manuscritas do autor.

No pude sino pensar con simpatía en ese coleccionista ruso. Seguiré ignorando su nombre, celosamente guardado por monsieur Trabule, pero lo imagino como uno más de esos personajes con los que, por distintas razones, en distintas circunstancias, parezco destinado a trabar relación: individuos fieles a una ciudad desaparecida, a un

²¹⁹ COZARINSKY, Edgardo. Nabokov: la literatura o los hábitos del desarraigo. **Panorama**, Buenos Aires, n. 222, p. 42, 27 jul. 1971.

²²⁰ E nesse sentido ninguém melhor do que Georges Bataille soube captar esses elementos na infância: « La liberté serait à la rigueur un pouvoir de l'enfant : elle ne serait plus pour l'adulte engagé dans l'ordonnance obligatoire d l'action qu'un rêve, un désir, une hantise. (La liberté n'est-elle pas le pouvoir qui manque à Dieu, ou qu'il n'a que verbalement, puisqu'il ne peut désobéir à l'ordre qu'*il est*, dont il est garant ? La profonde liberté de Dieu disparaît du point de vue de l'homme aux yeux duquel Satan seul est libre.) 'Mais qu'est-ce au fond, dit Sartre, que Satan, sinon le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le Mal dans le cadre du Bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer ?' Évidemment la liberté de l'enfant (ou du diable) est limitée par l'adulte (ou par Dieu) qui en fait une dérision (qui la minorise) : l'enfant nourrit dans ces conditions des sentiments de haine et de révolte, que freinent l'admiration et l'envie. » (BATAILLE, 2000, p. 29, grifo do autor)

mundo extinguido, liquidado brutalmente en algunos casos por la tiranía de las finanzas, otras veces borrado gradual, casi imperceptiblemente por las insidiosas promesas de la política. Yo mismo ¿no había nacido en una Buenos Aires que ya no era la ciudad cosmopolita para la que me educaron? La luz de las estrellas muertas, me lo había recordado *maitre* Laredo, continúa su viaje en el espacio y desde nuestro planeta la percibimos mucho tiempo después de que su fuente se ha extinguido. Mis padres no eran los únicos en no advertir que los días de confianza y certezas habían pasado. Y yo, que lo entendí muy pronto, nunca logré interesarme en las promesas de un mundo nuevo: había aprendido a sentirme a gusto acampando entre ruinas.

Pensé también en el largo periplo de ese ejemplar, Nueva York, Buenos Aires, París, pronto iba a desembarcar en San Petersburgo, la ciudad que el autor abandonó en su juventud y nunca volvió a ver. Un argumento, irónico dentro de su banalidad, me conducía a esta transacción, iba señalando mi paso de testigo casual entre desastres y espejismos: sin la Revolución Rusa, sin el exilio de Nabokov en los Estados Unidos y el de Vera en Buenos Aires, sin el fin estrepitoso de la Unión Soviética y la emergencia en su lugar de una oligarquía sin freno, me sería más difícil dedicarme a mi nueva novela...

¿Acaso todo fuera a terminar en literatura?
(COZARINSKY, 2014, p. 199-200)

Só um conhecimento do arquivo e da ficção enquanto máquina narrativa permite ler esse livro para além da fábula. Ou seja, se por um lado, em uma primeira leitura, podemos afirmar que a referência a Nabokov nos permite pensar que sem seu exílio não haveria livro, pois não haveria dinheiro para que o personagem se mantivesse financeiramente enquanto escrevia seu novo romance. Por outro lado, se criamos um choque com a entrevista de 1971, podemos pensar então que o personagem não poderia terminar seu romance, pois não haveria herança enquanto literatura do exílio. Daniel, como M. em *Puntos suspensivos* ou mesmo como Cozarinsky, caminha entre as ruínas de um mundo perdido e recobrado. Mas, nessa genealogia do exílio enquanto potência de *excripta* de uma obra que se constrói e desconstrói como em

um palácio de espelhos, encontram-se ainda como referência indispensável ressonâncias de *Vathek*, romance do aristocrata e escritor inglês William Beckford (1760-1844). Como Nabokov e Cozarinsky, a língua escolhida por Beckford para escrever seu romance não foi sua língua materna, mas sim um dialeto etimológico do francês, “de ingrata o imposible lectura” segundo Borges e, segundo Cozarinsky, “un francés que Beckford no dominaba tan perfectamente como quería creer”²²¹. A potência desse exílio linguístico no processo de criação foi percebida por Stéphane Mallarmé no prólogo composto para a edição de 1876:

Le fait général du recours à un autre parler que le natal, pour se délivrer, par un écrit, de l’obsession régnant sur toute une jeunesse : renoncez à y voir mieux que l’espèce de solennité avec quoi il fallut s’asseoir à une tache de caractère unique, elle, différente de tout ce qui allait être la vie. (MALLARMÉ *in* BECKFORD, 1893, p. XVII)

Em maio de 1970, Cozarinsky publicou a resenha crítica “Esa tarefa radicalmente distinta de la vida” por motivo da tradução de *Vathek* para o espanhol, feita por Guillermo Carnero, publicada no ano anterior pela Seix Barral. A ressonância da leitura mallarmaica impressa no título do texto de Cozarinsky se entrelaça a uma concepção batailleana da literatura como dispêndio, que é como Cozarinsky encerra seu texto:

Si la literatura de imaginación, cuyo destino parece tan incierto a los sociólogos de la cultura, tiene alguna oportunidad de subsistir en esta época, es probable que la halle en su puro lujo e inutilidad, irreductibles a la economía práctica de esos compromisos que las ciencias del hombre pueden tomar con eficacia mayor.²²²

No parágrafo anterior Cozarinsky afirma que *Vathek* é o equivalente verbal de Fonthill Abbey, uma réplica da torre do califa Vathek levantada em solo inglês. Essa espécie de torre de babel²²³

²²¹ COZARINSKY, Edgardo. Esa tarefa radicalmente distinta de la vida. **Panorama**, Buenos Aires, n. 160, p. 56, 19 maio 1970.

²²² IDEM. *Ibidem*. p. 56.

²²³ A abadia incluía uma torre de noventa metros localizada no centro da construção. Para *Vathek* a torre de seu castelo foi construída « non comme ce

almejada por um aristocrata excêntrico, que desmoronou três vezes – a primeira quando ainda estava em construção e a última quando a abadia já havia passado a mãos alheias devido à perda de parte do patrimônio de Beckford– é efetivamente uma exceção da máxima borgiana de que a realidade costuma ignorar a necessidade de verossimilhança mais impunemente do que a ficção. Como *Vathek* e seu Palácio dos Cinco Sentidos, a abadia de Beckford também foi um templo ao dispêndio e aos caprichos do jovem aristocrata. Beckford, como o Ts'ui Pên de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, constrói uma espécie de palácio de espelhos interminável no qual se unem conto e abadia.

En junio de 1786 aparece *Vathek* en una versión inglesa no autorizada por el autor, cuya intención era seguir retocando el texto francés: en noviembre, este original se publica con pie de imprenta de Isaac Hígout et Cie., de Lausana; en junio de 1787, Poinçot edita en París otra edición francesa, anónima, y cuyo texto no coincide con la edición de Lausana. Desde sus orígenes, la incertidumbre (¿cuál es el verdadero texto original?, ¿cuáles las traducciones, literales o corregidas?) ha envuelto a este falso *conte oriental*, falsa novela ‘gótica’ (según el canon de Watpole o Mrs. Radcliffe), falsa parábola de iniciación ocultista.

Obra de un aristócrata diletante, empapado de magia y aficionado a la promiscuidad colectiva, el *Vathek* carece tanto de la vulgaridad enérgica de Miss Reeve como del rigor político y moral de Voltaire: como bien lo define Carnero, es ante todo ‘un espectáculo para la sensualidad’. Parece más sensato pensar, con el traductor y prologuista, que ‘la teosofía interesó a Beckford en tanto que gimnasia de la fantasía y procedimiento de excitación erótica’. Como ocurriría un siglo más tarde con los estetas de *The Yellow Book* y los prerafaelistas, se da en Beckford esa curiosa sensibilidad Inglesa que añora, en el catolicismo, los fastos de una iglesia anciana y corrupta, pródiga en milagros y ruinas. Carnero cita oportunamente unas líneas del autor que pueden apreciarse como un breve y depuradísimo ejemplo de *camp*

grand guerrier pour se sauver d'un nouveau déluge, mais par l'insolente curiosité de pénétrer dans les secrets du Ciel » (BECKFORD, 1893, p. 09).

religioso: ‘Me refugiareé alegremente en cualquier convento portugués y me dedicareé a comer naranjas sin descanso y dar culto a mi venerado San Antonio’.

‘Princesa, cuyos conocimientos y crímenes merecerían un cargo importante en mi imperio, hacéis bien en emplear el tiempo que os queda; ya que las llamas y torturas que van a adueñarse de vuestro corazón os tendrán muy ocupada. Con estas palabras, desapareció entre las colgaduras del templo.’ En un fragmento como éste cabe reconocer el tono más propio del autor: un moralismo invocado con propósitos decorativos, la cohabitación de violencia y discreción como términos de un discurso paradójico, sellado por un remate cortante y, sin embargo, escenográfico (‘las colgaduras del templo’).²²⁴

Esse conto que, na leitura de Cozarinsky, dispensa qualquer noção de originalidade ou de gênero e se perde entre traduções e diferentes versões se emparenta com *Vudú urbano*, um livro cujos textos são escritos por um personagem que Guillermo Cabrera Infante, no estudo inicial de *Vudú urbano*, denomina *deraciné*, pelo que tem de deslocado e pelo *ciné* que o converte em um terminal de sonhos. Mas, poderíamos dar ainda um passo além na definição de Cabrera Infante e afirmar que *Vudú urbano* é uma espécie de *desideraciné*, uma torre através da qual, como Vathek, Cozarinsky pode vislumbrar e compor o que posteriormente ele chamaria “galáxia”²²⁵, que nada mais é do que um *pas au-déla* em relação ao que já havia afirmado Borges em “Kafka y sus precursores” (1951), ou seja, a ideia de que um escritor pode modificar a forma como se lê o passado; em palavras de Cozarinsky:

Del mismo modo que todo escritor ‘crea’ a sus precursores, puede pensarse que también deja plasmado eso que hemos querido llamar aquí ‘galaxia’: una suerte de telaraña que une a diferentes escritores que supieron cumplir roles de lo más variados: maestros o discípulos, rivales o

²²⁴ COZARINSKY, Edgardo. Esa tarea radicalmente distinta de la vida. **Panorama**, Buenos Aires, n. 160, p. 56, 19 maio 1970.

²²⁵ Refiro-me a *Galaxia Borges* y *Galaxia Kafka* publicados respectivamente em 2007 e 2010.

cómplices, interlocutores variados, colaboradores cercanos, coautores ocasionales, etc. (COZARINSKY, 2007a, 06)

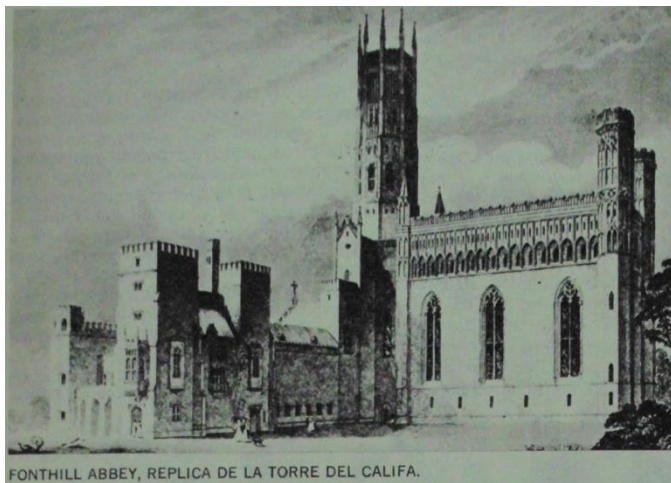


Figura 17: Replica da abadia de Fonthill reproduzida por Cozarinsky junto a sua resenha.

Ainda em seu estudo do livro, Cabrera Infante (*apud* COZARINSKY, 2007e, p. 21) afirma que “como Henry James, como Conrad, como Joyce y luego más tarde como Nabokov, todos sabemos que el inglés es el idioma de ninguna parte y de todo mundo: es el idioma del exilio”. 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. Cozarinsky está sempre em busca do imprevisível, do contingente. É justamente isso que o atrai no cinema:

El riesgo. Cuando escriben, logran controlar o dominar más fácilmente las ideas. En la filmación, en el montaje, están sometidos a una cantidad de azares, oportunidades, accidentes. Puede ser muy excitante.²²⁶

Essa outra língua que, 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 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.

But man cannot live in chaos. The animals can. To the animal all is chaos, only there are a few recurring motions and aspects within the surge. And the animal is content. But man is not. Man must wrap himself in a vision, make a house of apparent form and stability, fixity. In his terror of chaos he begins by putting up an umbrella between himself and the everlasting whirl. Then he paints the underside of his umbrella like a firmament. Then he parades around, lives and dies under his umbrella. Bequeathed to his descendants, the umbrella becomes a dome, a vault, and men at last begin to feel that something is wrong. (LAWRENCE, 1956, p. 90)

Nesse sentido, o primeiro movimento da escrita do exílio, mas também dos textos de Cozarinsky, está em não negar a dimensão do caos,

²²⁶ COZARINSKY, Edgardo. El desafío de filmar. **La Nación**, Buenos Aires, 20 out. 1999. Entrevista concedida a Odile Baron Supervielle, antiga diretora do suplemento literário do diário. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/214572-cozarinsky-el-desafio-de-filmar>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

ou até mesmo, uma reivindicação do caos como lugar da contingência necessária. 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.

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 trabalhem 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:

La ruine n'est pas à mes yeux une chose négative. D'abord, ce n'est évidemment pas une chose. Puis j'aimerais écrire, peut-être avec ou selon Benjamin, peut-être contre Benjamin, un court traité de l'amour des ruines. Que peut-on aimer d'autre, d'ailleurs? On ne peut aimer un monument, une architecture, une institution comme telle que dans l'expérience elle-même précaire de sa fragilité: elle n'a pas toujours été là, elle ne sera pas toujours là, elle est finie. Et pour cela même je l'aime en mortel, à travers sa naissance et sa mort, à travers le fantôme ou la silhouette de sa ruine, de la mienne—que donc elle est ou préfigure déjà. Comment aimer autrement que dans cette finitude

? D’où viendrait autrement le droit d’aimer, voire l’amour du droit ?²²⁷

Como bem lembra Derrida, é impossível falar de ruínas e colecionadores de ruínas sem falar *com*, ou talvez *contra*, esse *ruinólogo*²²⁸ 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 que faz do texto um movimento plural e infinito, pois permite infinitas montagens e articulações. 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 do choque freudiano 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.

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 (2009, p. 29-30): “uma neutralização da sensação, uma anestesia corpórea”. 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.

²²⁷ DERRIDA, Jacques. Force de Loi: Le ‘Fondement Mystique de l’Autorité’. **Cardozo Law Review**, New York, vol. 11, n. 5-6, p. 1007, jul-ago. 1990.

²²⁸ 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, ele 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 à 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, como disse David Oubiña (1999, p. 110): “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”. Em Cozarinsky o cinema e a literatura atuam desbravando a “reserva ecológica” do passado e encontrando nela “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 (des) construir a(s) história(s). Há em Cozarinsky um método de trabalho à maneira de Walter Benjamin, ou seja:

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei 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, diria ainda, que Cozarinsky dá um passo além na concepção benjaminiana da montagem literária e do inventário de resíduos, pois o seu *inventario* (enquanto associações contingentes e ficções) se inicia fundindo Paris a Buenos Aires, passo que Benjamin nunca deu ou pôde dar.

Mas ao mesmo tempo, como disse Cozarinsky, há 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, tão citado por Cozarinsky em suas resenhas, que se encontra com a 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, grifo do autor).

Desarticulação que está na base da cerimônia vodu, que Raul Antelo identifica como um elemento importante na conjunção da genealogia do anartismo periférico. Para tanto, baseia-se no texto de Pierre Mabilille 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 todo-poderoso 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).

Essa definição da cerimônia vodu muito se assemelha ao próprio dispositivo de análise de Raul Antelo, já que promove operações que se movem pelas margens do problema circulando-o e minando qualquer unidade metafísica ou leitura historicista. Trata-se justamente de liberar os espectros e não ir em busca do espírito. Para Antelo, as intervenções de Mabilille – entre elas destaca-se o texto “Miroirs” publicado na revista *Minotaure* em 1938 – se orientam no sentido antiocularcêntrico de Marcel Duchamp. Como Marcel Duchamp e Mabilille na leitura de Raul Antelo, 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 jogo do consenso e do racionalismo.

Nesse sentido, a singularidade que compõe a escrita de Cozarinsky a partir de *Vudú urbano* se configura nesse 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 experimentações de Dziga Vertov, mas é também desesperação de Borges como escritor, o infinito literário do *Aleph* e das bibliotecas.

O “por toda parte”, em Cozarinsky, são as proliferações de pontos de vista ou possibilidades de rearmar as leituras, algo que permite a escrita fragmentária e a relação intrincada entre ficção, ensaio e especulação teórico-filosófica. 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 destesta sus propiedades autotéticas, la ficción instaura 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 os jovens 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, grifos do autor).

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, 2007e, p. 57).

E, antes do leitor dos textos de Cozarinsky, há o Cozarinsky leitor. Como herdeiro de Borges e de uma tradição que pudemos rearmar parcialmente desde suas primeiras publicações. Ele parece ter entendido muito bem a máxima borgeana de que um autor é, antes de tudo, um bom leitor. É dentro desse 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 fantasmas 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 poderia 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 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, 2007e, p. 38).

“El viaje sentimental” apesar de ser o primeiro na disposição do livro, foi um dos últimos a ser escrito e que mais tempo levou para ser finalizado. No final do texto, a datação “(1978-1980)” indica que seu processo de escrita ocorreu paralelamente a grande parte dos outros textos que compõem o livro. Para além do carácter informativo desse dado, nada circunstancial, a dificuldade do autor em finalizar o texto mostra, entre tantas coisas, o problema de enfrentar os fantasmas de seu passado e simbolizar a partir da experiência 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, también 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.²²⁹

²²⁹ COZARINSKY, Edgardo. *Vudú urbano*. **La Voz del Interior**, Córdoba (Argentina), 17 jan. 2003. Entrevista concedida a Gustavo Pablos.

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 se infiltram como a base de seus textos.

Enfrentar o exílio e conjurar os fantasmas do passado significa também enfrentar a língua materna, algo de 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 ao espanhol o prefácio escrito por Michel Leiris para seu livro *L'Âge d'homme*, intitulado “De la littérature considérée comme une tauromachie”. Este texto retornará ainda em *Vudú urbano* como citação que antecede “(Cheap Thrills)”. Um dado importante sobre este prefácio é que ele havia sido publicado dez anos antes, em 1968, no número 315 da revista *Sur* com a tradução de Alejandra Pizarnik e Silvia Delpy. O gesto do narrador de retraduzir este texto para o espanhol é também uma forma de conjurar os fantasmas que acompanham a língua materna, como dizíamos antes, mas também seu passado na revista *Sur*²³⁰.

Para além da interessante relação que Leiris, em 1939, estabelece entre a literatura e a tauromaquia, é importante ressaltar o gesto, ou ainda, o sentido da escolha de Cozarinsky ao retomar esse texto no final da década de 1970 e início da década de 1980. Época riquíssima em textos notáveis do que se denominou pós-estruturalismo, mas também época das eclosões das ditaduras latino-americanas. A tradução desse texto de Michel Leiris marca um gesto inaugural da literatura e da “viagem sentimental” de Edgardo Cozarinsky. Ou seja, lendo Cozarinsky com Leiris podemos dizer que sua literatura não é uma literatura comprometida (no sentido ideológico do termo), mas sim “una literatura en la cual yo intentaba comprometerme por entero”²³¹. Essa talvez seja uma das melhores caracterizações do trabalho de Cozarinsky, pois comprometimento total para com a literatura (e o cinema) Cozarinsky só

²³⁰ Um acontecimento importante que atravessa o processo de escrita de “El viaje sentimental” é a morte de Victoria Ocampo em 1979. Em sua memória Cozarinsky escreveu os textos: “Victoria Ocampo veinte años después” (1999) publicado em *Pase del testigo* (2000) e “Victoria Ocampo, recordada” publicado em *Blues* (2010). Em ambos, ressalta seu caráter desbravador e a riqueza de sua produção literária e ensaística pouco estudada até os dias atuais.

²³¹ LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. *Sur*, Buenos Aires, n. 315, p. 16, nov.-dez. 1968.

o consegue no exílio. Trata-se de um comprometimento para com o pensamento crítico, extemporâneo, responsável para com a herança, mas também para com tudo o que seja *extranho* a ela e a si mesmo. É após sua viagem para a França que Cozarinsky irá refinar seu comprometimento para com a literatura, o exílio e a herança.

Yo evocaba, pues, cuernos de toro. Apenas me resignaba a no ser más que un literato. Lo que me maravillaba, lo que quería, era ser el matador que extrae del peligro corrido la ocasión de ser más brillante que nunca y exhibe toda la calidad de su estilo cuanto más amenazado se encuentra.²³²

A segunda referência a Leiris em *Vudú* é uma citação do mesmo texto na página anterior ao texto “(Cheap Thrills)”:

Desde el punto de vista estrictamente estético, me proponía condensar, en estado casi bruto, un conjunto de hechos y de imágenes que me negaba a aprovechar, impidiendo que mi imaginación los elaborara; en suma: la negación de una novela. (LEIRIS *apud* COZARINSKY, 2007e, p. 105).

Esta, como toda citação, se constitui de um trabalho de corte e repetição. Trabalho esse que revela um pouco da *economia* da *excripta* de Cozarinsky. Por um lado, o texto nos remete novamente a suas considerações sobre o filme *The players vs Ágeles caídos* de Fischerman, através do qual Cozarinsky se posicionava contra a “digestão” de todo o material abordado. O que ele pretende, ao contrário, é postular a liberação da tensão dialética entre textos e imagens. *Vudú urbano*, além dos textos escritos por Cozarinsky, traz também uma vasta gama de citações pertencentes a escritores e teóricos que abarcam temas e reflexões análogas às que são problematizadas por ele. Ainda que as citações estejam intercaladas ou até mesmo antecipando alguns dos textos que virão em seguida, elas em nenhum momento se limitam a resumir ou simplesmente antecipar o que será trabalhado em cada texto. As conexões entre as citações e os textos escritos por Cozarinsky nem sempre são claras, cabe ao leitor estabelecê-las. As citações também entram nesse jogo de liberar tensões e criar proliferações de leituras possíveis. Por outro lado, há um interessante exercício de corte nessa citação que insinua, pela

²³² IDEM. *Ibidem*, p. 14.

ausência, uma das facetas de Cozarinsky nesse trabalho de montagem. Na continuação desse mesmo parágrafo, Leiris afirma:

Desechar toda invención y admitir como materiales de mi libro tan sólo hechos verídicos (y no únicamente hechos verosímiles como en la novela clásica); nada más que esos hechos y todos esos hechos, era la regla que me había elegido.²³³

Com esse corte, Cozarinsky revela seu distanciamento em relação ao pensamento de Leiris, pois para ele, nesse trabalho de escovar o passado a contrapelo revelando tensões dialéticas, a ficção terá um papel fundamental. Uma vez que, como vimos, ao conceber a ficção enquanto máquina narrativa envolve também a “invenção”, que pode ser uma forma de perfurar camadas escondidas das fábulas que compõem conceitos de “realidade”, ou inclusive o próprio conceito de realidade. Isso Cozarinsky já havia compreendido em suas leituras de James, Borges, Mary McCarthy, Godard, mas também através de Ingmar Bergman:

Como en *Detrás de un vidrio oscuro* y en *Persona*, también aquí [*La hora del lobo*] el personaje más desvalido lee subrepticamente un diario (o una carta) ajeno, recurso que *Juventud divino tesoro* había anticipado en clave romántica. Al hacerlo, se reconoce como víctima, advierte que su experiencia es el material con que se alimenta el artista. En tales momentos se ilumina ese carácter de vampirismo que Bergman, no menos que Henry James, reconoce en toda relación humana y que se emparenta con la estructura de ‘ficción dentro de la ficción’, tan frecuente en sus films: los personajes, tanto como los niveles distintos dentro de la ficción, se absorben mutuamente. A modo de sueños, recuerdos, representaciones teatrales o dibujos animados, ese segundo grado de ficción actúa en los films de Bergman como epifanías desarrolladas dramáticamente, súbitas metáforas donde se espesa el sentido de la obra. También como efectos de ‘distanciación’ que, con una base estética ajena a Brecht, subrayan la condición ficticia del espectáculo. En *La hora del*

²³³ IDEM. *Ibidem*, p. 16.

lobo, al llegar este momento impreciso entre la medianoche y el amanecer, cuando el sueño es más profundo y los demonios se desatan, cuando más gente muere y, también, nace, un cartel con el título del film interrumpe la acción.

La representación dentro del film es, en este caso, un aria de *La flauta mágica* en un escenario de títeres, donde aparece, vivo y cantante, un minúsculo Tamino (Folke Sundquist, irreconocible). Johan Borg se debate entre la luz y la sombra sin distinguirlas claramente, como Tamino entre las fuerzas de la Reina de la Noche y las de Sarastro; pero sería ocioso buscar una correspondencia estricta entre ambas obras. Mozart interviene en el film a modo de resonancia, lo mismo que E.T.A. Hoffmann o el esotérico romántico sueco Carl Jonas Love Almqvist, cuyas huellas conjugadas ya se advertían en *El mago*.

Es así como esta confidencia casi susurrada de Bergman sobre la soledad del creador, el asedio de los ‘antropófagos’ (título de un primer tratamiento donde estaban casi todos los elementos de *La hora del lobo*), los riesgos y la necesidad de la comunicación, participa de una tradición literaria que es la del romanticismo más nocturno y septentrional. El archivista Lindhorst, el *curator* Heerbrand, la ambigua y temible Verónica, son figuras relevadas de *El jarro de oro*, relato que Hoffmann compuso hacia 1814; en otro relato suyo, *Don Juan*, una representación de la ópera homónima de Mozart, es analizada como metáfora del estado anímico del protagonista, casi como *La flauta mágica* interviene en este film.

Como *Persona*, como *Belle de jour*, de Buñuel, *La hora del lobo* pertenece a ese cine contemporáneo que rehúsa distinguir gramaticalmente entre la realidad de la imaginación y la de las percepciones más ordinarias: en el plano de la ficción ambas conviven sin conflicto. Si *Persona* subrayaba con énfasis su condición de film, incluso en el nivel más físico (el comienzo y el final con el proyector, los carbonos y el celuloide; la película rota o fuera de foco, hacia la mitad del film), *La hora del lobo* empieza y termina en su versión definitiva con Liv Ullmann frente a la cámara, hablando desde la

ficción a ese público de sombras que sólo puede imaginar, al aparato que llevará su sombra hacia esos fantasmas. (Durante los títulos, la banda sonora ha guardado voces confusas, órdenes, comentarios recogidos en el estudio durante la filmación; pertenecen a un prólogo, suprimido por Bergman en el montaje final, donde aparecía él mismo, sus técnicos y actores, preparando la primera escena del film. Entre éste y otros cortes, Bergman limó casi quince minutos antes de dar por terminado el film.)²³⁴

Mas antes de Liv Ullmann no final do filme, é Johan Borg (Max von Sydow) quem encara a tela e diz que por fim o limite foi cruzado: “o espelho se rompeu, mas o que refletem os cacos?” Como bem lembra Agamben, foi no filme *Monika* (1952) em que Bergman, pela primeira vez, colocou o personagem para olhar diretamente ao espectador. Esse recurso, em um princípio revolucionário no cinema, seria banalizado pela pornografia ao transformar o corpo nu em “valor de exposição”; para Agamben dessa forma a pornografia se tornaria o lugar do improfanável²³⁵.

Queda en pie, sin embargo, ese compromiso esencial que tenemos derecho a exigir del escritor: el que proviene de la naturaleza misma de su arte, el de no desvirtuar el lenguaje y, al contrario, procurar que su palabra, cualquiera sea el modo empleado para transcribirla sobre el papel, sea siempre verdad. Sucede, además, que situándose en el plano intelectual o pasional, el escritor debe aportar pruebas suficientes para el enjuiciamiento de nuestro actual sistema de valores, e inclinarse, con todo el peso que tan a menudo lo oprime, hacia el lado de la liberación de todos los hombres, sin lo

²³⁴ COZARINSKY, Edgardo. Los antropófagos. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 301, p. 68-9, 01 out. 1968.

²³⁵ “O Improfanável da pornografia —qualquer improfanável— baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória. Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos —de todo dispositivo— a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007, p. 71).

cual nadie podría llegar a su liberación individual.²³⁶

Essa ficção que é fricção, mas também “liberação”, Cozarinsky irá aperfeiçoar após sua experiência com o exílio. Ou ainda, o exílio é a liberação de tensões dialéticas da história e do pensamento (das garras do poder como violência). Nessa dinâmica entre literatura, criação e violência, o exílio é a ferida mais profunda que se inscreve no papel, na película e no corpo de Cozarinsky.

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”. Ou ainda, em palavras de Arnoldo Liberman:

No obstante, el exilio empuja a crear (con lo que tiene de antes y de ahora) un espacio propio, con nuevos temblores, nuevos amigos, nuevos espacios de creatividad y trabajo, nuevos leños con los que encender el hogar todas las mañanas. Es, además, ingente esfuerzo, capacidad de renuncia, tensión psíquica diaria, desafío a nuestra posibilidad de darle nuevo sentido a la vida [...] Poco a poco la lengua, las costumbres y las emociones comienzan a personalizarse, remitiendo lo siniestro (lo que Freud llamó *unheimlich*) a su lugar de residencia primitivo. La cotidiana novedad que exige, sustituye en nuestro mundo interno al silencio del miedo y el extrañamiento... La integración con nuestro país de adopción tiene un límite: nunca seremos ‘uno de ellos’, nunca podremos compartirlo todo, ‘ellos no saben que fui niño’ (como decía el paciente de Marcelo Villar). Es el precio que hay que pagar.²³⁷

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,

²³⁶ LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. **Sur**, Buenos Aires, n. 315, p. 21, nov.-dez. 1968.

²³⁷ LIBERMAN, Arnoldo. La rememoración del exilio. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 550, jul./set. 1993.

não a orfandade, mas que em seus deslocamentos, deformações e experiências, invente uma nova pátria.

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. Como afirma Luiz Felipe Guimarães Soares em sua leitura de Cozarinsky, apoiado em David Oubiña:

[Filmar] É um deslocar(-se) sem apagar a trajetória. É deixar rastro, ou melhor, é produzir rastro. Assim como escrever, propõe David Oubiña, 'filmar es siempre un desarraigo. Sólo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Sólo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia' (SOARES, 2010, p. 01).

Nesse sentido, a potencialidade da montagem e do cinema de Cozarinsky não é o resultado final do filme como um todo, mas as pequenas células do relato, composto de imagens e partes exiladas. O filme como ruína, peças de um quebra-cabeça que nunca poderá ser completado. O paradoxo da montagem parece estar no que é mostrado como pedaços de filmes e de imagens que serão construídos através da justaposição de imagens e no que não é mostrado como corte de uma realidade jamais alcançada.

4 A *EXCRIPTA* DESCONSTRUTIVA DE EDGARDO COZARINSKY

A existência é interminável, ela é somente algo indeterminado, e não sabemos se dela estamos excluídos (e é por isso que buscamos nela, inutilmente apoios sólidos) ou se não estamos para sempre encarcerados (e nos voltamos desesperadamente para fora). Essa existência é um exílio na principal acepção da palavra: não estamos nela, estamos nela alhures e jamais deixaremos de nela estar.

Blanchot, 1997, p. 17.

Hay una herida no cicatrizada, “herida mortal” la llamó La Capria, que todos cuidamos amorosamente, una herida personal, intransferible, que permite respirar cuando asfixia la vida (que algunos llaman) real.

Cozarinsky, 2014, p. 83.

Identificado(s) o(s) exílio(s) de Cozarinsky, assim como alguns de seus aspectos e operações, dentro do que chamamos escrita do exílio ou *excripta*, cabe agora delimitar o lugar teórico que se configura e se desfigura através dessa escrita. Para delimitá-lo falaremos com Cozarinsky, mas também para além dele, na tentativa de refletir sobre as marcas do exílio em outras escritas e pensamentos.

A partir das problematizações e leituras configuradas no capítulo anterior podemos chegar a uma primeira *formulação* que, direta ou indiretamente, aponta o exílio como lugar da ambivalência. Em outras palavras, na violência do exílio a destruição pode tanto aplicar-se a si mesmo, como abismo patológico da depressão e do luto interminável, como servir de energia criativa e experiência na constituição de um olhar privilegiado diante do mundo que se faz através da escrita. Ou seja, a ambivalência entre a autodestruição e a destruição de textos e imagens. É a partir dessa ambivalência do exílio que nasce um tipo singular de escrita. Cozarinsky diz: “creo que una persona feliz no escribe, que el impulso de crear existe para suplir una falta”²³⁸. O exílio em Cozarinsky

²³⁸ COZARINSKY, Edgardo. Entrevista a Edgardo Cozarinsky [Paris, 7 de dezembro de 2001]. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 104, mar. 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.

se dá nessa indecibilidade entre potência e melancolia. Nesse sentido, é o exílio de Cozarinsky, entendido como falta, que constitui sua escrita como uma escrita singular que traz as marcas da ferida do exílio. É essa escrita que denominamos aqui *excripta* que se aplica tanto a textos literários, quanto a imagens enquanto textos fílmicos.

Ao filmar o exílio desde o exílio, Edgardo Cozarinsky, se aprofunda no desenvolvimento de um cinema da ruína e da fragmentação. Fragmentação dos filmes e textos, mas também do sujeito. As grafias deste movimento, os *cinematógrafos*²³⁹ de Cozarinsky, é o interesse desse trabalho. Em seus textos, as “cinematografias” se emaranha à biografia, a vida que se desfaz e refaz nos movimentos do exílio, do despojamento e da despersonificação. Exílio, que é a violência da expropriação, mas também, e esta reflexão podemos fazê-la a partir de seus textos, o exílio como lugar de asilo. Asilo este que se dá na escrita, ou melhor, revela o exílio da *excripta* que também é asilo.

A los suyos, que le reprochaban partir lejos, a una América desconocida, el muchacho judío del este de Europa que abandona el ‘stetl’ a principios del siglo veinte respondía: ‘¿Lejos? ¿Lejos de dónde?’. 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, 2009, p. 137).

Estas grafias de movimentos, imagens e palavras são as formas encontradas por Cozarinsky para lidar com a ferida do exílio (o vazio). No entanto, não se trata de buscar um sentido para o exílio que ocupe o vazio e “tape o buraco”, classificando assim o vazio como exílio, mas sim de um exílio entendido como processo que desagrega o sistema literário ou fílmico, ou melhor, faz ver tanto a literatura quanto o cinema para além de um sistema imutável. Desmonta-o e exige pensar as brechas, os cortes

²³⁹ Retomo aqui a palavra no sentido proposto por Cozarinsky em *Cinematógrafos* (2010), que é explicado na introdução do livro: “elegí para el título el plural de la palabra cinematógrafo, de uso ya poco corriente, porque en ella se cifran el movimiento y la grafía” (2010b, p. 09). Interessa-nos, portanto, esse sentido primordial que surge da decomposição da palavra feita por ele. Este livro, lançado no início de 2010 a pedido de Sergio Wolf e Marcelo Panozzo, traz uma coletânea de textos críticos sobre cinema escritos por Cozarinsky.

abruptos de papéis, películas, mas também da vida, o sem-sentido e sua íntima relação com o sentido. Pois o exílio, para Cozarinsky vai além de uma condição circunstancial ou de um método de trabalho, o exílio é a própria existência.

Quando 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 días. (COZARINSKY, 2002, p. 99-100)

“Estamos fuera” porque, segundo Jean-Luc Nancy, o “ex” da existência é o mesmo do exílio. Nancy lembra ainda no ensaio “La existencia exiliada” que a concepção da existência como exílio é um *tópos* da tradição ocidental. No entanto, para além de uma concepção dialética, para Nancy, assim como em Cozarinsky, o exílio é despojamento total do indivíduo, e dessa forma, gera uma abertura para o outro. O ex-ílio é a própria ex-istência, onde o *ex* indica “sair de”, mas também pela raiz *el* que compõe um conjunto de palavras que significam “ir”. Não há um

interior, o “eu” não é de onde se sai, mas a própria saída. Em outras palavras, o próprio ainda se faz presente, mas pensado como exílio. Se o próprio é lugar do exílio, ele se torna um estranho asilo e “el campo de concentración es lo contrario del asilo. El campo es el exilio como despropiación.” (NANCY, 1996, p. 09). Ou ainda, como afirmaria o narrador do filme *Nuit et Brouillard* (1955): “nós fingimos que isso pertenceu a só um tempo, a um só país, é que não olhamos a nossa volta, é que não ouvimos o grito que não cala”.

De forma análoga, o corpo para Nancy é exílio e asilo onde um “eu” fica exposto e todo ser é *ser-com*, se existe o toque é porque há proximidade e distância. Os textos de Cozarinsky adotam essa concepção de um exílio absoluto, onde a imagem exilada é sempre um *ser-com* o leitor na construção de um discurso que nunca é completo. Nesse sentido, o exílio mostra a abertura de duas formas, a primeira sobre a qual se construirá a relação com o outro, uma relação surgida a partir da fragilidade da própria existência, e a segunda, na configuração de uma escrita singular marcada pela experiência do exílio, escrita essa que *põe em causa* a legitimação da literatura e do cinema como sistema. Nesse sentido, a *excripta* de Cozarinsky assume esse exílio como parte indissociável da existência e também do trabalho de escrita.

A *excripta* de Edgardo Cozarinsky possui uma estrutura similar à de um “jogo de espelhos” ou de um cristal girante. Ele gira por si mesmo, imerso em uma superfície opaca, seus lados interrogam a tradição, o próprio texto fílmico e também a existência. Não se trata de uma caixa chinesa, na qual uma instância englobaria e encerraria outra, mas de um “brincar com reflexos” que se abrem e não se fecham. Por mais que as imagens ou reflexos se relacionem entre si, existe uma abertura que sempre apela para um “fora”, um extracampo, que se lança ao limiar, que é o limiar do texto, mas também o limiar da linguagem e do sujeito.

Instância similar à da sequência do palácio dos espelhos em *A dama de Xangai* (1948), na qual há uma proliferação de centros e vetores, em que cada plano é um golpe recebido e um golpe desferido. Se no filme de Orson Welles os personagens devem quebrar os espelhos para recuperarem sua atualidade roubada, em Cozarinsky os espelhos não se rompem, mas se revelam enquanto espelhos, ou melhor, se o espelho se rompe é para aumentar sua potencialidade reflexiva, expandindo as dimensões e interrogações do cristal²⁴⁰.

²⁴⁰ Nesse sentido, é interessante lembrar novamente a referência a Ernst Jünger: “Es posible que pocos lectores posean la dosis necesaria de ascetismo y desesperanza como para tenerlo entre sus autores preferidos. Sus *Diarios*

A condição diaspórica como herança literária e judaica e seu traslado a Paris permitem a Cozarinsky uma posição de contestação diante da tradição, lugar por excelência do estrangeiro. É nesse sentido que se orientam também as reflexões de Jacques Derrida sobre o estrangeiro e a hospitalidade. Em *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à Répondre De l'hospitalité* (1996/1997), Derrida começa por lembrar que a figura do estrangeiro é um elemento central na filosofia grega, principalmente nos diálogos de Platão.

O estrangeiro (*Ksénos*) é aquele que questiona a ordem estabelecida, ele carrega a questão que irá desestabilizar a lei do dono do lugar. Isto acontece no *Sofista*, quando o estrangeiro, pedindo para que não o considerem como parricida²⁴¹, questiona a tese (*lógon*) de Parmênides: « C'est qu'il nous faudra nécessairement, pour nous défendre, mettre à la question la thèse (*logon*) de notre père Parménide et, de force, établir que le non-être est, sous quelque rapport, et que l'être, à son tour, d'une certaine façon, n'est pas. » (DERRIDA, 2013, p. 13). Mas poderíamos também associar a Nietzsche em *A visão dionísica do mundo* (1870) ao apresentar Dionísio como um estrangeiro:

Nunca se fizeram tantas cerimônias com um estrangeiro: deveras ele era um terrível estrangeiro: (*hostis* em todo sentido), poderoso o bastante para arruinar a casa hospedeira. Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dionísio, mesmo na arte. (NIETZSCHE, 2010, p. 20).

Este temor ao “*hostis* em todo sentido”²⁴² é o mesmo que levou Platão, em sua *República*, a condenar os poetas e proclamar que todo contato com o estrangeiro fosse feito fora da cidade. Mas, voltemos a

parisienses, sin embargo, son uno de los desafíos mayores, de los textos más exigentes que nos puede legar este siglo que agoniza. Como Baudelaire su autor tiende un espejo no solicitado al lector, mientras susurra: ‘Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère’.” (COZARINSKY 2000, p. 93):

²⁴¹ Derrida alerta para este momento em que o estrangeiro se previne de ser parricida. « Voilà la question redoutable, l'hypothèse révolutionnaire de l'Étranger. Il se défend d'être parricide par dénégation. Il ne songerait pas à s'en défendre s'il ne sentait au fond de lui qu'en vérité il l'est, parricide, virtuellement parricide, et que dire « le non-être est » rées un défi à la logique paternelle de Parménide, un défi venu de l'étranger ». (DERRIDA, 2013, p. 13).

²⁴² Lembrando que *hostis* pode significar tanto “estrangeiro” quanto “inimigo”.

Jacques Derrida. Poderíamos dividir o livro citado em, pelo menos, dois movimentos. O primeiro movimento se centra no *estrangeiro*, na palavra, mas também em todas as suas implicações. Para além da tarefa filológico-etimológica, Derrida retoma o valor (herança) de *estrangeiro*, desde o mundo grego, dialogando (entre idas e vindas) com as urgências da contemporaneidade. Para além de dicotomias predeterminadas e supostamente esclarecidas, para Derrida, pensar a hospitalidade reabre discussões sobre as fronteiras entre o familiar e o não-familiar, o estrangeiro e não-estrangeiro, cidadão e não-cidadão, mas principalmente, entre o direito privado e o direito público.

A partir do momento em que a autoridade ou o Estado se dê o direito de vigiar e interditar as trocas que os trocadores considerem privadas, o “em-casa” (o direito privado), é violado. Ameaça-se não só a privacidade, mas também o direito às condições da hospitalidade, o hospedeiro transforma-se em hóspede dentro de sua própria casa, desfaz-se a possibilidade da hospitalidade incondicional. Para tentar dar conta desta vigilância na contemporaneidade, na qual o Estado tem perdido cada vez mais força frente às potências privadas anestatais ao mesmo tempo infra e supra-estatais, desenvolve-se uma polícia que já não é a “mão do Estado”, mas o próprio Estado, pois ocupa o lugar deste. É ao mesmo tempo o juiz e o carrasco. Pois a polícia « ne se contente plus aujourd’hui d’appliquer la loi, et donc de la conserver, elle l’invente, elle publie des ordonnances, elle intervient chaque fois que la situation juridique n’est pas claire pour garantir la sécurité. C’est-à-dire aujourd’hui presque tout le temps ».²⁴³

Poderíamos encontrar o correlato deste pensamento sobre a polícia nas reflexões de Michel Foucault sobre a sociedade disciplinar, cujos princípios giram em torno da tríade vigiar, controlar e corrigir, que teria sua origem no modelo do *Panopticon* desenvolvido por Jeremy Bentham, uma forma arquitetônica cujo objetivo é por excelência a vigilância.

Para Foucault, entre as grandes diferenças existentes, entre o antigo modelo (o da “sociedade penal” predominante até o século XVIII) e o novo (a “sociedade disciplinar”, nascida no século XIX), a mais essencial é a da substituição do inquérito – procedimento judiciário através do qual se buscava reatualizar um acontecimento passado – pelo exame entendido como uma vigilância na busca de determinar e conformar um saber virtual sobre o indivíduo. Entre outras questões, na conferência V publicada no livro *A verdade e as formas jurídicas* (1996),

²⁴³ DERRIDA, Jacques. Force de Loi: Le ‘Fondement Mystique de l’Autorité’. *Cardozo Law Review*, New York, vol. 11, n. 5-6, p. 1006, jul.-ago. 1990.

Foucault tentará responder em que consiste o *panoptismo* e para que serviria. O modelo panóptico se encontraria não só em penitenciárias, mas se aplicaria também às escolas, às fábricas, à psiquiatria, à psicologia, à sociologia, entre outras disciplinas e instituições. Para Foucault, o modelo do panóptico seguiria, por um lado, a técnica francesa do internamento, que encontra sua correspondência na *lettre-de-cachete* e, por outro, o procedimento de controle do tipo inglês, que por sua vez as referências se encontrariam nas comunidades dissidentes do anglicanismo como os *quakers* e os metodistas. Gilles Deleuze, ao retomar o pensamento de Foucault sobre a sociedade da disciplina, acrescenta que esta teria sido substituída pela sociedade de controle, onde já não se faz necessária a instituição enquanto espaço físico de sequestro ou reclusão, seja ela escola, fábrica, hospital, etc. Qualquer lugar se transforma em local de reclusão permanente, estendendo todos estes espaços a domicílio.

No entanto, Derrida vai um pouco mais longe ao retomar Kant em seu texto “Sobre um suposto Direito de Mentir por amor à Humanidade”. Nesse texto Kant defende que a verdade deve ser dita quaisquer que sejam as circunstâncias. Derrida lembra que Kant, quando indagado por Benjamin Constant, se deveria entregar um amigo em favor da verdade, responde: « c’est « oui », il faut dire la vérité, même dans ce cas, et donc risquer de livrer l’hôte à la mort plutôt que de mentir ». (DERRIDA, 2013, p. 67).

Para Derrida, nesse momento, Kant assegura todo direito social como direito público e destrói, junto com o direito de mentir, todo direito de guardar para si, de dissimular. Em nome da moral pura, ele introduz a polícia em todos os lados. Talvez pudéssemos dizer então que, muito antes da vigilância do panóptico, Kant já havia pensado em um controle muito mais eficiente, o da polícia dentro dos corpos. Esta herança seguramente alcançou um de seus pontos mais altos no período da ditadura e continua operante ainda nos dias atuais.

La question revient donc. Qu’est-ce qu’un étranger ? Qui serait une étrangère ?

Ce n’est pas seulement celui ou celle qui se tient à l’étranger, à l’extérieur de la société, de la famille, de la cité. Ce n’est pas l’autre, le tout autre qu’on relègue dans un dehors absolu et sauvage, barbare, préculturel et préjuridique, en dehors et deçà de la famille, de la communauté, de la cité, de la nation ou de l’État. Le rapport à l’étranger est réglé par le droit, par le devenir-droit de la justice. Ce pas nous

ramènerait en Grèce, près Socrate et d'Édipe, s'il n'était déjà trop tard. (DERRIDA, 2013, p. 67-9).

Sendo assim, todos nós somos passíveis de ser estrangeiros dentro de nosso país ou dentro de nossa própria casa. Como foi Derrida, primeiramente em 1942 quando, aos 12 anos de idade, é expulso do colégio e da justiça de seu país. E as constantes perseguições que não se restringiram à Argélia e ao período da Segunda Guerra, mas que o acompanharam durante toda sua vida. Não importava se Derrida tivesse algum vestígio de crença religiosa ou qualquer característica judaica, o simples fato de ser judeu e argelino já era considerado um estigma, um *fato* público e político. Este também foi o caso de muitos escritores, intelectuais e militantes argentinos, na década de 1970 e início da década de 1980. Algo que Cozarinsky, já no início da década de 1970 na Argentina, pode reconhecer através dos acontecimentos políticos recentes como o indício de uma marcha incontrolável rumo ao poder como violência e intolerância. E que dez anos depois o prognóstico não era menos sombrio:

Es cierto: mejor el desamparo, la intemperie, que una policía de conciencias limpias, que la justicia invocada para imponer la uniformidad, que la salud erigida en criterio moral. Pero detrás de tantas ciudades de Potemkin que amenizaron la ajetreada estepa del siglo, latía alguna forma, por más incipiente o descuidada, de impulso ético. Hoy, el escenario ha quedado sin disputa para quienes nunca abandonaron el poder, unidos aún mejor en la solidaridad internacional de la represión. A quienes podía evanecer el sentimiento de estar más alertas, de ser menos ingenuos por haber percibido razones encubiertas (y revés del decorado, la infraestructura, lo reprimido: metáforas de origen dispar, pero igualmente devaluadas, basadas todas en el espejismo de superficie y profundidad), la realidad ha respondido encogiéndose de hombros, con una carcajada cordial y una pizca de piedad en la mirada ¿Sólo ahora te das cuenta? Parece susurrar ¿acaso no veas que para los ganadores de la historia nunca hubo equívoco, que hoy como siempre, pero ahora sin pudor, el único diálogo posible es entre dinero y dinero, entre fuerza y

fuerza, entre poder y poder? (COZARINSKY, 2007e, p. 151-2)

A seu modo Cozarinsky também responde a Kant de uma forma que condiz com o pensamento de Derrida, ou seja, “mejor el desamparo, la intemperie, que una policía de conciencias limpias”. Derrida também sempre optou pelo desamparo à comodidade e segurança da identidade e da justiça como ferramenta do poder como violência. Daí vem sua preocupação com a questão da hospitalidade e sua importância no contexto de seu pensamento.

A segunda parte da conferência de Derrida, o segundo movimento, tratará diretamente da questão da hospitalidade. Para Derrida, haveria uma antinomia indissolúvel, não dialetizável, na questão da hospitalidade; esta se encontraria dividida entre a lei incondicional da hospitalidade ilimitada, aquela que oferece morada incondicional ao estrangeiro sem nome, sem família, sem país e, por outro lado, as leis da hospitalidade, os direitos e deveres sempre condicionados. Tanto a lei quanto as leis são distintas, mas indiscerníveis.

Se a questão do estrangeiro geralmente é relacionada ao nascimento, ao lugar de nascimento, Derrida irá deslocá-la, a partir da leitura de *Édipo em Colona*, à morte. « Ici, au contraire, c'est l'expérience de la mort et du deuil, c'est d'abord le lieu d'inhumation qui devient, disons-le, déterminant » (DERRIDA, 2013, p. 81). Derrida passa a refletir sobre as implicações entre o estrangeiro e a morte.

Les « personnes déplacées », les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades ont en commun deux soupirs, deux nostalgies : leurs morts et leur langue. *D'une part*, ils voudraient revenir, au moins en pèlerinage, vers les lieux où leurs morts inhumés ont leur dernière demeure (la dernière demeure des siens situe ici *l'ethos*, l'habitation de référence pour définir le chez-soi, la ville ou le pays où les parents, le père, la mère, les grands-parents reposent d'un repos qui est le lieu d'immobilité depuis lequel mesurer tous les voyages et tous les éloignements). *D'autre part*, les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les apatrides, les nomades anomiques, les étrangers absolus continuent souvent de reconnaître la langue, la langue dite maternelle, pour leur ultime

patric, voire leur dernière demeure. (DERRIDA, 2013, p. 81, grifos do autor).

Em 1998, portanto dois anos após a conferência de Derrida sobre a hospitalidade, Cozarinsky escrevia alguns dos textos que posteriormente iriam compor *El pase del testigo* (2000), entre eles “En destierro elegido”. Nesse texto, ele também faz reflexões análogas às de Derrida em relação ao exílio e à morte. Ao iniciar o texto, narrando a inumação de Julien Green em terra que envolve a capela de São Egídio, em Klagensfurt na Áustria, nomeia em seguida Joyce e Borges para dizer que a última morada desses mortos ilustres diz menos sobre o país que os acolheu do que sobre seus países de origem, dos quais, por distintos motivos, estiveram exilados ou se afastaram. Sobre a tentativa de repatriação ou não, por parte dos países de origem, Cozarinsky conclui:

Tal vez, tácitamente, incluso desde la asediada fortaleza del positivismo y sus reencarnaciones, se confíe, se necesite confiar, en que, al desintegrarse, el cuerpo mortal abona, fecunda la tierra que lo consume, con la que terminará confundándose. Entre los argumentos que suele urdir la imaginaria relación entre un padre (presente en la *patria*), una madre (activa en la lengua *materna*) y un hijo ausente, relapso prestigioso, la recuperación póstuma es de los más fuertes. Valor simbólico, sentido prestado, difuso misticismo, todo confluye en ese afán, más temible, más irracional porque su vehículo, y no ya su metáfora, es esa materia corruptible, percedera, instrumento de placer y motivo de dolor, sin la cual ninguna noción de espíritu podría manifestarse: la carne. (COZARINSKY, 2000, p. 70, grifos do autor).

Nesse sentido, talvez uma resposta possível para a pergunta “¿lejos de dónde?”, seja: *de onde repousam nossos mortos*. Isso daria também outra dimensão para a máxima presente em alguns textos de Cozarinsky, tais como *Lejos de dónde e Ronda nocturna*, segundo a qual “os mortos sempre voltam”²⁴⁴. Ainda que os corpos nem sempre voltem, é justamente essa separação dos restos que não devolverão a matéria ao solo do qual

²⁴⁴ No original: “Porque los muertos siempre vuelven, y las víctimas son los muertos más tenaces”. (COZARINSKY, 2009, p. 163).

vieram, que faz com que o luto seja infinito e que os fantasmas sejam os mais persistentes. Porque os mortos sempre voltam, e as vítimas do exílio são os mortos mais tenazes.

Nesse sentido, como disse Cozarinsky, ainda que a língua seja o lugar da mãe, no exílio ela também é a pátria, pois permite guardar e lembrar os mortos. A urgência do exílio (do ato de exilar-se), bem como a vida dos desenraizados, dos “nômades anômicos”, se baseia na transportabilidade, deixa-se tudo o que é pesado ou demasiado grande para trás, leva-se somente aquilo que não implique num atenuar da marcha. Esta será uma questão chave para o livro de Peter Sloterdijk dedicado a Derrida²⁴⁵.

Se a ‘deformação’ de uma coisa, como Freud sugere, implica não somente numa mudança de designação, mas também uma mudança de posição, ou seja, um deslocamento [*Verschiebung*] de situação no espaço geopolítico, deve-se então considerar, de qualquer modo, a atividade de diferenciação como um fenômeno de transporte. (SLOTERDIJK, 2009, p. 53).

Sloterdijk retomará Freud, que no segundo capítulo de *Moisés e o monoteísmo*, desenvolve a tese de que o judaísmo seria herdeiro da religião solar, monoteísta, de Aton, da qual Moisés teria sido seguidor. Para Freud, a partir do momento em que esta religião tornou-se impopular no Egito, sua única possibilidade teria sido juntar-se ao povo judeu, que vivia em escravidão, e retomar a experiência monoteísta em outro lugar. Outra referência importante no texto de Sloterdijk é a ideia do “Deus encaixotado” de Régis Debray, segundo a qual, com a saída do Egito, o povo judeu, para garantir a sobrevivência do monoteísmo, recorreu a certa logística que conseguiu transcodificar os grandes monumentos, fazendo com que Deus passasse da mídia de pedra ao pergaminho. Para Sloterdijk, Derrida, na esteira de Hegel, mostraria ainda que inclusive a pirâmide seria transportada. Para ele, Derrida daria a entender que é necessário

²⁴⁵ O livro citado se intitula *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia* (Derrida, un Égyptien. Le problème de la pyramide juive, 2006). É a publicação da conferência proferida por Sloterdijk no evento *Un jour Derrida*, no dia 21 de novembro de 2005 em Paris.

desconstruí-la, até que ela se transforme novamente em poço. A língua traria encriptada²⁴⁶ toda esta tradição.

La langue résiste à toutes les mobilités *parce qu'elle se déplace avec moi*. Elle est la chose moins inamovible, le corps propre le plus mobile qui reste la condition stable, mais portable, de toutes les mobilités : pour utiliser le fax ou le téléphone « cellulaire », il faut que je porte sur moi, avec moi, en moi, comme moi, le plus mobile des téléphones qu'on appelle une langue, une bouche et une oreille qui permettent de s'entendre-parler. (DERRIDA, 2013, p. 85, grifo do autor)

Mas é preciso, é extremamente necessário, para pensar com Derrida, indagar a pirâmide e a língua, fazendo o trajeto contrário, abrindo a cripta até chegar ao espectro do faraó (*excripta*). A leitura de Sloterdijk busca pensar Derrida junto à tradição judaica. A experiência do exílio, o *desarraigo*, marcará a vida e o pensamento de Derrida, principalmente a partir do seu contato com Emmanuel Lévinas, também filósofo e judeu exilado. A ética e a justiça estão no cerne do pensamento da desconstrução, que também eram a base do pensamento de Lévinas. E tanto a ética quanto a justiça estão diretamente associadas ao estrangeiro e à hospitalidade.

A antinomia insolúvel que rege o par hospitalidade incondicional e hospitalidade condicional é a mesma que permeia as relações entre o direito e a justiça. « L'injustice, une certaine injustice, voire un certain parjure, commence tout de suite, dès le seuil du droit à l'hospitalité » (DERRIDA, 2013, p. 53). Entre ambas, num verdadeiro campo de provas,

²⁴⁶ No livro sobre a hospitalidade, Derrida refere-se à morte de Édipo, estrangeiro em Atenas, como uma morte contínua, uma *mourance* (DERRIDA, 2013, p. 97); esta palavra, em espanhol *moriencia*, na mesma conotação proposta por Derrida, dá título a um conto de Augusto Roa Bastos publicado no livro homônimo de 1969. Ao encaminhar-se para a morte, Édipo pede a Teseu que não revele a localização de sua tumba a ninguém, sequer para suas filhas. De forma que ele priva os seus do luto, ou melhor, obriga-os ao luto do luto e assim não deixa nunca de morrer. « Il dirige ses pas vers une ultime demeure pour y disparaître, pour y être encrypté, crypte dans la crypte ». (DERRIDA, 2013, p. 95). Sua última morada será o segredo guardado por Édipo que será revelado a Teseu para que também o guarde, mas este segredo traz também uma injunção, até mesmo uma ameaça: pelo futuro de Atenas, ele não deverá ser esquecido. Encripta-se assim a lei do espectro de Édipo.

permeado pelas distintas leis, encontra-se o estrangeiro, ou poderíamos dizer o exilado. Exilado que pode ser qualquer pessoa que em determinado momento, vítima da vigilância do Estado ou de qualquer outro poder, seja obrigada a defender-se em uma língua desconhecida, a língua do direito,²⁴⁷ testando os limites da hospitalidade e da ética.

Nous aurons sans cesse à nous débattre entre ces deux extensions du concept d'hospitalité aussi bien que de langage. Nous reviendrons aussi sur les deux régimes d'une loi de l'hospitalité : l'inconditionnelle ou l'hyperbolique d'une part, et la conditionnelle et la juridico-politique, voire l'éthique d'autre part, l'éthique se trouvant en vérité tendue entre les deux selon qu'on règle l'habitat sur le respect et le don absolus ou sur l'échange, la proportion, la norme, etc. (DERRIDA, 2013, p. 119-21)

O estrangeiro e o exilado se encontram entre os dois regimes da lei da hospitalidade. É a partir desta posição que se movimentam Levinas, Derrida e Cozarinsky. Poder-se-ia objetar que este é o lugar de toda a humanidade. A resposta seria positiva pelas razões já explicitadas de que *somos* um estrangeiro em potencial. No entanto, para além de uma condição e de um *motivo*, o exílio para eles funciona como uma máquina capaz de gerar uma série de movimentos e deslocamentos. Movimentos estes que denomino *com* Derrida “movimentos desconstrutivos”. Não se trata simplesmente de reconhecer o exílio como um tema recorrente em vidas e textos, mas elucubrar sua tensão, resistência e articulação, na maioria das vezes subterrânea, no desenvolvimento e na disposição de textos e imagens. É nesse sentido que este trabalho busca também pensar Cozarinsky *com* Derrida na tentativa de configurar, a partir de suas reflexões, movimentos e aproximações, uma escrita/grafia dita “do exílio”, do encriptamento e do desencriptamento, também denominada *excripta*. Pois isso que se convencionou chamar de desconstrução é também uma *excripta*.

²⁴⁷ Refiro-me aqui ao julgamento de Sócrates, retomado por Derrida, a partir de *O Político* de Platão, já citado anteriormente.

4.1 *Excripta e movimento(s)*

La desnudez de la escritura es la desnudez de la existencia. La escritura está desnuda porque ‘excribe’, la existencia está desnuda porque es ‘excrita’.

Nancy, 2002, p. 45.

A escrita-do-exílio-e-da-cripta de Edgardo Cozarinsky, entendida como *excripta*, é atravessada por movimentos de desconstrução. Como enunciamos anteriormente, Derrida retoma a ideia, compartilhada por exilados, de que a língua seria uma pátria. Cozarinsky iria um pouco além nesta definição, quando em sua “Nota”, na última página da edição argentina de *Vudú urbano*, escreve:

Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de la lectura, de traducciones enfrentadas en los *espejos deformantes* de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es del hijo (COZARINSKY, 2007e, p. 163, 164, grifo meu).

A língua falada pelo filho exilado, ou melhor, o exílio, do qual se fala e que *fala*, é o do filho. Exílio que fala pelo filho, mas também através do filho. A língua do exílio é a língua do deslocamento e da deformação. Entre o jogo de espelhos há sempre a deformação. Deformação que não implica somente em mudar a aparência de algo, mas trasladá-lo a outro lugar, deslocar. Conceito chave também para *Moisés e o monoteísmo* (*Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*), último livro de Freud publicado em vida, com algumas partes escritas no exílio.

Ahora bien, el texto como hoy lo poseemos nos narra bastante cosas también sobre sus propios destinos. Dos tratamientos contrapuestos entre sí han dejado en él sus huellas. Por una parte, se apoderaron de él unas elaboraciones que lo falsearon, mutilaron y ampliaron, hasta lo trastornaron hacia su contrario [in sein Gegenteil verkehren; ‘desvirtuaron’], en el sentido de sus secretos propósitos; por otro lado, reinaba en relación con él una respetuosa piedad que quería

conservarlo todo como estaba, sin importar que armonizase entre sí o se anulase. Así, casi por todas partes aparecen lagunas llamativas, molestas repeticiones, contradicciones palmarias; indicios todos que nos denuncian cosas cuya comunicación no fue deliberada. Con la desfiguración de un texto pasa algo parecido a lo que ocurre con un asesinato: la dificultad no reside en perpetrar el hecho, sino en eliminar sus huellas. Habría que dar a la palabra ‘Entstellung’ [‘desfiguración’; ‘dislocación’] el doble sentido a que tiene derecho, por más que hoy no se lo emplee. No sólo debiera significar ‘alterar en su manifestación’, sino, también, ‘poner en un lugar divers’, ‘desplazar a otra parte’. Así, en muchos casos de desfiguración-dislocación de textos podemos esperar que, empero, hallaremos escondido en alguna parte lo sofocado y desmentido, si bien modificado y arrancado del contexto. Y no siempre será fácil discernirlo. (FREUD, 1991, p. 42).

Ó deslocamento está na base da teoria psicanalítica freudiana. É nesse sentido que o Egito tem lugar em outra parte, é deslocado. Há um movimento de diferença e repetição. É também o tema da herança, a responsabilidade diante de uma herança. Que é a hospitalidade em relação ao outro, mas também diante do fantasma, falar com o fantasma, com os espectros que são encriptados e deslocados neste processo. Pois a justiça depende desta responsabilidade para com o outro, mas também, para além de todo presente vivo, é uma responsabilidade para com os espectros que, segundo Derrida, não se sabe se vêm do passado ou do futuro. É necessário escavar as ruínas, reconhecer os componentes que a compõem, indagar ao “fantasma do meio dia”, mas também tudo o que retorna com ele, “thou art a Scholler; speake to it Horatio”²⁴⁸.

Este duplo movimento de destruição e conservação em relação ao texto (arquivo), do qual fala Freud, ainda que se aplique a todo arquivo e ao próprio conceito de arquivo, como lembrará Derrida, é mais intenso e claro no caso dos exilados políticos. É também um elemento que torna intrincada a relação entre a vida de Cozarinsky (entre outros exilados) e seus textos, trata-se do “comprometimento com a literatura” reivindicado

²⁴⁸ A frase é de Marcelo, personagem de *Hamlet*, dirigindo-se a Horácio, logo após a aparição do fantasma do rei. As reflexões de Derrida em *Spectres de Marx* partem desta obra de Shakespeare.

por Cozarinsky através de Michel Leiris. Mas trata-se de um comprometimento para com a literatura e também para com a herança que é atravessada pelo exílio. O exílio é essa ferida (*punctum*) sempre aberta, pela qual dessangram vidas e textos. O vazio que fere é antes de tudo uma exigência política de vê-lo como signo e ler o vazio como signo é o que faz Cozarinsky.

Mas retornemos a Freud. Esta anarquívica do exílio, como destruição do arquivo, se dá, pelo menos, de duas formas. Por um lado, a necessidade de se apagar os rastros na tentativa de escapar da vigilância de um governo ditatorial. É o caso, entre tantos outros, do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, que em 1976, estando na Argentina, deverá partir para o seu segundo exílio rumo à França. No entanto, este arquivo destruído reaparece, em um livro de 1993, no qual o escritor e roteirista lembrará das chamas da fogueira na qual queimou muitos de seus roteiros cinematográficos e contos inéditos. Roa Bastos refere-se ao episódio nos seguintes termos: “de todos modos, desde mi lejano refugio en Tolouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzosos.” (ROA BASTOS, 2008, p. 25). No caso de Roa, a fogueira com seus escritos – diminuto vago-lume que agoniza frente aos holofotes da ditadura argentina – é o pequeno foco que se projeta como apelo ao futuro e ato de resistência. Dejetos que nunca foram verdadeiramente perdidos ou abandonados, mas que continuaram a brilhar e motivaram a publicação de um livro posterior sobre seu trabalho como roteirista.

Cozarinsky irá evocar um episódio bastante similar ocorrido na vida do seu amigo, o crítico de cinema Alberto Tabbia.

En uno de esos viajes, Alberto me contó, con emoción difícil de describir, que una mujer había interrogado dos o tres veces al portero del edificio de departamentos donde él vivía, al mismo tiempo que exhibía una vaga credencial, sobre ‘ese inquilino que recibía revistas y libros del extranjero’. Un buen día, se decidió a poner en el baúl de un taxi dos bolsas con la colección completa del periódico uruguayo *Marcha*, y la llevó a casa de sus padres, en San Andrés, donde la quemó en el jardín. Alberto estaba lejos de compartir las posiciones que el periódico defendía, y lo había frecuentado sólo por sus páginas literarias. El hecho del miedo, tan difuso en esos tiempos como humillante para quien lo

padecía con otras hogueras, enemigas éstas, le había dejado *una cicatriz que no se le borró*. (COZARINSKY, 2006b, p. 46, grifo meu).

Também em Tabbia, como em Roa Bastos, os arquivos que foram queimados para salvar a própria vida são uma ferida cujas marcas não se apagam. Talvez esse episódio seja um dos motivadores para o posterior culto às ruínas por parte de Tabbia²⁴⁹, na tentativa de evocar, das cinzas do arquivo, a fênix que irá renascer como gérmen para uma nova história. Culto esse que Cozarinsky soube, como bom herdeiro, preservar. É nesse sentido que Cozarinsky parece interpretar o desejo final de seu amigo, quando este decide doar-lhe sua biblioteca. As referências a Tabbia são frequentes nos textos de Cozarinsky e é a ele que está dedicado seu livro *Pase del testigo*.

‘Cada individuo que muere es una biblioteca que arde.’ Había leído la frase muchas veces, atribuida a autores siempre distintos, cuando no anónimos, pero nunca pensé que expresaría con tanta fuerza un sentimiento personal. Sí, podía entender que con toda vida que se extingue, se pierde un acopio de experiencias intransferibles, famosas u oscuras; lo que no sospechaba es que la cita, tantas veces recordada, fuera a golpearme en medio de una

²⁴⁹ Segundo Cozarinsky há um texto em que Alberto Tabbia faz um elogio aos fragmentos, um culto às ruínas. No texto, Tabbia relembra que nos antigos cineclubes de Buenos Aires era comum que os filmes chegassem mutilados, versões incompletas, restos de filmes célebres; este fato despertava nas pessoas que os iam assistir uma espécie de nostalgia de ver o filme completo. Quando anos depois, viajando pelas cinematecas do mundo, ele encontrava os filmes completos, a impressão nunca era tão forte. Dessa forma Tabbia comparava esses fragmentos à Venus de Milo: “‘¿Quién puede pensar que sería más interesante con los brazos?’; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.” (COZARINSKY, 2002, p. 108).

biblioteca, de los libros que, lejos de quemarse, han sobrevivido a la muerte de mi mejor amigo. (COZARINSKY, 2001, p. 153)

No desejo de Tabbia encontra-se uma das explicações para o sentido da expressão “pase del testigo”²⁵⁰ que dá título ao livro, mas é também o que dá sentido as duas preocupações centrais nos trabalhos de Cozarinsky, a herança e a disseminação. Ou melhor, uma das questões primordiais no processo criativo de Cozarinsky é a responsabilidade diante da disseminação de uma herança que traz em si também os cortes e deformações de uma época. A biblioteca, o *témoin* passado por Tabbia, não está feita somente de livros, mas é também a biblioteca de uma época.

La biblioteca que ha sobrevivido a mi amigo se me figura menos la de un individuo, con sus gustos y elecciones, que la de una época: aquella en cuyo ocaso yo me asomé al mundo, antes que, muy pronto, me tocase vivir en otro. Entre estos libros sigue viviendo Alberto Tabbia y, también, descubro un otro yo mío: el que hubiese podido ser, el que tal vez haya sido, escondido entre las líneas o en los márgenes de lo que parece mi vida; alguien para quien sólo existe lo que ha pasado por la literatura. (COZARINSKY, 2000, p. 155).

O segundo movimento da anarquívica do exílio em textos de Cozarinsky identifica-se com alguns personagens que buscam apagar as memórias de seu país natal, também pelo perigo de morte e violência, mas além disso, como uma tentativa psíquica de adaptar-se ao país de exílio. O personagem busca associar a seu país de origem todos os infortúnios de sua vida, um mecanismo que serviria para supostamente esquecer-lo e adaptar-se mais facilmente ao país de destino; isso é o que acontece em “El viaje sentimental”. O protagonista do conto (sem nome), assim como o autor, nasceu em Buenos Aires, mas mora há muitos anos em Paris e também é diretor e escritor. Tudo se inicia quando por acaso encontra

²⁵⁰ “En francés, la palabra ‘testigo’ (*témoin*) también designa al objeto cilíndrico, metálico, que se van pasando los corredores en esas competencias donde cada uno debe recorrer sólo parte del trayecto; en el límite, lo espera el corredor que para poder continuar recibe ese ‘testigo’ de manos de quien ya cumplió el tramo que le estaba asignado. De allí la expresión ‘pasar el testigo’ (*passage du témoin*).” (COZARINSKY, 2000, p. 85).

uma antiga passagem de volta para Buenos Aires; ao ser informado de que o dinheiro que resgataria por ela seria suficiente para comprar apenas um par de sapatos ou algo de igual valor, decide então queimá-la. É logo após esta queima que o inusitado acontece. Ao sair para a rua, uma montagem transforma a cidade em que vive e então: Paris é Buenos Aires. Ele volta a andar pelas ruas de sua cidade natal e a encontrar-se com antigos amigos de uma antiga vida, que, como espectros, surgem um após o outro conforme caminha ou é levado por eles.

A lista de personagens que passam pelo mesmo processo é bastante extensa. Outro exemplo, e que também envolve a queima de arquivo, ocorre no filme *Dans le rouge du couchant* (traduzido ao espanhol como *Crepúsculo rojo*). Este filme talvez seja o exemplo mais claro desse processo. Todos os personagens são exilados argentinos que tentam escapar do passado, mas que terminam, de diferentes formas, enredados nele. É o caso de Michel, recém-chegado em Paris, com quem se inicia o filme e, que, ainda no hotel queima seu passaporte argentino²⁵¹. Mas, assim como no caso dos outros personagens, a tentativa de apagar o passado e a origem acaba frustrada, fazendo com que, ao final do filme, o personagem assuma outra vez sua nacionalidade e, logo após dizer “soy argentino”, dance um tango. O tango é, repetidas vezes, este elemento disparador do passado e dos fantasmas. Em Cozarinsky os espectros dançam. Também o autor começa a interessar-se pelo tango na época em que vive exilado em Paris. Em *Milongas* Cozarinsky narra esse processo e também suas impressões de algumas *milongas*²⁵² que encontrou em distintos países espalhados pelo mundo.

Alberto Toibero, em carta para Cozarinsky, datada de 22 de julho de 2004, irá falar de um processo de “argentinizacão” nos textos de Cozarinsky escritos no exílio. Para tanto, compara o diretor argentino com alguns de seus personagens, entre eles Michel de *Crepúsculo rojo*.

²⁵¹ Interessante ressaltar que nos casos citados sempre se trata da queima de tais arquivos.

²⁵² Mais ainda do que o tango enquanto música, o livro se dedica à dança. A memória corporal é um elemento central neste processo, além do conceito de “transfiguração” que aparecerá no livro citado e em alguns outros textos de Cozarinsky. No caso deste livro, o termo se aplica à transformação, na qual o velho “vuelve a ser el irresistible seductor que acaso nunca haya sido de joven, en ese bajo residuo que muchos llaman ‘vida real’. Durante tres minutos y veinte segundos, la identidad imaginaria que la música y el baile sugieren a ese hombre, a esa mujer, ha impugnado, ha logrado desterrar al estado civil” (COZARINSKY, 2007d, p. 19-1).

Claro está que tus libros y tus películas van sufriendo un proceso de ‘argentinización’ que quizás sea más evidente desde acá. Del adelgazamiento del recuerdo de Argentina que enhebraba *Vudú urbano* has llegado a una presencia de tu ciudad que se impone, vertebrando todos los sentidos posibles. Esa Buenos Aires a la que, con astucia de prestidigitador sabio, lográs hacer aparecer, mágicamente, en las calles de París y Budapest. Como si de alguna manera, tal cual le ocurre al Michel de *Dans le rouge...*, hubieras quemado tu primer pasaporte, a lo mejor requisito ineludible para poder ser argentino, pero sin dejar dudas que es tu condición de tal la que elegís para atravesar los meandros de la cotidianeidad y para construir tu producción inagotable.²⁵³

Esse processo de “argentinação” pelo qual passa Cozarinsky está diretamente ligado à experiência do exílio. É desde o caos do exílio que se agudizam as características e o desejo de retorno (ainda que imaginário) ao país de origem. Isso também ocorreu com Roa Bastos. O exílio, que faz de Roa Bastos um roteirista e aspirante a diretor, também faz com que seus textos surjam como uma tentativa de regresso, uma ânsia de retorno à origem, mas com a consciência de que já não existe uma origem. Dessa forma sua obra se constrói como um itinerário da memória, a *contravida*²⁵⁴ que regressa ao *imaginário*, como conjunto de imagens inventadas e exiladas. Dessa forma, a poética roabastiana é o retorno da memória feito dentro do texto, misturando imagens de lembranças pessoais e ficcionais que se encontram rumo a uma origem sempre perdida e jamais alcançada, “sin lograr otra cosa que tejer el

²⁵³ COZARINSKY, Edgardo. *Abecedario Cozarinsky*. **Tijeretazos**, Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.tijeretazos.net/Abecedario/Cozarinsky/Cozarinsky020.htm>>.

Acesso em: 04 de jun. 2014.

²⁵⁴ *Contravida* é um dos últimos romances de Roa Bastos, publicado em 1994. Em Roa o nascimento assume uma consistência bastante particular como se existissem dois nascimentos. O primeiro é o da vida que se inicia com o nascimento físico e prossegue linearmente. O segundo é o nascimento como escritor desde o exílio; este é como se navegasse na contracorrente, ou melhor, a *contravida* que vai do final ao início, um nascimento como memória, pois “recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida.” (ROA BASTOS, 1997, p. 19).

reverso de lo que nunca ocurrió” (ROA BASTOS, 1995, p. 71). A ideia de uma literatura do exílio que se escreve à *contravida*, que apareceria diversas vezes no contexto da obra de Roa Bastos antes de dar título a seu romance de 1994, aparece pela primeira vez no prólogo escrito para a primeira edição de *La lombriz*, segundo livro de contos de Daniel Moyano (1930-1982). Como em Cozarinsky, os movimentos críticos de Roa Bastos na leitura de Moyano lhe permitem refletir sobre seu próprio trabalho. Ler criticamente Moyano fez com que Roa Bastos vislumbrasse também sua literatura. Ou melhor, a literatura de Moyano é o *pretexto* que permite a Roa Bastos refletir sobre a relação intrínseca entre a literatura e o exílio. É sua condição de exilado, de escritor do exílio, que Roa Bastos reconhece na literatura de Moyano. Ao referir-se à unidade temática que une *La lombriz* e *Artista de variedades* (1957), Roa Bastos resume suas histórias nos seguintes termos:

La mayoría de sus historias se parecen entre sí, se enlazan, se superponen o se despliegan en variantes cíclicas en torno a este conflicto central que focaliza su sistema narrativo. Su anécdota podría resumirse así: Un niño, por causas que no se aclaran, debe abandonar la casa paterna y es recogido por unos parientes. Hasta su mayoría de edad, no podrá dejar este transitorio refugio, que acaba convirtiéndose en un lugar de confinamiento y de castigo. La espera se arrastra sobre un tiempo imprecisable, marcado no por días ni por años sino por peripecias y desdichas, que tampoco varían demasiado. El protagonista pasa de la infancia a la adolescencia, pero en lugar de adelantar hacia el futuro, hacia ese límite incierto y siempre postergado de su liberación, lo que hace es retroceder espiritualmente a *contravida*, buscando como único refugio a su desamparo y a su soledad el recuerdo de su infancia, de la que nada dice pero a la que, acaso engañándose conscientemente, se la imaginaba dichosa. No menciona jamás a la madre. No sabemos en definitiva qué piensa de ella. Sólo recuerda al padre, a quien supone en la cárcel o confinado también en algún lugar degradante. En la ausencia lo ha transfigurado. Con obstinada fe espera su venida. Un día aparece, o por lo menos él se convence de ello. Admite que se ven furtivamente, fuera de la casa de los tíos. El

protagonista afirma que le ha prometido llevarlo consigo, pero el día en que ha de venir a buscarlo, falta a la cita. Desaparece otra vez para siempre y todo sigue como antes. Cuando por fin se cumple el plazo, el muchacho se marcha de la sórdida casa. Al cabo de los años, sin embargo, volverá. *Es un intruso en todas partes*. Regresa, ya adulto, al miserable poblacho porque, después de todo, allí vivió y amó; y por lo menos ese recuerdo lo protege contra la absurdidad del mundo. (ROA BASTOS in MOYANO, 1964, p. 09, grifos meus).

Essas histórias que “se parecen entre sí, se enlazan, se superponen o se despliegan en variantes cíclicas”, seriam futuramente o que Roa Bastos, no contexto de sua obra, denominaria “poética das variações”. Mas, sobretudo, essa ideia de literatura que muito se assemelha à montagem em Cozarinsky é uma escrita de alguém que é “un intruso en todas partes”. Tanto Roa Bastos como Cozarinsky parecen estar de acordo com a máxima de Sandor Marai segundo a qual “sólo hay dos temas para un escritor: el descenso al mundo de los muertos y el regreso al hogar”²⁵⁵. Em outubro de 1960, Cozarinsky publicava na revista *Tiempo de cine* o artigo “Cuando huye el día” sobre o filme *Smultronstallet* [*Morangos silvestres*] (1957) de Ingmar Bergman. Nesse texto recorreria a muitos elementos sobre os quais já havia se debruçado sobre a obra de Bergman no primeiro número da revista *Flashback*. Cozarinsky começa afirmando que é difícil considerar os filmes de Bergman isoladamente: “su comprensión más exacta suele obtenerse comparándolos, oponiéndolos, siguiendo los avatares de un tema a través de sus variaciones.”²⁵⁶ Segundo Cozarinsky, *Morangos silvestres* é um divisor de águas na obra de Bergman, os protagonistas de seus filmes anteriores sofrem da necessidade de aceitar a si mesmos. No caso de Stig, o violinista de *Till glädje* [*Rumo à felicidade*] (1950), ele não consegue admitir sua mediocridade; Mari, a bailarina de *Sommarlek* [*Juventude*] (1951), não pode aceitar o curso irreversível do tempo, etc.; já o professor Borg de *Morangos silvestres* se movimenta em uma dimensão contrária,

²⁵⁵ O fragmento foi postado por Cozarinsky em sua página no Twitter no dia 05 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://twitter.com/edcozarinsky/status/419990270285856768>> Acesso: 05 dez. 2014.

²⁵⁶ COZARINSKY, Edgardo. Cuando huye el día. **Tiempo de cine**, Buenos Aires, n. 3, p. 23, out. 1960.

à *contravida* para falar com Roa Bastos. Esse retorno é para Cozarinsky um sintoma de uma “madura sabiduría”:

La odisea del profesor Borg es sinuosa, la índole de las pruebas que atraviesa es a menudo terrible, y la única Ítaca a que podía arribar sólo existe en su memoria... *Smultronstället* no culmina menos ambiguamente que *Sommarlek*: los tímidos gestos con que el profesor intenta comunicarse (con su ama de llaves, con su hijo) no prosperan y es en el claro ámbito de su imaginación donde halla consuelo. Allí, en uno de los momentos más sublimes de toda la obra de Bergman, Sara extiende su mano a través del tiempo para conducirlo hasta sus padres, quienes aparecen por primera vez en el film: una prístina imagen de un hombre que pesca y una mujer sentada sobre la hierba, sostenida por esos acordes de arpa que Bergman suele ubicar en momentos de revelación; el film se cierra inmediatamente, sobre el rostro sonriente y dormido del protagonista. Si se la opone a la pesadilla que relata el payaso de *Gycklarnas Afton* (quien para huir de una vida insostenible se reduce a un feto y busca anularse en el vientre materno), la afirmación serena y reverente contenida en este ‘retorno a los padres’, tan diverso, mide cabalmente la madura sabiduría que Bergman parece haber derivado de su amargura. Marianne, la nuera del Profesor, decidirá tener su hijo a pesar de la oposición del marido porque Bergman discierne en esa continuidad primaria e irracional de la vida la forma más simple, quizá la única, de oposición al Mal; no es casual que desde *Fängelse* (*El demonio nos gobierna*) hasta *Nära livet* (*Tres almas desnudas*), la representación más frecuente de una influencia demoníaca sea el aborto, o esa aridez afectiva que en *Smultronstället* encarna tan precisamente la familia Borg. (La anciana madre del Profesor, mientras vela desde su hermética lejanía sobre juguetes y cuadernos —despojos de infancias ajenas—, prolonga la imagen de la tía que en *Sommarlek* sobrevive a la muerte de unos y la

degradación de otros, aferrada a su propia mezquindad.)²⁵⁷

Esse “retorno a los padres” é uma das obsessões de Cozarinsky em seus últimos trabalhos, entre eles o filme *Carta a un padre* dedicado a recuperar a memória de seu pai e o livro *Sara* (2013), um retorno à mãe. Um dado curioso nesse retorno aos pais é que, diferente do filme sobre seu pai, lançado em diversos festivais pelo mundo, *Sara* foi publicado por Urania, uma editora de bibliófilos, com apenas 50 exemplares numerados e assinados pelo autor. Essa diferença de suporte e de tratamento da memória de seus pais talvez se explique por essa dicotomia entre certo intimismo que Cozarinsky atribui à literatura em contraposição ao caráter mais aventureiro do cinema. Vale salientar que, ao contrário de seu pai que faleceu quando ele ainda era jovem, sua mãe morreu quando ele já tinha cumprido setenta anos.

Como *Carta a un padre*, *Sara* é um *tombeau*, uma composição em homenagem à mãe morta, mas esse retorno ao passado de sua mãe traz consigo fragmentos do passado argentino, como a Semana Trágica de 1919:

Sara tenía ocho años cuando ocurrió ‘la semana trágica’. ¿Recordaría algo de ella? Sin demasiada confianza, la interrogué. Para mi sorpresa, no tuve que explicarle lo que significaba la frase con que la crónica ha registrado aquel *pogrom* porteño: supo inmediatamente de qué le estaba hablando.

(A veces me sorprende que los recuerdos llegaran a las palabras de mi madre con una precisión que a falta de una palabra más exacta llamaría fotográfica. Yo, en cambio, la recuerdo en esos momentos de confianza como bañada en la luz turbia, lejana, crepuscular de un acuario.)

En enero de 1919 la familia aún vivía en la calle Victoria al 3400. Cuando oyeron los primeros tiros a tres cuadras de distancia, donde vivía la abuela, Guillermo Novick, el padre de Sara, corrió allí a buscar a un sobrino que estaba jugando en la vereda de la casa de los abuelos y en medio del tiroteo lo llevó a la suya. En casa de la abuela, Pedro Novick, tío de Sara que tendría en aquel momento unos treinta años, cruzó el patio para ir a rescatar a un

²⁵⁷ IDEM. *Ibidem*, p. 23.

chico que estaba en el baño del fondo. Una bala le rozó la cabeza. La experiencia lo afectó mucho. Más tarde decidió irse a vivir al Uruguay, nunca quiso volver a la Argentina y en Montevideo se casó con una uruguaya *goi*.

Dora, la madre de Sara, ordenó a sus hijos y al sobrino que se refugiaran debajo de cama de los padres. Muertos de risa, los chicos oían los disparos, los gritos que llegaban de la calle. Cuando una bala dio contra la ventana vieron, frente a ellos, que el piso se cubría de vidrios rotos. Ya no pudieron parar de reír. No entendían por qué la madre les pedía silencio, por qué sollozaba.

A dos puertas de la casa de la abuela, al 3100 de Victoria, había un negocio que vendía valijas. El dueño se llamaba Tolmach y vivía con la familia en las piezas del fondo; atendían el negocio el padre y un empleado, las hijas estudiaban. Una de ellas, Raquel, era amiga de Adela, la hermana mayor de Sara; la más amiga de Sara era Pepa, la segunda. Una camioneta (¿de la policía? ¿de un grupo nacionalista, de la futura Liga Patriótica?) llegó a buscarlos y se los llevó a todos. El padre, enfermo, no podía subir rápido y recibió un sablazo en las piernas; herido, se desangró en el camino. A las mujeres las liberaron al día siguiente.

Años más tarde, Pepa iba a casarse con un empleado del esposo de Sara, en el ministerio de Marina. (Mi padre había permanecido fiel a la Armada, en lo que se denominaba ‘retiro activo’.

En él sirvió hasta el día de su muerte temprana.) Al enterarse del apellido de soltera de la mujer del jefe de su marido, la llamó. Mi madre, no sé si feliz o incómoda al ver resurgir un personaje del pasado, la invitó a visitarla. Pepa le llevó de regalo a Edgardo un libro con láminas para pintar.

Sara no recordaba si durante aquella visita se evocaron los días de enero del 19. Pienso que ninguna de las dos tuvo ganas de hacerlo. Sin duda ni siquiera se les ocurrió. (COZARINSKY, 2013, p. 30-1.)

Cozarinsky começa seu livro evocando uma foto de sua mãe ainda criança com cinco ou seis anos de idade (o autor não sabe precisar) e em

seguida começa a refletir sobre a fotografia aplicando a ela aquilo que antes havia usada para definir o cinema: “la fotografia engendra fantasmas” (COZARINSKY, 2013, p. 14). Este seria o mesmo ponto de partida de Roland Barthes em *La Chambre Claire*:

Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. (BARTHES, 1980, p. 22-23).

Para Barthes, um simples detalhe associado a uma lembrança basta pra encontrar na imagem o *punctum*: « Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois » (BARTHES, 1980, p. 87). Dessa forma, a memória surge como modalizadora na construção de um discurso sobre a imagem; a memória sempre remete a um corte móvel do todo aberto que extrapola os limites espaciais (tela, quadro, plano) e se lança ao infinito, ao extracampo invisível, ao desejo que é lançado para além do que a imagem deixa ver; é como enxergar o movimento da luz pululando em cada imagem.

Barthes também é assombrado pela fotografia de sua mãe com cinco anos de idade em um jardim de inverno. A “fotografia do jardim de inverno”, que é como ele se refere a ela (ausente no livro), surge como uma imagem que fere, como toda imagem vinda do passado. A memória é essa imagem que, vinda do passado, impõe uma ferida que quanto mais se revela mais se mostra distante e inalcançável. É nesse sentido que Barthes associa também o lugar da fotografia como marcado por uma ausência e identifica o noema da Fotografia como sendo o *ça-a-été*. No entanto, essa ausência é de uma ordem diferente da pintura, segundo Barthes:

La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on

doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. (BARTHES, 1980, p. 115, grifo do autor).

Dessa forma o horror da fotografia é a imagem viva da coisa morta. A fotografia faz atribuir ao Real um valor superior, mas ao deportar esse Real ao passado (*ça-a-été*) ela sugere que ele está morto. Em palavras de Cozarinsky:

Con el tiempo, toda fotografía revela su naturaleza de *memento mori*. Un instante irrepertible ha quedado aprisionado, como una mariposa en un trozo de ámbar. La vida siguió su curso, la muerte también. El instante permanece. (COZARINSKY, 2013, p. 14).

Sara tem como epígrafe uma citação de Georges Perec que também está presente em *Carta a un padre*: “Escribir: tratar meticulosamente de retener algo, hacer que algo sobreviva; arrebatarle unos pocos fragmentos al vacío que crece, dejar en alguna parte un surco, una huella, una marca o unos pocos signos.” Trata-se, uma vez mais, do problema da tradição e da disseminação de suas sobrevivências. No final do livro encontra-se uma das imagens mais belas desse retorno à mãe, quando Cozarinsky narra o momento em que dispersa suas cinzas no mar. O mergulho no mar, juntos às cinzas de sua mãe, é uma espécie de ritual de retorno à placenta originária:

Llegué a la hostería japonesa de Mar Azul después de más de cuatro horas de ómnibus y de veinte minutos de taxi desde la terminal de Villa Gesell. Eran las tres de la tarde. Dejé mi bolso en el cuarto, me cambié de ropa y avancé, envoltorio en mano, hacia el mar. Como siempre, el primer contacto me heló, pero la misión que me había propuesto, y de pronto se me aparecía investida de una urgencia insospechada, me dio el impulso necesario para zambullirme, dar unas braceadas y empezar a romper el papel. El flujo y reflujo del mar, las olas que pasaban sobre mi cabeza, todo conspiraba para

hacerme abrir las manos y soltar lo que tan cuidadosamente había transportado desde Buenos Aires.

Finalmente logré que las cenizas, unas sólidas y marfileñas, supongo que las correspondientes a los huesos, otras volátiles, grises, blancuzcas, sin duda reducción final de músculos, nervios y tejidos, se mezclaran con el agua. Amenazaron primero con ser devueltas a la orilla para ser inmediatamente llevadas mar afuera. Este vaivén se reiteró hasta que las perdí de vista.

Al salir del agua advertí que algunas se habían adherido a mi piel. (COZARINSKY, 2013, p. 50.)

Em junho de 2014 Cozarinsky citava em sua página do Twitter a seguinte frase do coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata: “Nacemos una y otra vez. No basta con haber nacido del vientre de una madre. Se necesita volver a nacer. Muchas veces”. Esse ritual de retorno ao ventre materno é também um ritual de renascimento na busca constante de Cozarinsky de esquivar-se de classificações e identidades. Nesse sentido, também a leitura crítica de Cozarinsky se faz um constante devir e para ele, reconhecer-se como um personagem de uma ficção crítica alheia, parece indicar que é chegado o momento de quebrar esse espelho e refazer-se a partir de outras imagens e lugares.

Mas insistamos ainda na leitura de Moyano feita por Roa Bastos. Dez anos após o prólogo de *La lombriz* e, portanto dois anos antes do golpe de estado que expulsou Roa Bastos, Daniel Moyano e muitos outros intelectuais da Argentina, surgia *El trino del diablo*, também com prólogo de Roa Bastos que na verdade nada mais era do que uma reprodução, e portanto variação, de trechos do prólogo escrito anteriormente. E novamente o conceito de “poética das variações” volta a aparecer de forma embrionária.

El autor no interviene, comenta, interpreta ni explica nada; se limita a disponer la presencia de las cosas, de los seres, de los sucesos, según la perspectiva de una mirada como abstraída en otra inquietud, en otra visión. Gradualmente, a medida que la receptividad del lector se acomoda a la difracción, se le revela otra perspectiva, mucho más rica y completa, a la manera como sucede en algunas narraciones de Melville o de James. Las dos irán desarrollando un sordo contrapunto

sosteniéndose e impregnándose hasta engendrar una *tercera dimensión*, hecha a la vez de presentimiento y de memoria. Aquí se desarrollan otros acontecimientos que no se narran pero que acaban contaminando la atmósfera de los relatos con un soplo sereno y ominoso. (ROA BASTOS in MOYANO, 1974, p. 07, grifo do autor).

E novamente a leitura de Roa Bastos nos remete a Samuel Johnson revisitado por Bioy Casares no prólogo de *Guirmalda con amores*, ou ainda, à leitura de *The players versus ángeles* feita por Cozarinsky. Como Roa Bastos, Cozarinsky também havia encontrado em Henry James uma literatura do exílio. Também James começa a escrever ficções somente após sua vivência no exterior. Nas páginas finais de *El laberinto de la apariencia* (1964), Cozarinsky conclui que foi após seu deslocamento que James “puede haber encarnado las virtudes que idealmente confirió a su país, virtudes que vio tan amenazadas por la realidad de ese país que solo el contacto con Europa podía definir las” (COZARINSKY, 1964, p. 97). Isso que ocorreu com James também se aplica a ele, ainda que em seu caso não se trate simplesmente de ressaltar as virtudes de seu país. Cozarinsky une o amor ao seu país ao pensamento crítico que pode desenvolver e aprofundar a partir do exílio. É a posição do exílio que lhe permite um ponto de vista privilegiado, ou seja, ler Paris *com* Buenos Aires e vice-versa.

A *excripta* de Cozarinsky, apesar dos deslocamentos e distintos idiomas, ainda que evoque outras literatura e geografias, não conseguiu livrar-se dos fantasmas do passado que se fazem cada vez mais frequentes e assíduos. E o gesto da queima dos arquivos simbólicos de um passado que se quer cancelar é, ao mesmo tempo, o gesto ritualístico de evocação dos fantasmas desse mesmo passado. Esta é a questão central de *Dinero para fantasmas* (2012), penúltimo livro de Cozarinsky.

No romance, o estudante de cinema Martín Gallo recebe como herança alguns cadernos (uma mistura de diários e anotações de trabalho) do escritor e diretor, “desaparecido por vontade própria”, Andrés Oribe. A partir dessa herança recebida de um estranho que volta a submergir e sua almejada indignância²⁵⁸, Martín busca, como um detetive, reconstituir

²⁵⁸ Sobre ele o narrador dirá: “A Martín ese nombre no le decía nada. En Google se enteró de que se trataba de un cineasta, un raro, con una carrera zigzagueante entre la Argentina y Europa, con algunos títulos de culto, inhallables. Hacía tiempo que no filmaba, escribía novelas y ensayos que publicaba regularmente. Según el profesor, lo interesante es que desde hacía varios meses los amigos

sua vida e a dos personagens centrais do diário de Oribe. Ao mesmo tempo em que, no diário, Oribe encontra o paradeiro de Celeste, jovem atriz que desapareceu após uma viagem para Europa, onde iria trabalhar em um filme. Oribe vai em busca do rastro de Celeste a pedido de seu marido Ignacio.

Martín e Elisa decidem fazer um filme baseado nas peripécias de Celeste e Ignacio narradas por Oribe. Um elemento importante que aparece em um dos cadernos de Oribe, e que depois será uma sequência chave também no filme e na vida dos jovens detetives, é um pequeno papel com alguns caracteres chineses desenhados. A descoberta do significado será relatada da seguinte maneira:

El profesor dibujaba con cuidado, en una página en blanco del cuaderno, caracteres que a Martín y Elisa les parecían solamente decorativos. Lo extraño del encuentro nocturno relatado por Oribe, su incomprensible falta de interés en hacer traducir esos ideogramas, habían prestado al episodio cierto carácter de alucinación; ahora el profesor, al explicar el sentido de esos signos, prometía anclarlo en la realidad. Pero se trataba de una realidad no menos inquietante.

-Es el nombre del día de difuntos, que algunos traducen como festival de los fantasmas, y también de los fantasmas sedientos. Es la noche número catorce del séptimo mes lunar. El año pasado debió de haber caído precisamente a mitad de agosto, la noche en que este escritor vio a esa mujer. Los espíritus están autorizados a emerger de los espacios subterráneos a los que han sido confinados. Se quema dinero simbólico porque lo necesitarán para desenvolverse en este corrupto mundo terrestre. (COZARINSKY, 2012, p. 109-0).

Em seguida, o professor irá complementar sua revelação dizendo:

jóvenes que lo habían buscado, porque a pesar de su edad a Oribe le gustaba rodearse de jóvenes, no lo habían encontrado. Su número de teléfono, informaba un mensaje grabado, ‘no correspondía a un abonado’. Su dirección de correo electrónico había sido cancelada. Así se fue formando una modesta leyenda urbana: Oribe sería un desaparecido por voluntad propia, alguien que había elegido borrarse, dónde, por qué, nadie podía decirlo.” (COZARINSKY, 2012, p. 15-6).

-No solo se quema dinero. También objetos simbólicos, todo tipo de ofrendas, miniaturas de un automóvil, de una casa, pero el dinero es la principal. Los chinos son un pueblo pragmático... A partir del triunfo de la Revolución, el culto a los fantasmas sobrevivió como un rito clandestino, pero a partir de las reformas de los años ochenta gradualmente volvió a la superficie. En Taiwán, en Tailandia y otros países del Sudoeste Asiático la ceremonia nunca dejó de celebrarse. Creo que es de origen budista, o taoísta, pero sobre este tema las versiones se contradicen. (COZARINSKY, 2012, p. 110).

O “dia dos mortos” também será o tema de *Ronda nocturna*, no qual os fantasmas retornam para levar consigo seus vivos queridos. No final de *Dinero para fantasmas*, Elisa irá queimar uma nota de dois pesos na pia do banheiro na tentativa de livrar-se dos fantasmas de Oribe, Celeste e Ignacio. No entanto, no mesmo momento em que queima o dinheiro, a luz da manhã começa a revelar a paisagem com a qual logo irão se encontrar nos Valles Calchaquíes, “un obelisco que parece transformarse en lobo del mar, un barco hundido, un cajón muerto, ventanas, castillos y hasta un cementerio de barcos, rocas que la mica ha pintado de azul plateado y un valle llamado chino porque está sembrado de promontorio en forma de pagoda”. (COZARINSKY, 2012, p. 133-4). Paisagem que pela sua espectralidade e reminiscências reafirma todo o contexto da história desses personagens, seus encontros e desencontros entre Argentina, Europa e um mito chinês.

Mas essas pequenas fogueiras que permeiam a literatura e o cinema de Cozarinsky, dialogam com outras grandes fogueiras que compõem a História (com maiúscula). No texto “La vuelta de Murena”, já citado no início deste trabalho, Cozarinsky relembra os incêndios em bibliotecas e igrejas (que antes haviam apoiado o peronismo e que na década de 1950 se converteram em um de seus principais opositores e alvos) que povoaram sua adolescência:

Me veo en 1953, apenas adolescente, llevado por mi padre a ver los escombros de la Casa del Pueblo, las ruinas humeantes de la biblioteca Juan B. Justo. A mi padre –clase media, hijo de inmigrantes– le importaban más que las contemporáneas del Jockey

Club, en la calle Florida. Dos años más tarde fueron quemadas las iglesias más antiguas, y su destrucción me llenó de asombro y pavor: había, por lo tanto, gente libre de todo supersticioso miedo a la eventual represalia divina... Más cerca, hace 'sólo' veinte años, un tal Herminio Iglesias quemó en público un pequeño ataúd de papel con el nombre del adversario electoral, y así le regaló a este la elección. (COZARINSKY, 2010, p. 33-4).

Nesse sentido, as pequenas fogueiras evocam os espectros das grandes fogueiras da História argentina. Tanto no caso de Roa Bastos como no de Tabbia o roteiro parece repetir-se ainda que com outros decorados e personagens. Destroem-se os livros, mas os espectros persistem na escrita.

Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte. Cette violence nécessaire répond à une violence qui ne fut pas moins nécessaire. (DERRIDA, 1987, p. 31)

A fogueira é também evocada no título de *Dans le rouge du couchant*. Se *Puntos suspensivos* terminava com uma panorâmica do amanhecer em Buenos Aires, *Dans le rouge du couchant* começa com uma panorâmica do céu avermelhado de fim de tarde. É do vermelho desse sol, que já não pode iluminar totalmente o dia, que como uma fogueira acentua as sombras e a escuridão, de onde os fantasmas irão retornar. Além dos personagens já citados, o regresso dos fantasmas também acontece com David, pintor exilado, que costuma frequentar milongas em Paris e que em sua viagem para Budapeste irá dançar tango pela última vez. Para David será o tango que marcará o *ritornello* do passado e com ele o espectro de sua antiga namorada que, assim como no dia dos mortos, volta para levá-lo consigo – no dia seguinte sua morte é anunciada pela televisão francesa. David é amigo de Clara, ambos pertenciam ao mesmo grupo de resistência à ditadura. David, assim como Michel, também luta para não lembrar-se de sua vida anterior, e quanto mais força emprega nesse sentido, mais o passado insiste em voltar. Em seu caso isto se dá, principalmente, através das visitas do fantasma de sua antiga namorada (Luna Paiva), morta pelas mãos da ditadura. A sequência final para David no filme é a que o mostra em Budapeste dançando com

o fantasma de sua jovem namorada. Esta sequência foi reaproveitada por Cozarinsky em 2010 no filme *Apuntes para una biografía imaginaria*. Em *Apuntes* o narrador (Cozarinsky) intercala a um tango de Pugliese, uma narração em *off* com elementos autobiográficos²⁵⁹.

Cozarinsky reinventa a si mesmo. Ele nomeia a si mesmo, mas não já através de um “eu” e sim de um “ele” (“Cozarinsky se encontraba filmando” ou “ese año supo que tenía que volver a Buenos Aires”). Há uma assinatura, sem dúvida, mas texto e assinatura são espectros, ele se arruína e se contamina, se espectraliza, torna-se espectro de si mesmo. Há um jogo de interpenetrações destes elementos que já se anunciam desde o título, que propõe “notas”, e não uma biografia propriamente dita que, na melhor das hipóteses, só poderia vir acompanhada do “imaginário” ou, melhor ainda, de uma imaginação.²⁶⁰ As notas funcionariam como os “cartões postais” do livro *Vudú Urbano*. Lugar do *flâneur*, que faz a experiência de um mundo sem centro, que atravessa as ruínas, sem nunca dispensar o acaso.

A fragmentação de Cozarinsky, assim como a fragmentação de seus textos não se dá num sentido dialético que busque se inserir em um sistema mais vasto, mas sim no sentido de “fora do todo”, exige do pensamento uma descontinuidade. Há uma dissolução, uma despersonalização, o autor se dissolve no texto e o texto reinventa o autor. A ficção surge das brechas do documento, dos cortes, e vice-versa. Daí surge a necessidade de novos parâmetros de compreensão. A fragmentação de seus textos é a da justaposição de textos, imagens e tempos, é o tempo da ausência de tempo. Um passado mais presente que

²⁵⁹ A narração desta sequência (o texto narrado), última do filme, se divide em duas pequenas partes. A primeira é dita entre o momento em que David sai do taxi e se encaminha para a entrada da *milonga*. Trata-se do trecho: “En mayo de 2003, Edgardo Cozarinsky se encontraba filmando entre Budapest y París. No sospechaba que su vida estaba por cambiar”. A segunda parte funde a imagem do casal abraçado no final da dança com uma panorâmica da cidade de Buenos Aires (a mesma que aparece no início do filme): “Ese año supo que tenía que volver a Buenos Aires”.

²⁶⁰ O tema da impossibilidade de uma biografia aparecerá em outros momentos nos textos de Cozarinsky. Entre eles, há uma referência a *Arkadin* de Orson Welles, no artigo “Arkadin-Welles: actores-impostores”, que também se encontra publicado em *Cinematógrafos*. Cozarinsky afirma: “(...) el tema del film es la imposibilidad de conocer no sólo al misterioso personaje que le da título sino a quien sea, de llevar a término una investigación sobre la identidad de cualquier persona, no sólo de un personaje que se ha rodeado de secreto, como Arkadin”. (COZARINSKY, 2010b, p. 45).

o próprio presente, há mais de um tempo como justaposição, ressaltando ainda mais a fragmentação do sujeito, estrangeiro e exilado no mundo. A dimensão cristalina dos textos de Cozarinsky é o lugar por excelência do anacronismo, há nele diferentes linhas temporais que não param nunca de se bifurcar e se entrecruzar, onde o passado e o presente se misturam. Em Cozarinsky o tempo surge em estado bruto, no curto-circuito entre presente e passado; o sentido do texto, assim como a identidade estão sempre em movimento, o sentido frágil, provisório se constrói *no* movimento. Isso já estava presente em sua leitura de *Referencias* (1971), um dos primeiros livros de poemas de Marcelo Pichon Rivière (1944), filho do médico psiquiatra Enrique Pichon Rivière (1907-1977) de origem Suíça e fundador da Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Marcelo Pichon Rivière compartilhou com Cozarinsky a redação da revista *Panorama* entre o final da década de 1960 e início da década de 1970.

A través de la palabra escrita, Pichon Rivière se modifica y modifica esa palabra. Lo que *Referencias* refiere, en una lectura superficial, es una meditación; lo que refiere por su construcción, por los intersticios entre sus partes –es decir: por la palabra y por el silencio, por lo dicho y por el funcionamiento de ese decir– es una acción. Pichón de Rivière alcanza, de este modo, ese nivel superior, cargado de responsabilidades y peligros, donde la poesía ya no es el reflejo, proyección, dependencia de una praxis sino una praxis donde todas las demás están implícitas.

Como ‘a las palabras hay que tenerlas al trote sin piedad porque si no trampean como locos como locas las palabras hay que vigilarlas’ (‘Comentarios II’: la ubicación dentro del volumen es imprescindible), *Referencias* se tienden, como un arco elocuente y preciso, entre la renuncia a ‘los eternos pájaros de la liturgia anaranjada-violeta-azulada de la infancia anegada por la lluvia más dulce del verano en la playa parda y azul donde jugaba a los soldaditos’ (‘Mood, I’) y la afirmación del yo por esa renuncia a la identidad aislada que implican el amor y el escribir (Capítulo VI de ‘Direcciones’).

La paradoja de esa afirmación del yo por la renuncia a una supuesta identidad aislada es sólo aparente. Está latente (no resuelta, en el sentido de

neutralizada, sino sostenida en un equilibrio precario, siempre a punto de quebrarse, constantemente recuperado) en ese Capítulo VI, que es uno de los poemas líricos más hermosos de la poesía argentina contemporánea y que, sin embargo, no vale en sí mismo sino por su particular ubicación, por su funcionamiento en *Referencias*. Tal vez sea una huella de la insólita seriedad con que Pichon Rivière trabaja: su poesía, esa trama prieta y resistente, significa en su movimiento, no en sus esplendores aislados. Y esa forma de significar la hace imprescindible.²⁶¹

Para além dos poemas, Cozarinsky resalta a importância da *disposição* das partes do livro e como essa montagem é fundamental nessa poesia que significa-em-movimento. Depois de *Puntos suspensivos* Cozarinsky já havia entendido na prática a importância da disposição do inventário, e isso será fundamental na composição e montagem dos textos de *Vudú urbano*. Pois esse livro deve ser lido para além de uma mera coletânea de textos, a disposição dos textos e citações propõem que eles sejam lidos em movimento e nesse sentido podem ser lidos como sugere Cozarinsky na “Nota” final (que para além de “nota” é também um texto que dialoga e ilumina questões importantes do livro):

Las citas que unen y separan estas tarjetas postales son un residuo de la lectura, costumbre que cada vez menos me parece fundamentalmente diferente de la escritura. A esos objetos hallados, a la palabra escrita ajena, quise confiar la continuidad de mi palabra escrita: la iluminación, brutal o pérfida, del texto que se acaba de leer y del que se abordará. (COZARINSKY, 2007e, p. 163)

Mas essa continuidade-fragmentada é também uma forma de explodir a fábula em favor da ficção. Ainda que o livro possa ser lido linearmente, marcando inclusive um retorno cíclico, pois “(One for the Road)” finaliza com a frase “hoy tengo ganas de escribir sobre Buenos Aires” —e em seguida a citação “Freedom is just another name/For nothing left to lose” da música “Me and Bobby McGee” de Kris

²⁶¹ COZARINSKY, Edgardo. Las palabras al trote. **Panorama**, Buenos Aires, n. 249, p. 63, 01 fev. 1972.

Kristofferson²⁶²– sugere esse retorno a Buenos Aires de “El viaje sentimental”, essa linearidade e esse retorno não implicam em uma causalidade.

A escrita fragmentária não é um resto de totalidade quebrada, ela deve ser lida como força e não forma²⁶³. É o lugar do significante sempre vazio, da imagem especular. O espelho é o lugar do significante sem significado fixo, da ausência de sentido, da palavra que não significa, mas reflete significados, girando no vazio. É o lugar por excelência do exílio. Para além do exílio da infância – a criança que se vê no espelho e percebe-se separada do corpo da mãe– a relação com o espelho é a dimensão da alteridade. É ele que mostra a exterioridade do corpo revelando-o enquanto imagem, que é captada por aquilo que Deleuze denomina “centro de indeterminação”²⁶⁴ (a “interioridade” de Nancy) e que por isso opera do exterior ao interior, mediado e mediando as relações com o outro, mas também revela a interioridade que se faz através do olhar do outro. Nesse sentido, ele é o lugar do vazio, o abismo existente entre corpo e imagem, distintos e indiscerníveis, entre o “eu” e o outro. Os espelhos, assim como o cinema, deformam, arruinam, criam fantasmas.

É como se o texto operasse na verticalidade, como num processo de escavação das ruínas, em busca dos alicerces (da linguagem e da memória) cada vez mais distantes e inalcançáveis. É a *excripta* de uma História, ou das distintas pequenas histórias que a compõem, mas também uma *excripta* de si mesmo, uma espécie de análise psicanalítica através do cinema, falando com/de seus espectros.

[...] como los antiguos egipcios, al construir un nuevo templo, injertaban en sus cimientos algunos escombros de sus propios templos en ruinas, para

²⁶² A edição portenha de *Vudú urbano* publicada pela Emecé (2007) cometeu um erro nessa citação já que publicou a frase da seguinte forma: “Freedom is just another name/For nothing left to do”. Esse erro não se encontra nem na edição americana (Lumen, 1990) e tampouco na edição espanhola (Anagrama, 1985).

²⁶³ É difícil definir os textos (escritos e filmados) de Cozarinsky segundo algum gênero específico; na melhor das hipóteses poderíamos vislumbrar uma lógica ensaística muito presente em seus trabalhos, com todos os problemas e limiares que carregam o termo “ensaio”.

²⁶⁴ Para Deleuze o centro de indeterminação é o lugar da afecção. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela reporta o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). (DELEUZE, 1985, p. 87).

asegurar de ese modo la continuidad de la presencia divina, al pan de hoy le sirve de levadura un trozo de miga del pan de ayer.

Porque los muertos siempre vuelven, y las víctimas son los muertos más tenaces. (COZARINSKY, 2009, p. 163).

Segundo Sloterdijk, Derrida “formaliza a ideia, desenvolvida por Freud, segundo a qual não se pode ser judeu sem encarnar de alguma maneira o Egito – ou um espectro do Egito” (SLOTERDIJK, 2009, p. 27). Mas também espectro da fuga do Egito, da marcha pelo deserto. No exílio, os fantasmas se fazem mais frequentes, a solidão do deserto está povoada de fantasmas. Isso é o que parecem nos dizer os textos de Cozarinsky, assim como a experiência da hospitalidade pura deve abrir-se para o exilado sem direito ao direito do país no qual se encontra, mas também diante do “sem direito” do deserto, sem documentos, sem nome.

Si ceci ou cela arrive, par exemple : le don ou l'hospitalité pure, cela ne peut pas arriver donc devenir possible que comme impossible. S'il y a la décision de responsabilité, elle doit passer par l'épreuve de l'aporie et de l'indécidable, de ce moment qui n'est pas seulement une phase, justement de cette manière interminable par l'épreuve de cette impossibilité de décider ou de disposer d'une norme ou d'une règle préalable qui permet de décider. Exactement il faut qui au-delà de tout, un fait identifiable, je ne sache pas où aller, ce que je dois faire, ce que je dois décider, pour que une décision là où elle paraît impossible soit possible, et donc une responsabilité. Ce qui veut dire que s'il y a de la décision et la responsabilité elles doivent traverser le désert absolu. D'ailleurs c'est souvent dans cette perplexité et cette impossibilité de se décider, de trouver sa route et qu'il arrive à certains voyageurs de se perdre et les grandes figures de l'hospitalité en culture nomade préislamique c'est le récit du voyageur qui ayant perdu sa route, arrive près de tentes où le nomade doit l'accueillir, a pour devoir, obligation de l'accueillir au moins pendant trois jours. Donc, l'oasis, l'aporie, le non-chemin, l'hospitalité, tout

cela forme une grande configuration de la culture.²⁶⁵

“Atravessar o deserto absoluto”, como Moisés e os judeus atravessaram. Não é involuntário o fato de a hospitalidade ser um elemento tão importante na tradição judaica. O judaísmo traz as marcas dessa travessia, da importância de não se negar hospitalidade ao viajante do deserto que a qualquer momento pode se perder. E essa errância, do deserto, mas também do exílio, potencializa as fantasmagorias. E para Derrida, assim como para Cozarinsky, a maior potencialidade do cinema está também em sua capacidade de evocar e criar fantasmas.

L'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité, que je relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse — ou à la nature même de la trace. Le spectre, ni vivant ni mort, est au centre de certains de mes écrits, et c'est en cela que, pour moi, une pensée du cinéma serait peut-être possible. D'ailleurs, les liens entre spectralité et cinématographie sont l'occasion de nombreux écrits aujourd'hui. Le cinéma peut mettre en scène la fantômalité, presque frontalement, certes, comme une tradition du cinéma fantastique, les films de vampires ou de revenants, certaines œuvres d'Hitchcock... Il faut distinguer cela de la structure de part en part spectrale de l'image cinématographique.²⁶⁶

No início da entrevista a *Cahiers du cinéma*, da qual foram tiradas estas palavras, Derrida não concede ao cinema um papel relevante em sua formação, associa o cinema a um mero entretenimento em sua infância e adolescência. Diz ele, “actuaba [o cinema] a menudo sobre mí como una droga, el entretenimiento por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo” e, em seguida afirma, “pero no tengo para nada la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja rastros.”²⁶⁷ Afirmações que se

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs Derrida*. Transcrição minha com revisão de Fernando Scheibe e Guillaume Michel.

²⁶⁶ DERRIDA, Jacques. Le cinéma et ses fantômes. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 556, p. 77, abr. 2001. Entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse.

²⁶⁷ Entre as referências que faz Derrida ao cinema neste período de sua vida, algumas considerações são similares às que faz Cozarinsky em seu livro *Palacios*

desfazem no decorrer da entrevista, através de suas próprias palavras, pois na verdade poderíamos encontrar uma relevante contribuição do cinema em relação às problemáticas trabalhadas por Derrida, principalmente no que tange à espectralidade. Inclusive podemos dizer que o cinema marcará a vida de Derrida antes mesmo de seu nascimento: seu nome foi escolhido por sua mãe em homenagem ao ator americano Jackie Coogan descoberto por Chaplin quando Coogan ainda era uma criança.²⁶⁸

Da mesma forma, não é nada irrelevante a participação de Derrida, como personagem, em *Ghost Dance* (1983) de Kevin McMullen. Um filme feito de fantasmas, no qual Derrida também é um fantasma, mas também sobre fantasmas, assombrado constantemente pelo fantasma de Marx. Poderíamos dizer inclusive que neste filme se encontra já o germe de *Spectres de Marx*, publicado dez anos depois. Mas também há outro filme no qual participou, cuja estrutura é bastante similar à de *Apuntes para uma biografia imaginaria* de Cozarinsky; trata-se de *D'ailleurs, Derrida* (1999), dirigido pela egípcia Safaa Fathy.

Este *d'ailleurs* (“por outra parte”/ “de outro lugar”) do título do filme, indica já o deslocamento, que prevalecerá durante todo o filme. Trata-se

Plebeyos, livro que se dedica a resgatar um pouco da história das primeiras grandes salas de cinema, e sua experiência com o cinema em sua infância. Entre os elementos presentes no discurso de ambos, destaco a identificação do cinema como uma fuga de repressões familiares e/ou sociais e o desenvolvimento de uma cultura sensual e erótica mediada pelos filmes, em sua maioria, estadunidenses.

²⁶⁸ Em *Tourner les mots*, livro escrito por Derrida e Safaa Fathy, ambos se dedicam a relatar e discutir as experiências no processo de criação e filmagem de *D'ailleurs, Derrida* (1999). Derrida irá narrar esse episódio da seguinte forma: “Je m’arrête à JACKIE. Encore une historie de cinéma et d’arrêt sur image. Jackie (et non Jacques), c’est le prénom choisi par mes parents à une époque (1930) où, je ne peux que le supposer car ils ne m’en ont jamais parlé, le Kid de Charlie Chaplin, Jackie Coogan, était célèbre. (Beaucoup de prénoms américains, souvent des prénoms d’acteur, chez les jeunes juifs d’Alger: William, Charlie, Sydney, James, etc.) Or par une coïncidence dont je ne suis pas encore revenu, Safaa découvre dans la maison d’El Biar, au-dessus du piano de ma mère que nous avons laissé là-bas, une gigantesque photographie, un ‘poster’ sans doute : Jackie Coogan en personne. Avaient-ils su, les Morsly qui habitaient à leur tour notre maison ? Mais comment auraient-ils su ? Ils avaient déplacé le piano de Maman, ils l’avaient mis dans l’entrée, tout près du carrelage désajusté, et Jackie (Coogan) semblait veiller sur lui. Adolescent, le Jackie d’El Biar rêvait d’ailleurs de devenir acteur de cinéma, non moins que footballeur professionnel. Cheveux bleu noir et dents d’ivoire blanc, il regardait jouer ses muscles devant la glace et se faisait photographe en Tarzan (profil de l’artefacteur en jeune singe). (DERRIDA; FATHY, 2000, p. 112).

de um Derrida que está sempre alhures e que fala desde alhures. O deslocamento físico de Derrida e dos distintos cenários que o envolvem (Argélia, França, Espanha, Estados Unidos), mas também a filosofia do deslocamento e da hospitalidade. Evocar espectros e deslocá-los parecem ser dois atributos, não específicos, mas fundamentais no cinema, no exílio e também na desconstrução.

Lembremos que a ideia da escrita e do cinema como necromancia já era uma preocupação antiga de Cozarinsky. Os espectros falam sempre de outro lugar, seja do passado ou do futuro. Cozarinsky retornaria a essa questão em *Cinematógrafos* onde ele atribui ao cinema, mais do que à literatura, essa capacidade de evocação dos mortos. Trata-se não só de criar fantasmas, mas de evocar.

Necromancia es el nombre de un saber secreto sobre el reino de los muertos, el poder de convocarlos, de entrar en comunicación con ellos. Es algo que el cine desde sus comienzos ha abordado con audacia y naturalidad: la imagen registrada guarda un simulacro de vida; acaso, como un vampiro, la agota y consume en el acto de trasvasarla a la forma que ha de conservarla: la metáfora del retrato oval de Poe, citada por Godard en 'Vivre sa vie' (COZARINSKY, 2010b, p. 93).

A necromancia é uma evocação que se faz em uma mesa. Na mesa evocam-se os mortos, fala-se com eles, interrogando sobre o passado e o futuro, uma viagem ao reino dos mortos. Maneira análoga à do cinema que, através da moviola, seria talvez a forma mais clara e direta a partir da qual o passado nos dirige um apelo, ou melhor, através do cinema os fantasmas podem interpelar-nos olhando diretamente em nossos olhos. Como o olhar de Clara no final de *Crepúsculo rojo*, e sua risada emblemática que Toibero definirá como “alegre y desafiante, inequívocamente cómplice”.

É através da montagem como contingência necessária que se orquestram os movimentos de desconstrução em Cozarinsky, é o que faz de sua escrita, uma *excripta* desconstrutiva:

Il y a entre l'écriture de type déconstructif qui m'intéresse et le cinéma un lien essentiel. C'est l'exploitation dans l'écriture, que ce soit celle de Platon, Dante ou Blanchot, de toutes les possibilités de montage, c'est-à-dire de jeux sur les rythmes, de

greffes de citations, d'insertions, de changements de tons, de changements de langues, de croisements entre les « disciplines » et les règles de l'art, des arts. Le cinéma, dans ce domaine, n'a pas d'équivalent, sauf peut-être la musique. Mais l'écriture est comme inspirée et aspirée par cette « idée » du montage. De plus, l'écriture, ou disons la discursivité, et le cinéma sont entraînés dans la même évolution technique, donc esthétique, celle des possibilités de plus en plus fines, rapides, accélérées, offertes par le renouvellement technologique (ordinateurs, Internet, images de synthèse). Il existe désormais, d'une certaine manière, une offre ou une demande de déconstruction inégalée, aussi bien dans l'écriture que dans le cinéma. Le tout, c'est de savoir qu'en faire. Le couper-coller, la recomposition des textes, l'insertion toujours plus rapide de citations, tout ce que l'ordinateur permet, rapproche de plus en plus l'écriture du montage cinématographique, et inversement. Si bien que le cinéma est en train de devenir, paradoxalement - alors que la technicité s'accroît davantage —, une discipline plus « littéraire », et inversement : il est évident que l'écriture, depuis quelque temps, participe un peu de quelque vision cinématographique du monde. Déconstruction ou pas, un écrivain a toujours été un monteur. Aujourd'hui, il l'est encore davantage.²⁶⁹

Por conseguinte, a partir do que viemos problematizando até o momento, poderíamos caracterizar pelo menos dois grandes movimentos que compõem a escrita desconstrutiva de Cozarinsky, a partir dos quais se abririam novas bifurcações. O primeiro movimento é o deslocamento. Cozarinsky, como Derrida, não cria conceitos ele desloca textos que compõem a tradição filosófica e/ou literária. Ele dispõe e recompõe e, portanto, interpreta por fragmentos estes textos, não para narrar ou explicar sua verdade e totalidade, mas para mostrar as brechas profundas, encontrando neles o germe de sua própria ruína. Esta *des-ordem*, como reivindicação do caos diante da ordem, é também um princípio formal.

²⁶⁹ DERRIDA, Jacques. Le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 556, p. 81-2, abr. 2001. Entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse.

O segundo movimento, indiscernível em relação ao primeiro, é a responsabilidade diante da herança que, em palavras de Derrida, « est en même temps l'héritage d'un impératif ou d'un faisceau d'injonctions »²⁷⁰. Essa responsabilidade em Cozarinsky está diretamente relacionada à necromancia e à experiência vodú, como forma de evocar e indagar os espectros que habitam textos e discursos que compõem a tradição judaica por um lado e ocidental (no plano literário e filosófico) por outro.

4.2 *D'ailleurs* Cozarinsky

Ce qui vient à moi depuis longtemps, sous le nom de l'écriture, de la déconstruction, du phallogocentrisme, etc. n'a pas pu ne pas procéder de cette étrange référence à un ailleurs. L'enfance, l'au-delà de la Méditerranée, la culture française, l'Europe finalement. Il s'agit de penser à partir de ce passage de la limite. L'ailleurs, même quand il est très près, c'est toujours l'au-delà d'une limite. Mais, en soi. On a l'ailleurs d'un cœur, on l'a dans le corps. C'est ça que veut dire l'ailleurs. L'ailleurs est ici. Si l'ailleurs était ailleurs, ce ne serait pas un ailleurs.

Derrida, *D'ailleurs Derrida*, 1999²⁷¹.

O *d'ailleurs* combinado ao nome Cozarinsky une a intraduzibilidade da expressão francesa ao estranho, o menos francês possível, àquele que vem *por/de outro lugar*. Na combinação de suas distintas possibilidades o *d'ailleurs* em Cozarinsky, como em Derrida, é o lugar do intraduzível e, portanto, do segredo. O segredo encriptado na escritura é uma forma de resistência ao totalitarismo. É o segredo do estrangeiro, aquele que vem “de outro local”, mas também o trabalho de disjunção do “por outro lado”.

On l'aura noté : « je suis d'ailleurs », ou « je viens d'ailleurs » n'a aucun rapport avec le « d'ailleurs ». Mais la conjonction des deux sens ou la combinatoire des deux fonctions aura peut-être

²⁷⁰ DERRIDA, Jacques. Force de Loi: Le 'Fondement Mystique de l'Autorité'. **Cardozo Law Review**, new York, vol. 11, n. 5-6, p. 954, jul-ago.1990.

²⁷¹ Transcrição minha com revisão de Fernando Scheibe e Guillaume Michel.

signé tout ce que je fais, tout ce que je suis –dans la vie et dans les textes. D’où la « vérité » du film et de son titre. D’ailleurs, n’est-ce pas là mon destin ? Je suis (venu) d’ailleurs et d’ailleurs je procède presque toujours, quand j’écris, par digression, selon des pas de côté, additions, suppléments, prothèses, mouvements d’écarts vers les écrits tenus pour mineurs, vers les héritages non canoniques, les détails, les notes en bas de page, etc. Tous mes textes pourraient commencer (donc sans commencer), et le font en effet, par une sorte de « d’ailleurs... » marginal. (DERRIDA, FATHY, 2000, p. 105).

Também os textos de Cozarinsky operam dentro das potencialidades do “por outro lado”. O “por outro lado” insere um intervalo, uma vacilação ali onde uma verdade ou conceito insiste cegamente em se consolidar. Assim sendo age por *déplacer*, ou melhor, por *disloquer* que inclui também a ideia de violência no movimento. Estabelecer-se-ia assim o compromisso de um pensamento da errância para com o por vir. Essa escrita opera por e a *partir de* deslocamentos.

O exílio em Cozarinsky é plural, não se trata do exílio concebido unicamente a partir de sua experiência com a saída do país de origem. Há uma relação intrincada entre escritura, tradição e existência que compõe o jogo do exílio em Edgardo Cozarinsky. Não se trata de traçar aqui uma ontologia do exílio e muito menos da escritura, não seria correto apontar a expropriação como o único ponto de origem ou fundamento para o nascimento da escrita do exílio em Cozarinsky. Como vimos, muitos anos antes de sua viagem para a França ele já ensaiava alguns movimentos e deslocamentos que ganhariam maior desenvoltura e profundidade posteriormente. Já no início da década de 1970 ele havia entendido e assumido o exílio como condição de sua existência e de sua escrita como potência criativa.

No entanto, para pensar o exílio e a *excripta* de Cozarinsky faz-se necessário considerar também que há uma violência nesse abandono de um país no qual viveu por mais de 30 anos. Tal violência, ou melhor, as marcas dessa violência se inscrevem no corpo. “O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo”, diz Foucault (2012, p. 235) em entrevista de 1975 ao explicar as relações de poder no livro *Vigiar e punir*, publicado no mesmo ano. Entenda-se o corpo físico, mas também o corpo textual.

Toute écriture est construite sur des résistances. Elle n'existe, l'écriture, que là où il y a de la résistance, au meilleur et au pire sens du mot, où résistance peut signifier aussi refoulement et répression. Je contiens, je confine par le geste même qui libère. Donc je peux libérer des forces d'écriture inouïes ou inédites, mais même cette libération n'est possible que là où on transgresse et libère en train de construire des digues, en train de construire des résistances, des structures qui vont protéger la possibilité de la transgression. Au moment où de façon indécente on fait sauter une limite, on fait sauter une barrière, eh bien il y a une autre qui est en train de se construire. Lire c'est déchiffrer ça. C'est déchiffrer dans les écritures les plus inventives, en les événements d'écriture les plus imprévisibles, lire c'est déchiffrer le calcul d'une protection de soi. Ce n'est pas forcément le je qui consciemment sait ce qu'il calcule. L'inconscient calcule. Ça calcule. L'écriture calcule.²⁷²

É a *excripta* que se faz como resistência ao exílio, mas também a posição do exílio como resistência. Daí a importância das distintas *forças* assumidas pelo *d'ailleurs* no contexto deste trabalho para pensar a relação entre o exílio e escrita. Nesse sentido, o primeiro movimento de desconstrução em operação nos textos de Cozarinsky é o do deslocamento, e a força do deslocamento está em sua subdeterminação. Assim como o suplemento derridiano, o deslocamento não se restringe à substituição e tampouco à adição, oscila entre as distintas acepções do *d'ailleurs*, mas também entre *déplacer* e *disloquer*. É portanto o lugar do *extranho*, do outro que adentra o organismo fechado, abrindo brechas, intervalos, abrindo o corpo para novas conexões e relações imprevisíveis num processo de deformação. Tanto no caso de Cozarinsky, quanto no de Derrida, essa *excripta* que opera por deslocamentos se dá a partir da experiência singular-plural do exílio, mas principalmente após o exílio como violência da expropriação, quando a lei do poder como violência invade e destrói qualquer possibilidade de justiça. Os movimentos de desconstrução da *excripta*, tanto de Cozarinsky quando de Derrida, é o

²⁷² DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs Derrida*. Transcrição minha com revisão de Fernando Scheibe e Guillaume Michel.

lugar da justiça. E « la déconstruction est la justice » diz Derrida em *Force de loi*.²⁷³

Operar por deslocamentos é, antes de tudo, encontrar na tradição e na escritura as resistências que a compõem e, portanto, os elementos que irão possibilitar uma nova articulação. Entre as últimas publicações de Cozarinsky na revista *Panorama* encontra-se o texto “La escritura en sí misma”, uma resenha sobre *De la gramatologie* (1967) de Jacques Derrida, publicado na Argentina em 1971 pela editora Siglo XXI com tradução de Conrado Ceretti e Oscar del Barco. Cozarinsky começa seu texto com um elogio a Derrida, mas também delimitando uma tradição a partir da qual o trabalho de Derrida se orienta, para em seguida traçar seu percurso e suas afinidades:

La obra de Jacques Derrida, apoyada sobre los mayores logros del estructuralismo pero altivamente independiente e interdisciplinaria, es la más importante reflexión que en estos años recientes haya cruzado, como un rayo irreversible y deslumbrante, el pensamiento francés, aún europeo. Si Marx, Freud y Saussure constituyen el trípode visible de toda meditación moderna, Derrida no le teme a Platón ni a Husserl, relee a Rousseau y a Heidegger.

El punto de partida de la obra es un examen del concepto de escritura, objeto de conocimiento con tanto derecho como el lenguaje, cuya ciencia, paralela a la lingüística pero no inferior ni subordinada, sería la *gramatología*. Curiosamente, si el lenguaje ha preocupado en todas las épocas a los filósofos y desde que los hombres de ciencia se distinguieron de aquéllos, a los científicos, hasta culminar en su papel de síntesis o prisma de toda actividad humana, la escritura nunca suscitó una reflexión seria en Occidente.

Escritura supone inscripción de signos. ¿Pero es posible pensar un signo, en cualquier nivel, independiente de su inscripción? Derrida hace retroceder el problema apenas lo plantea, discute la existencia de un momento previo, independiente de la inscripción. Por eso la lingüística, motor de todo

²⁷³ DERRIDA, Jacques. Force de Loi: Le ‘Fondement Mystique de l’Autorité’. **Cardozo Law Review**, new York, vol. 11, n. 5-6, p. 944, jul-ago.1990.

estructuralismo, es puesta en tela de juicio: implica una supremacía, una anterioridad de la lengua sobre la escritura. El mismo Ferdinand de Saussure, para quien 'la lingüística no es más que una parte de esa ciencia general de los signos que es la semiología', cree necesario aclarar que 'lengua y escritura son dos sistemas distintos de signos; la única razón de ser de la segunda consiste en *representar* a la primera'. Para Saussure la palabra hablada constituye por sí sola el objeto lingüístico.

Pero la escritura conocida en Occidente es fonética, es decir, que se propone 'reproducir la serie de sonidos que se suceden en la palabra' (Saussure), mientras las otras escrituras representan la palabra por un signo único y ajeno a los sonidos de que se compone. Si la escritura es indispensable como elemento constitutivo y conservador de la ciencia, resulta difícil admitir que ese uso fundamental dependa de un signo que es sólo 'vestimenta', 'disfraz' de otro signo.

Del análisis de ese *fonocentrismo*, Derrida pasa a recorrer el disimulado imperio del *logocentrismo* desde Platón hasta Lévi-Strauss pasando por Rousseau. La afirmación metafísica por excelencia (la *presencia* de un sentido en el Logos, de una Verdad previa al decir) es sometida a una conmoción que *desconstruye* los cortes aceptados: interior/exterior, próximo/lejano, alto/bajo, y desde luego palabra/escritura. El estructuralismo que *desanuda* los límites y uniones metafísicos donde el concepto de signo está preso, aunque procura conservar solamente relaciones, recibe por la ventana el trascendentalismo que ha echado por la puerta y no logra desterrar el privilegio de lo significante fónico, transparente por excelencia, tal vez porque el concepto mismo de signo es de origen metafísico, ajeno a la pura materialidad de la escritura.

Como la obra de Nietzsche, con la que su procedimiento a menudo se emparenta, el pensamiento, de Derrida, por su mismo curso, que va creando las nociones que necesita para avanzar, altera (hace otros) los dominios que atraviesa e instaura sus relaciones, distancias, primacías. Ha

inaugurado y constituido, simultáneamente, un nuevo campo de saber e investigación.

Derrida, autor también de *La voix et le phénomène* y de *L'écriture et la différence*, alcanza en efecto en *De la gramatología* una densidad insospechada, que se cierra con esta cita de Rousseau: ‘...se nos hace pasar seriamente por filosofía a los sueños de algunas malas noches. Se me dirá que yo también sueño; convengo en ello: pero, cosa que los otros no se cuidan de hacer, yo hago pasar a mis sueños por sueños, y dejo que las personas despiertas averigüen si hay en ellos algo útil’. (grifos do autor)²⁷⁴

Cozarinsky encontra em Derrida os movimentos que ele começava a colocar em prática em seus trabalhos. Ou seja, um trabalho de “conmoción que *desconstruye* los cortes aceptados”, esse movimento sísmico que abala o logocentrismo, assim como categorias e conceitos estáveis, sacode a tradição e, ao mesmo tempo, se alimenta dos detritos daquilo que destrói. Talvez o gesto mais interessante da leitura de Cozarinsky seja reconhecer em Derrida também um trabalho criativo associado ao trabalho crítico: “Derrida (...) va creando las nociones que necesita para avanzar, altera (hace otros) los dominios que atraviesa e instaure sus relaciones, distancias, primacías”. Poderíamos aqui dizer o não dito – mas que se infiltra como um intruso na leitura de Cozarinsky – e afirmar que Derrida consegue, no plano filosófico, criar uma linguagem. Através dos giros, torções, dis-torções e, principalmente, por *tympaniser* (DERRIDA, 1972, p. I) a filosofia, Derrida consegue com sua “densidad insospechada”, aquilo que Cozarinsky tanto almeja, isto é, uma linguagem que não é a conquista de uma destreza adquirida, mas que está sempre em movimento testando suas próprias bases. Nesse sentido, não é involuntária a proximidade entre o que faz Derrida e o papel que Cozarinsky atribuía ao *chisme*, que segundo ele: “impugna esa superficie demasiado accesible que se da en llamar realidad; quebrándola, permite al novelista revelar vínculos insospechados, reordenar los fragmentos que su intervención ha producido en figuras inéditas, elocuentes, veraces”. (COZARINSKY, 2005, p. 25).

²⁷⁴ COZARINSKY, Edgardo. La escritura en sí misma. **Panorama**, Buenos Aires, n. 240, p. 39, 30 nov. 1971. Texto integral.

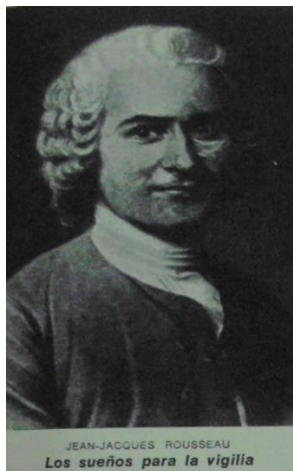


Figura 18: Rousseau aos 41 anos, pintado por Maurice Quentin La Tour, reproduzido por Cozarinsky junto ao seu texto com a legenda “Los sueños para la vigília”, que remonta à citação de Rousseau que encerra *De la gramatologie*.

É através de inversões e deslocamentos, que Derrida pode encontrar na metafísica e no fonocentrismo de Saussure e Rousseau a complexa funcionalidade do suplemento como diferença. Derrida não cria um conceito de suplemento, ele cria uma inversão e opera por deslocamentos dentro dos textos de Rousseau. Essa mesma edição traduzida da *gramatologia* de Derrida, lida e resenhada por Cozarinsky, foi também o primeiro contato de Roberto Ferro com o pensador francês²⁷⁵ e seria o princípio de uma trajetória marcada pelas inversões e deslocamentos derridianos.

²⁷⁵ O episódio é narrado por Ferro na Introdução de seu livro *Derrida. Una introducción* (2009): “La primera noticia que tuve de Derrida me llegó una tarde del invierno de 1972, en una época en la que Buenos Aires no era precisamente una fiesta; una tarde contradictoriamente fría, en la que aún no podíamos saber lo que nos iba a deparar el horror de un futuro inminente, un horror que nos hizo, a menudo, extrañar, ese tiempo en que habíamos vivido en una antesala creyendo que ya era el infierno. Estábamos reunidos en uno de los bares de la calle Corrientes, no recuerdo cuál, como tampoco recuerdo quién fue el que con un gesto a medio camino entre la soberbia y el asombro, tiró sobre la mesa aquel grueso volumen amarillo de la Editorial Siglo XXI, con el nombre del autor y el título en grandes letras negras: *Jacques Derrida – De la gramatología*”. (FERRO, 2009, p. 11)

A possibilidade de pensar a *desconstrução* como estratégia textual que implica a deriva, o deslizamento e a insistência do trabalho de escrita e do trabalho de leitura – cada um como gesto duplo que adia, enxerta e dissolve a diferença que os constitui e reduz– articula os movimentos de inversão e deslocamento com a irrupção de outros conceitos que não se deixam subsumir na rede do sistema desconstruído. Conceitos novos bordados nas margens, bordejando as margens, instalados em perpétua inquietude *entre*, conjurando a assimilação a um terceiro termo hegeliano, insistindo na vacilação do indecível para que a diferença fique sem captura em uma síntese dialética. (FERRO, 2010, p. 285, grifos do autor)

A desconstrução como estratégia textual é a linguagem que o jovem Cozarinsky ensaiava ainda antes do exílio e que ganharia maior profundidade após 1974. Jacques Derrida, ao atravessar textos de Rousseau, deslocando uma série de proposições e reflexões acerca da escrita como suplemento –descritas principalmente no *Essai sur l'origine des langues*–, identifica no filósofo suíço a obediência à tradição metafísica, mas também aberturas que permitem colocar em questão essa mesma tradição e suas limitações. Ao desenvolver sua leitura do fonocentrismo de Lévi-Strauss, Derrida retorna a Rousseau e encontra em seu *Essai* uma relação muito mais problemática na qual a fala revela-se herdeira do gesto e a relação entre escritura e fala se torna muito mais intrincada do que parece conceber Lévi-Strauss. Em sua leitura do *Essai* de Rousseau, Derrida afirma:

Et pourtant l'écriture avait dû apparaître avant même qu'il ne fût question de la parole et de son origine passionnelle. Le mouvement de la baguette et le hiéroglyphe exprimaient une passion avant la passion qui arrache « les premières voix » ; et comme l'écriture sera aussi reconnue comme le langage du besoin, elle aura dit le besoin avant le besoin. La première allusion à l'écriture se tient hors de prise pour toute *distinction*, sinon pour toute différence du besoin à la passion. *L'intérêt* d'écrire réclame une conceptualité nouvelle. (DERRIDA, 1974, p. 339, grifos do autor)

Para Rousseau é a articulação que inaugura a linguagem, a articulação em geral, articulação da natureza e da convenção. Inaugura a fala e a empurra para o caminho da necessidade e da razão. Mas Derrida não se limita a revelar em Rousseau a ruína de seu próprio sistema e a tentativa de domar o suplemento dentro da lógica da metafísica. Nos movimentos dos textos de Rousseau sobre o suplemento, Derrida encontra já uma escrita do deslocamento. E é justamente esses deslocamentos operados por Rousseau que permitem a Derrida desenvolver a ideia do suplemento e da impossibilidade de se formular o movimento da suplementariedade no *logos* clássico.

Se servant du mot et décrivant la chose, Rousseau déplace et déforme d'une certaine manière le signe « supplément », l'unité du signifiant et du signifié, telle qu'elle s'articule entre les noms (supplément, suppléant), les verbes (suppléer, se substituer, etc.) les adjectifs (supplémentaire, supplétif) et fait jouer les signifiés dans le registre du plus ou du moins. Mais ces déplacements et ces déformations sont réglés par l'unité contradictoire — ou elle-même supplémentaire — d'un désir. Comme dans le rêve, tel que Freud l'analyse, des incompatibles sont simultanément admis dès lors qu'il s'agit d'accomplir un désir, en dépit du principe d'identité ou du tiers exclu, c'est-à-dire du temps logique de la conscience. En se servant d'un autre mot que celui de rêve, en inaugurant une conceptualité qui ne serait plus celle de la métaphysique de la présence ou de la conscience (opposant, encore à l'intérieur du discours de Freud, la veille et le rêve), il faudrait donc définir un espace dans lequel cette « contradiction » réglée a été possible et peut être décrite. Ce qu'on appelle « histoire des idées » devrait commencer par dégager cet espace avant d'articuler son champ sur d'autres champs. Ce sont là, bien entendu, des questions que nous pouvons seulement poser. (DERRIDA, 1974, p. 348-9)

As duas possibilidades contraditórias que Rousseau quer salvar estão diretamente ligadas à articulação. Por um lado ele pretende salvar a positividade de tudo aquilo que está no princípio da articulação, tudo o que ela termina por sistematizar (a paixão, a língua, a sociedade, o homem, etc.), mas por outro lado pretende afirmar simultaneamente tudo

aquilo que é superado pela articulação (novamente a paixão, o acento, a vida, etc.). O suplemento é a articulação de ambas as possibilidades; Rousseau trabalha decompondo e dissociando-o em dois elementos contraditórios, mas, por mais que tente preservar a pureza da contradição, para Derrida, ele não consegue evitar a interpenetração de um no outro²⁷⁶. A referência a Freud é bastante estratégica nessa leitura de Rousseau e o deslocamento. É também *com* Freud, deslocando a teoria da psicanálise e transformando-a em teoria do arquivo, que Derrida pode encontrar as perturbações do/no arquivo entre a arquivística e a anarquivica. Tanto para o Freud de *Moisés e o monoteísmo*, quanto para Derrida, um elemento primordial do arquivo é o deslocamento e, conseqüentemente, a deformação. O arquivo nasce da necessidade da transportabilidade e conservação da tradição, mas sempre envolve perdas, cortes, deturpações, etc. Mas, para além do arquivo, o deslocamento tanto para Derrida, quanto para Freud, Rousseau e Cozarinsky se encontra já na própria língua. É nesse sentido que Derrida, em *De l'hospitalité* pergunta: « Ladite langue maternelle, ne serait-ce pas une sorte de seconde peau qu'on porte sur soi, um chez-soi ? Mais aussi un chez-soi inamovible puisqu'il se déplace avec nous ? » (DERRIDA, 2013, p. 83), para logo em seguida complementar:

Ce qui se sépare de moi en partant de moi, Le s'entendre-parler, ladite « autoaffection » du s'entendre-parler-soi-même, le s'entendre-parler l'un l'autre, le s'entendre-parler dans la langue ou de bouche à oreille, c'est là le plus immobile, le point-zéro de tous les téléphones mobiles, le sol absolu de tous les déplacements ; et c'est pourquoi on pense à chaque pas l'emporter, comme on dit, à

²⁷⁶ Segundo Derrida (1974, p. 349), Rousseau: « dit ce qu'il ne veut pas dire, décrit ce qu'il ne veut pas conclure : que le positif (est) le négatif, la vie (est) la mort, la présence (est) l'absence et que cette supplémentarité répétitive n'est comprise en aucune dialectique, si du moins ce concept est commandé, comme il l'a toujours été, par un horizon de présence. Aussi Rousseau n'est-il pas le seul à être pris dans le graphique de la supplémentarité. Tout sens et par suite tout discours y est pris. En particulier, et par un tour singulier, le discours de la métaphysique à l'intérieur de laquelle se déplacent les concepts de Rousseau. Et lorsque Hegel dira l'unité de l'absence et de la présence, du non-êtr e de l'être, la dialectique ou l'histoire continueront d'être, du moins dans cette couche du discours que nous appelions le vouloir-dire de Rousseau, un mouvement de médiation entre deux présences pleines. »

la semelle de ses chaussures. Mais toujours en se séparant ainsi de soi, en n'étant jamais quitte avec ce qui, partant de soi, ne cesse de quitter, du même pas, son lieu d'origine. (DERRIDA, 2013, p. 85)

Essa indecidibilidade da língua entre o móvel e o imóvel encontra seu correlato na leitura do *Essai* de Rousseau feita na *Gramatologia*. Também Rousseau, para Derrida, concebe o nascimento da linguagem a partir da lógica do deslocamento e da dispersão. A linguagem nasce da dispersão e, portanto ela determina sua condição.

L'analyse des « instruments » du langage est donc commandée par la situation de dispersion pure qui caractérise l'état de nature. Le langage n'a pu surgir qu'à partir de la dispersion. Les « causes naturelles » par lesquelles on l'explique ne sont reconnues comme telles — naturelles — que dans la mesure où elles s'accordent avec l'état de nature, lequel est déterminé par la dispersion. Celle-ci devrait sans doute être vaincue par le langage mais, par cette raison même, elle en détermine la *condition naturelle*.

La condition naturelle : il est remarquable que la dispersion originelle à partir de laquelle a surgit le langage continue d'en marquer le milieu et l'essence. Que le langage doive traverser l'espace, soit tenu de s'espacer, ce n'est pas là un trait accidentel mais le sceau de son origine. En vérité, la dispersion ne sera jamais un passé, une situation pré-linguistique dans laquelle le langage aurait certes pris naissance mais pour rompre avec elle. La dispersion originelle laisse sa marque dans le langage. Nous aurons à le vérifier : l'articulation qui semble introduire la différence comme une institution a pour sol et pour espace la dispersion naturelle : c'est-à-dire l'espace tout court. (DERRIDA, 1974, p. 331)

A língua é exílio, mas também suplemento do exílio. Para Rousseau, a dispersão que constitui a linguagem surge como experiência da catástrofe. Sem essa revolução terrestre o homem nunca teria saído do estado de indolência e barbárie. Nada no interior da barbárie poderia provocar tal revolução, esta deveria vir de fora, ser de uma só vez natural

e exterior ao estado pré-civil, como um piparote que desloca o mundo e o empurra para o caos²⁷⁷. É o piparote desse dedo que toca o eixo do mundo deslocando o globo no vazio que possibilita a saída do estado de natureza e o nascimento da imaginação e, conseqüentemente, do suplemento. Ainda que para Rousseau o “fora”, o dedo que tira o mundo do eixo, seja o dedo de Deus, também Derrida parece estar de acordo com Rousseau quanto à ideia da catástrofe (o caos) como responsável por uma civilidade que vai além da constituição de categorias políticas. Para Derrida a catástrofe está diretamente relacionada à experiência da hospitalidade incondicional.

Ce qu'on pourrait dire d'une catastrophe constitutive de l'hospitalité, c'est qu'il n'y a d'expérience de l'hospitalité pure, que là où une certaine catastrophe advient. Il faut penser que l'hospitalité qui mérite ce nom est une épreuve catastrophique contre laquelle malheureusement même les personnes, les nations, les communautés les plus hospitalières se protègent. Et se protègent par la loi, par le contrôle des frontières, par ce qu'on appelle les bonnes moeurs. Ce pourquoi l'hospitalité pure n'est pas une catégorie de la politique, ni même du droit, pas plus que celle du pardon. L'hospitalité limitée peut être une catégorie

²⁷⁷ Sobre a condição pré-civil do homem e o surgimento da catástrofe Rousseau dirá: « Les climats doux, les pays gras et fertiles, ont été les premiers peuplés et les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvaient passer plus aisément les uns des autres, et que les besoins qui font naître la société s'y sont fait sentir plus tard. Supposez un printemps perpétuel sur la terre ; supposez partout de l'eau, du bétail, des pâturages ; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auraient jamais renoncé à leur liberté primitive et quitté la vie isolée et pastorale, si convenable à leur indolence naturelle, pour s'imposer sans nécessité l'esclavage, les travaux, les misères inséparables de l'état social. Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce *léger mouvement*, je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les palais et les villes ; je vois naître les arts, les lois, le commerce ; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer ; je vois les hommes, rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y développer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale et de l'utilité des arts ». (ROUSSEAU apud DERRIDA, 1974, p. 362, grifo do autor).

du droit, elle est inscrite dans des conventions juridiques internationales, tandis que l'hospitalité pure dont nous parlions tout à l'heure, l'hospitalité de catastrophe est hétérogène à la politique et au droit. Il n'y aura pas de politique ni de droit ouverts à l'événement de la catastrophe par définition. Mais cela ne veut pas dire qu'il faille renoncer au droit et à la politique. Il faut réaménager le droit et la politique.²⁷⁸

O exílio é, muitas vezes, o lugar da catástrofe como destruição da identidade e lançamento do homem ao caos. No exílio, além da expulsão do país de origem e o corte violento de todos os laços afetivos e familiares, muitas vezes o indivíduo deve despojar-se também de seu nome, de sua língua e sua identidade para escapar das perseguições que, em muitos casos, não se limitam ao país de origem. É na catástrofe do exílio que a hospitalidade e a justiça podem constituir-se, reivindicando uma reformulação do direito e da política. São os nômades e exilados anômicos que colocam à prova o direito, mas também a justiça, talvez sejam eles, mais do que ninguém, que expõem o rosto como significação sem contexto, lugar do absolutamente Outro. É a ausência de pátria que faz do Outro, o estrangeiro anômico, aquele que perturba o “em sua casa”. Mas o estrangeiro também é livre, pois sobre ele não tenho *poder*.

Normalmente, somos ‘personagens’: é-se professor na Sorbona, vice-presidente do Conselho de Estado, filho de fulano, tudo o que está no passaporte, a maneira de se vestir, de se apresentar. E toda a significação, no sentido habitual do termo, é relativa a um contexto: o sentido de alguma coisa está na sua relação com outra coisa. Aqui, pelo contrário, o rosto é sentido só para ele. Tu és tu. Neste sentido, pode dizer-se que o rosto não é ‘visto’. Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber. Pelo contrário, a visão é procura de uma adequação: é aquilo que por excelência absorve o ser. Mas a relação com o rosto é, num primeiro

²⁷⁸ DERRIDA, Jacques. *D’ailleurs Derrida*. Transcrição minha com revisão de Fernando Scheibe e Guillaume Michel.

sentido, ética. O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo *sentido* consiste em dizer: ‘não matarás’. (LEVINAS, 2010, p. 70, grifo do autor).

Para Levinas, o “rosto” não é uma forma de tematizar a relação com o outro e considerá-lo dessa maneira como se considera um objeto, há uma separação radical entre o Mesmo e o Outro; daí vem a ruptura com a noção de totalidade da metafísica clássica, buscada por ele em sua reivindicação do infinito como o lugar da ética como filosofia primeira. Dentro da ideia do infinito, o rosto é a forma de ultrapassar a ideia do *Outro em mim*. O rosto ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa e se configura uma relação ética, não-alérgica²⁷⁹.

A justiça, tanto para Levinas quanto para Derrida, está no acolhimento feito ao rosto, ainda que, como dirá Derrida, a noção de justiça levinassiana se aproxime mais da santidade, enquanto Derrida se mantenha na indecidibilidade entre o direito e justiça. Pois para ele: « La déconstruction se trouve toujours entre les deux »²⁸⁰. A desconstrução, portanto, se compõe de/por deslocamentos. E, apesar de distintos, os diferentes tipos de deslocamentos que configuram tanto a filosofia de Derrida quanto a literatura e o cinema de Cozarinsky, tornam-se indiscerníveis. Em outras palavras, tanto os deslocamentos do exílio quanto os deslocamentos da *excripta*, seja ela filosófica ou literária, se

²⁷⁹ Sobre o rosto Levinas (2010, p. 69) diz: “Não sei se podemos falar de uma ‘fenomenologia’ do rosto, já que a fenomenologia descreve o que aparece. Assim, pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se o pode descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele.

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto é o que está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um acto de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar”.

²⁸⁰ Derrida, Jacques. Force de Loi: Le ‘Fondement Mystique de l’Autorité’. **Cardozo Law Review**, Nova York, vol. 11, n. 5-6, p. 960, jul.-ago. 1990.

fazem através de uma relação bastante intrincada, segundo a qual o exílio atua como processo exergônico no surgimento da *excripta*. Mas, por outro lado e ao mesmo tempo, a *excripta* se faz resistência como *extranhamento* dentro de uma ordem pré-estabelecida, ou ainda, no encontro com o outro, como aventura fora de si sem esperança de retorno.

A vrai dire, on n'a pas à se demander *quelle* est cette rencontre. Elle est *la* rencontre, la seule issue, la seule aventure hors de soi, vers l'imprévisiblement-autre. *Sans espoir de retour*. Dans tous les sens de cette expression et c'est pourquoi cette eschatologie qui *n'attendre* paraît parfois infiniment désespérée. A vrai dire, dans *la Trace de l'Autre*, l'eschatologie ne « paraît » pas seulement désespérée. Elle se donne comme telle et le renoncement appartient à sa signification essentielle. Décrivant la liturgie, le désir et l'oeuvre comme ruptures de l'Économie et de l'Odyssée, comme impossibilité du retour au même, Levinas parle d'une « eschatologie sans espoir pour soi ou libération à l'égard de mon temps ». (DERRIDA, 1967, p. 141, grifos do autor)²⁸¹

²⁸¹ Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, p 141.

5 A EXCRIPTA DE VUDÚ URBANO: DESLOCAMENTOS

Somebody who writes nothing but postcards will not have Hegel's problem of how to end his book, or Gasche's problem of knowing whether he has hit rock bottom in the search for infrastructures. But he will also not produce a 'result,' a 'conclusion.' There will be no 'upshot' - nothing to carry away from 'Envois' (lovingly, cupped in one's hands or cradled in one's arms) once one has finished reading it.

Richard Rorty, 1993, p. 129-130.

Toda mi infancia jugué con imágenes de países lejanos que él había visitado.

Edgardo Cozarinsky, *Carta a un padre*, 2014.

Vudú urbano é um livro-deslocamento, não só porque surge do deslocamento do exílio, mas também por operar através de deslocamentos e deslocar a própria ideia de deslocamento (do exílio como deslocamento). Deslocamento que, como vimos anteriormente, já se encontra no título, na concepção de um livro como prótese-suplemento. Poder-se-ia dizer que toda escrita é prótese e suplemento, no entanto, nem todas possuem essa consciência-de-si-como-prótese ou ainda, nem todas as escritas se configuram como *excripta* que também significa dizer “escrita como prótese da prótese” ou “como suplemento do suplemento”.

Lendo Cozarinsky com Derrida, podemos dizer que além da língua também a cidade é móvel e se desloca conosco. Como vimos, o conto “El viaje sentimental” -último texto escrito por Cozarinsky em ordem cronológica, mas o primeiro na disposição do livro- serve de sítio eventual não só para este livro, mas para muitos de seus textos e filmes posteriores. Nele, operam-se alguns deslocamentos que encontrarão reverberação em praticamente todos os textos posteriores que compõem o livro e o primeiro deles é o deslocamento de Buenos Aires. “Buenos Aires deslocada” bem poderia ser o subtítulo deste primeiro texto, no qual as ruas de Buenos Aires invadem as de Paris. Toda viagem pressupõe um deslocamento ainda que, e esse pensamento nos parece exigir o conto, isso não se restrinja à concepção de uma viagem somente como deslocamento físico. Nesse sentido, é a viagem, essa “viagem sentimental”, que dá sentido para “El álbum de tarjetas postales del viaje”.

Antes da transformação de Paris em Buenos Aires, vale lembrar que o protagonista do relato encontra-se retraduzindo para o espanhol o

texto “De la literatura considerada como tauromaquia” de Michel Leiris. Como vimos anteriormente, Cozarinsky, ao retomar esse texto, opera um deslocamento dentro das principais teorias e pensamentos desenvolvidos no contexto europeu, na tentativa de melhor ler ou explicar o contexto político, social e cultural latino-americano. Resignificando, entre outras coisas, o lugar da literatura e a posição do escritor. Não se trata de uma literatura engajada, mas de um escritor comprometido para com uma literatura crítica e um pensamento extemporâneo.

E dessa forma, acompanhando esse deslocamento da língua, deslocam-se textos, traduções, mas também a cidade. É após encontrar e queimar a passagem de volta para Buenos Aires que a cidade e seus espectros retornam, mas é também após o contato com a língua materna no processo de tradução e, nesse sentido, essa Paris em que vive o personagem se traduz na Buenos Aires em que ele viveu antes do exílio. Porém a Buenos Aires que surge não é única, a Buenos Aires de Cozarinsky é múltipla, uma cidade imaginária. Em “(Babylone Blues)”, um dos últimos textos do livro, o personagem-*flâneur*, após vagar pelas ruas de uma Paris assombrada pela luz e os fantasmas de Buenos Aires, voltará para a solidão de sua casa e para uma melancólica constatação:

Al volver a tu casa no verás el cuaderno sobre la mesa. No será una omisión deliberada: no lo verás, del mismo modo que no cruzará tu mirada el plato congelado que espera en el compartimento superior de la heladera o el llavero que en el fondo de un cajón guarda la posibilidad de abrir puertas que ya no son las de tu casa ni las de tus amigos, en una ciudad que ya no existe. (COZARINSKY, 2007e, p. 136-7).

Esse chaveiro no fundo de uma gaveta contém a chave que é mencionada pelo protagonista de “El viaje sentimental”, quando ele tenta acalmar os espectros de seus amigos que se revoltam após ele confessar ter queimado sua passagem de volta²⁸². Mas a chave já não pode senão abrir as portas do passado em uma cidade da qual se saiu e para a qual nunca mais poderá voltar. Não porque o regresso não seja possível, mas porque tanto a cidade quanto o indivíduo já não são os mesmos. Essa cidade “já não existe”, pois se trata de uma cidade do passado, uma cidade

²⁸² “Pero no logra encontrar las cenizas. Del bolsillo saca la llave del departamento de la calle Uriburu donde vivió casi treinta años. No los impresiona”. (COZARINSKY, 2007e, p. 50).

espectral que, por “não existir” como cidade real, existe como cidade da imaginação e extrapola seus limites geográficos invadindo outras cidades. Isso é o que parece nos dizer “(One for the Road)”, o último texto do livro, no qual o narrador começa dizendo: “Hoy tengo ganas de escribir sobre Buenos Aires” (COZARINSKY, 2007e, 155), mas não escreve uma linha sequer sobre ela e sim sobre muitas outras, tais como Manaus, Trieste e Alexandria. Cidades que, assim como Buenos Aires, um dia conheceram o esplendor das grandes capitais, lugares cosmopolitas e repletos de mistérios e anedotas, mas que não puderam evitar seu ocaso, que inevitavelmente acaba surgindo como a mancha de umidade e as fissuras rasgando a tela onde outrora se projetaram antigas ficções de sucesso.

Para mí, de todos modos, su misterio se ha esfumado sin remedio. Quedarán como ciudades de la imaginación: sus cartógrafos se llamaban Svevo o Sava, y Cavafy.

Detrás del esplendor de las grandes capitales, me divierte detectar una ciudad fantasma que lucha por manifestarse. En las fachadas de iluminaciones presuntuosas y vidrieras rastacueras, busco una mancha de humedad, la fisura prometedora, un rastro del desierto sometido. Divisa: desentrañar, en la fatua presencia, la sombra que espera. Si no fuese por la lealtad probada hacia los puertos, Roma sería mi ciudad, aunque sólo porque se ha creado un *modus vivendi* entre sus ruinas: en ella, vivos y muertos han perfeccionado su mutua indiferencia durante siglos de comercio cotidiano. Sus riquezas son migajas de orgullo devaluado, desechos de un efímero, siempre renovado despotismo; antes de la locura restauradora de Mussolini, componían un decorado casual donde la vida seguía su curso displicente: lado a lado, sin prestarse atención, arqueólogo y puta se ocupaban de lo suyo. (COZARINSKY, 2007e, 158)

Em Cozarinsky, essa busca pelas fissuras, dejetos e fantasmas não se restringe às cidades, ela se dá também nos textos, filmes e discursos. É essa mesma Buenos Aires que persegue os personagens de *Dans le rouge du couchant*: seja em Paris ou Budapeste, ela surge inesperada nas fissuras de uma arquitetura estrangeira. E será o poema “A cidade” (1910) de Konstantinos Kaváfis, este “cartógrafo” de uma Alexandria imaginária, que servirá de epígrafe e mote para o filme.

Uma primeira parte do poema é lida ainda nos segundos iniciais do filme, antes mesmo dos créditos do início e do título. Enquanto uma panorâmica vai revelando Buenos Aires, sob a luz vermelha do crepúsculo, mostrando o porto (lugar rico em referências e reminiscências em Cozarinsky) e a região central da cidade, essa cidade que “dá as costas ao rio”²⁸³. É a voz em *off* de David que dirá:

No encontrarás otros países.
Ni descubrirás nuevas orillas.
La ciudad te perseguirá.
Te arrastrarás por las mismas calles.
Envejecerás en los mismos barrios;
Adonde quieras que vayas, desembarcarás en esta misma ciudad.
Para tí no habrá ni barco ni rumbo que te lleve a ninguna parte.

A segunda parte do poema aparecerá somente nos momentos finais do filme, quando David se encontra no táxi em Budapeste. Dessa vez será a voz de Clara que recitará os versos finais enquanto a câmera filma o rosto melancólico de David e as ruas e paredes arruinadas de Budapeste.

Dijiste: Iré a otra tierra, iré a otro mar.
Adónde vuelva mis ojos,
veo aquellas negras ruinas de mi vida.
Tantos años que arruiné y perdí.’

Mas além das ruas e do rosto de David, a câmera filma também o retrovisor do táxi. Como esse retrovisor que inverte a imagem, também o poema é invertido: encontra-se disposto ao contrário. Na versão original, a primeira parte do poema é lida no final do filme. Além disso, há cortes e modificações no poema. Cozarinsky desloca o poema de Kaváfis. Este deslocamento abre outras possibilidades de leitura em conexão com seus textos. Em primeiro lugar, Cozarinsky suprime alguns versos do poema. Isso ocorre com os versos iniciais:

²⁸³ Em mais de um momento Cozarinsky ressalta como característica de Buenos Aires ter se desenvolvido dando as costas para o rio por onde tudo começou: “Caminaba, lo sabía, cerca del puerto, pero no podía verlo: la ciudad daba la espalda al ancho río que se confundía con el océano, a sus dársenas y muelles: como si quisiera ignorarlo, a pesar de que era allí donde la mayoría de sus habitantes habían desembarcado”. (COZARINSKY, 2009, p. 53).

Todo esfuerzo mío es una condena escrita;
y está mi corazón – como un cadáver – sepultado.
Mi espíritu hasta cuándo permanecerá en este
marasmo. (KAVAFIS, 2009, p. 14)

Mas também com os versos finais:

Así como tu vida la arruinaste aquí
en este rincón pequeño, en toda tierra la destruiste.
(KAVAFIS, 2009, p. 15).

Cozarinsky efetivamente parece não concordar com a sentença demasiado catastrófica de Kaváfis de que a vida arruinada em sua cidade natal estaria destinada a ser destruída na terra inteira. Isso também se associa ao fato de que sua partida de Buenos Aires não esteve relacionada ao marasmo como descrito na versão original do poema, muito pelo contrário, ocorreu em um dos períodos mais conturbados da história Argentina. Portanto, a principal diferença entre o poema de Kaváfis e a redisposição operada por Cozarinsky está na experiência do exílio e do poder como violência. Enquanto no poema de Kaváfis, anuncia-se primeiramente a saída da cidade natal (“Dizes: ‘Eu vou para outra terra, vou para outro mar’.”), uma saída impossível. Em Cozarinsky o que está em questão não é já a saída, mas o retorno a essa cidade. Essa Buenos Aires múltipla, revisitada e transfigurada, é ao mesmo tempo o lugar do qual se quer sair a todo custo, mas também lugar da obsessão pelo retorno.

Extiende una mano en la oscuridad y los dedos le queman como si imprevistamente hubiese tocado el hielo. ¿Qué hace allí esa lápida? No, la Recoleta no es el Père Lachaise y él no va a dejarse vencer por un brote generalizado, terminal de mala traducción. El corazón le late tan fuerte como si corriera para salvar la vida. Se detiene y oye su respiración como si no le perteneciera, como si descubriese un ominoso murmullo del bosque. ¡Pronto! ¡Pronto, antes de que todo se borre! ¿Antes de que él mismo se borre?

Cierra los ojos y no sabe si es porque tiene miedo de ver desvanecerse los últimos añicos de Buenos Aires o porque teme escuchar, una vez más, su canción. (COZARINSKY, 2007e, p. 51).

No caso de David, é o retorno também a Budapeste, cidade de sua mãe, da qual ela teve de fugir décadas antes para não cair em mãos dos fascistas, possivelmente carregando-o no ventre. E será em um *Bailongo* onde a Buenos Aires fantasmagórica de David retornará pela última vez para levá-lo consigo. Mas, e ao mesmo tempo, será esta sequência que marcará o retorno de Cozarinsky a Buenos Aires em *Apuntes para una biografía imaginaria*. Além disso, não só a sequência, mas todo o filme funciona também como um retorno de Féodor Atkine Kaufman²⁸⁴ à cidade em que viveu em 1950. Cozarinsky parece ter preservado a lição de Polanski quando este afirma que mais importante do que a atuação é a escolha do *casting*. Féodor, que é judeu de origem russa, assim como Cozarinsky possui uma história marcada por deslocamentos e deformações. Como Cozarinsky, ele também recebeu um sobrenome deformado. Ainda que, à diferença de Cozarinsky, em seu caso a mudança teria sido proposital, foi a saída encontrada por seu pai para escapar das perseguições nazistas durante a ocupação da França. Cozarinsky contará sua história em entrevista ao jornal *Página 12* em 2005:

Se llama Féodor Atkine Kaufman. El padre era un comerciante judío nacido en Rusia e instalado en París en los años '20. Hacía negocios con Shanghai y Harbin, Manchuria. En el año '40, en víspera de la invasión alemana, tuvo que elegir entre irse con toda la familia y encontrar una manera de quedarse protegido. Entonces fue a la Embajada de Manchuria y pidió un pasaporte manchú para él y su familia. La familia Kaufman pasó a llamarse en caracteres chinos 'Ka Fa Ma'. Féodor guarda todavía ese pasaporte que dice 'Féodor Atkine Ka Fa Ma'. Nació en el '42, en plena ocupación, precisamente en el año en que se hizo obligatoria la estrella amarilla. Y lo que me fascinó de esa historia judía es que, cuando terminó la guerra del '45, el padre hizo una depresión fuertísima porque cantidad de familiares que no pudieron obtener el pasaporte manchú fueron deportados y murieron en Auschwitz. Entonces Féodor no quiso quedarse en Francia y se fue a Chile. Vivió tres años en Chile, entre los siete y los ocho, y uno en Buenos Aires. Le pregunté qué recordaba de Buenos Aires. 'Año

²⁸⁴ Ator que representa David no filme.

del Libertador General San Martín', me contestó.
 ¡El slogan que había lanzado Perón!²⁸⁵

Cozarinsky diz também que antes de conhecer a história de Féodor, pensava dar a ele um papel secundário. Por fim, além de interpretar um dos personagens centrais no filme, Féodor deu ainda mais profundidade à narrativa. Para além da notável semelhança física, a conjugação David-Féodor é bastante potente dentro das problematizações de Cozarinsky. Não só pelo fato de a história de Cozarinsky se assemelhar à de Féodor, mas também porque assim como David, ele trabalha como um falsificador. Cozarinsky, como também Borges, é falsificador de histórias. Não só por “falsificar” a história de Féodor, que não nasceu em 1942 como afirma, mas em 1948, portanto três anos depois de terminada a Segunda Guerra, mas também porque a história para Edgardo se opõe à História (com maiúscula). Para ele a história é devir e o devir é a potência do falso. Potência essa que ele já havia encontrado em *Vathek*. Ao operar deslocamentos dentro dos discursos históricos, ele encontra nas fissuras desse discurso suas contradições, mas também a complexa relação entre ficção e história. Voltaremos a esta questão mais adiante, retomemos agora o deslocamento de Buenos Aires.

Além do deslocamento de Buenos Aires há também os deslocamentos *em* Buenos Aires. Em “El viaje sentimental” o primeiro contato do personagem com sua Buenos Aires revisitada é através de seu amigo Guillermo e um passeio de carro pelas principais avenidas da cidade²⁸⁶. É no carro, ao constatar que Guillermo não havia mudado que o personagem enfrenta a sua calvície no espelho retrovisor e os “pliegues que rubrican sus ojos” (COZARINSKY, 2007e, p. 29). Também em

²⁸⁵ COZARINSKY, Edgardo. El que tiene sed. **Página 12**. Entrevista concedida a María Moreno. 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 04 jun. 2014.

²⁸⁶ “Él murmura algo, frases aproximativas, que no lo distraigan, absorto como está ante las dimensiones del decorado, ante los deslumbrantes efectos de iluminación que habrán requerido cientos de electricistas avezados: toda la avenida Santa Fe se despliega frente al Mercedes convertible, y las luces se reflejan en su lustrosa carrocería (en la mejor tradición de los efectos cinematográficos ‘noche en la ciudad’) mientras el automóvil avanza entre extras innumerables que, con aire despreocupado, cubren las veredas o se sientan ante mesas de café, en la tibieza de una noche que finalmente ha reconocido.” (COZARINSKY, 2007e, p. 29).

Apuntes para una biografía imaginaria o retrovisor voltará a aparecer em dois momentos durante o deambular por Buenos Aires.

No primeiro momento, é Cozarinsky que aparece refletido enquanto viaja em um táxi²⁸⁷. No segundo o retrovisor irá refletir a ponte Alsina, em uma parte do filme dedicada a Estela Canto. Sobre Estela, Cozarinsky afirma tê-la conhecido também na livraria de María Rosa Vaccaro em Buenos Aires; é provável também que o contato tenha se estendido pelos anos em que Cozarinsky frequentou os bastidores da revista *Sur* e foi secretário de Borges. A ponte Alsina, além de ser um lugar rico em referências históricas, é o ponto de encontro da capital cosmopolita com o interior. Este local teria sido muito frequentado por Borges em suas caminhadas pelos subúrbios, caminhadas que provavelmente colaboraram na elaboração de todas as conjunções e embates entre o campo, a cidade e seus subúrbios descritos em sua literatura. A ponte Alsina também será tema para dois tangos célebres, intitulados “Puente Alsina”, com letra de Benjamín Tagle Lara, e “El choclo” composto por Enrique. O tango de Discépolo ressalta a ascensão do tango nascido nos *arrabales*, unindo Paris à ponte Alsina:

Al evocarte, tango querido,
siento que tiemblan las baldosas de un bailongo
y oigo el rezongo de mi pasado...
Hoy, que no tengo más a mi madre,
siento que llega en punta de pie para besarme
cuando tu canto nace al son de un bandoneón.

²⁸⁷ Enquanto permanece sentado e reflexivo sua voz em *off* lê a parte final do conto “Días de 1937” publicado em *La novia de Odesa*: “Para algunas mitologías la muerte no es un acontecimiento súbito, el tránsito abrupto de un instante en que aún hay vida a otro que ya no la hay. La representa más bien un viaje, simbólico, que puede entenderse como un despojamiento y un aprendizaje.

Es posible imaginar que durante ese tránsito subsisten islas a la deriva en un mar nocturno, fragmentos de conciencia, recuerdos, voces e imágenes de la existencia que se apaga, transitorio bagaje al que el viajero se aferra por un tiempo breve, impreciso, que nuestros instrumentos no saben medir.

Nada sugiere que en esas islas perduren los momentos que el viajero hubiese considerado decisivos en su vida: tal vez sólo adhiera a ellas la resaca de un naufragio. De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas sería vano esperar el retrato de un individuo que desaparece, talvez sea su condición de añicos de desechos que cautivarían la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse. Fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse.” (COZARINSKY, 2007b, p. 71)

Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera
 y en un perno mezcló a París con Puente Alsina.
 Triste compadre del gavión y de la mina
 y hasta comadre del bacán y la pebeta.
 Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura
 se hicieron voces al nacer con tu destino...
 ¡Misa de faldas, querosén, tajo y cuchillo,
 que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón!

No deambular urbano, o retrovisor mostra o reverso da cidade, uma cidade arruinada, um quebra-cabeça impossível de se armar, pois já não se trata de uma cidade única, mas múltipla e fragmentada. A cidade é o lugar do *flâneur* que, como na cerimônia vodu, faz a experiência de um mundo sem centro, que atravessa as ruínas da cidade, sem nunca dispensar o acaso. Essa cidade é também o lugar das ruínas do passado revisitado que será reconstruído miticamente, são as “islas a la deriva en un mar nocturno” (COZARINSKY, 2007b, p. 71). Das ilhas nascem os mitos que a literatura tentará engenhosamente interpretar. Deleuze, no ensaio “Causas e razões das ilhas desertas”, publicado em *A ilha deserta e outros textos* (2002), compara a ilha a um ovo, comparação que o remete à partenogênese como elemento fundamental nas mitologias sobre a ilha deserta, na maioria das vezes constituídas de comunidades exclusivamente femininas. Dessa forma, a ilha está associada a um segundo nascimento:

A ideia de uma segunda origem dá todo seu sentido à ilha deserta, sobrevivência da ilha santa num mundo que tarda para recomeçar. No ideal do recomeço há algo que precede o próprio começo, que o retoma para aprofundá-lo e recuá-lo no tempo. A ilha deserta é a matéria desse imemorial ou desse mais profundo. (DELEUZE, 2008, p. 22.)

É no exílio, no emergir dessa ilha à deriva chamada Buenos Aires, como uma Atlântida que surge em meio às ruas de Paris, que ocorrerá o segundo nascimento. O nascimento de um “indivíduo que desaparece”, ou melhor, que se arruína, mas principalmente que arruína suas certezas e sua estabilidade, que nasce como escritor de ficções e não mais como crítico apenas.

Lo que motivó la ficción fue el hecho de irme de la Argentina, de abandonar la persona (en el sentido clásico de la palabra), tímida, auto censurada, desconfiada de sus propias capacidades, que yo fui en mi juventud y que hizo que comenzara escribiendo y publicando cosas relativamente cautas, donde no tomaba grandes riesgos. Otro aspecto fue el descubrimiento de que estando afuera, solo, en situaciones distintas, sentía la escritura como una especie de desafío donde se concentraba un poco toda esa experiencia. La literatura considerada como una tauromaquia, como decía Michel Leiris. Y de alguna manera, aun cuando la principal actividad mía en el exterior fue hacer cine, entre los años de *Vudú urbano* y los dos libros recientes estuve sin publicar pero no sin escribir. Escribía cosas que no llegaban a su fin, en parte por culpa mía, en parte por las circunstancias en que me encontraba y no me daban tiempo, o tal vez me faltaba distancia o claridad interior para abocarme del todo al trabajo.²⁸⁸

Nesse sentido, o principal elemento da constituição da *excripta* de Cozarinsky é o surgimento da ficção. É a ficção que instaura uma fratura no indivíduo, mas também nos arquivos e nos sentidos. Há um “estilo esquizofrênico” em *Vudú urbano*. Esse indivíduo fraturado como consequência do exílio é, ao mesmo tempo, quem escreve os cartões postais, mas também o interlocutor dele mesmo e seu próprio destinatário. Como disse Deleuze (1997, p. 13), em *Crítica e clínica*: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)”. Em Cozarinsky essa fratura acontece na “viagem sentimental” que dá início ao livro.

¡Qué endeble le parece todo aquello, recordado hoy! Vidrios de colores sobre lata, guirnalda de papel entre paredes desnudas, sin las luces filtradas, sin los efectos estereofónicos que sabían transfigurar aquella realidad banal en ficción verdadera... Avergonzado de contaminar una vez más su emoción con reminiscencias literarias

²⁸⁸ COZARINSKY, Edgardo. *Vudú urbano*. **La Voz del Interior**, Córdoba (Argentina), 17 jan. 2003. Entrevista concedida a Gustavo Pablos.

(James y *The real thing*, Auden sobre el poder conmovedor de la música vulgar) procura concentrarse en esa Laura presente a su lado, en esa voz sin énfasis, cuyas palabras procuran herirlo, y lo lograrían si no se dirigieran a un lejano doble de su persona. (COZARINSKY, 2007e, p. 37).

Para além do tom confidencial que predomina em todos os textos de “El álbum de tarjetas postales”, a maioria deles dialoga com outro “eu” enigmático. Em “(Shangai blues)”, por exemplo, todo o texto é narrado em segunda pessoa, nele o “tú” refere-se a esse outro “eu” que se encontra mergulhado em suas perambulações de um passado portenho. Um “eu” que é “como una nota impresa por error a páginas de distancia de su asterisco original” (COZARINSKY, 2007e, p. 91). Também é o caso de “(Fascist Lullaby)”, no qual o escritor ensaia distintos inícios para uma narração, enquanto é censurado ou orientado pelo seu interlocutor. Os inícios ensaiados pelo escritor estão repletos de elementos e acontecimentos pouco mencionados ou descritos da história e da cultura argentina na década de 1940, é uma série de lembranças demasiado “triviais” ou “privadas”, como dirá seu interlocutor. O que tenta o interlocutor, através de suas intromissões, é direcionar a narração a partir da experiência do exílio e de uma vivência em um país estrangeiro.

Em Cozarinsky essa Buenos Aires deslocada e descentrada, como pátria diaspórica, esse “de outro lado”, exige um pensamento do “por outro lado absoluto”²⁸⁹. Esse *d’ailleurs* absoluto em Cozarinsky só pode ser alcançado pela ficção. Ou melhor, por uma escrita extremamente híbrida que conjuga a crítica literária, o ensaio e a ficção criando deslocamentos, ocasionando a inanição de sentidos, verdades, valores, etc. Esse deslocamento de Buenos Aires é um *pretexto* de Cozarinsky para iniciar uma série de outros movimentos e deslocamentos que vão muito além de unir Paris à ponte Alsina, pois não se trata de unir ou criar elos ficcionais, mas deslocar, envolvendo o antigo texto e uma nova montagem que vai muito além de uma função narrativa, representacional ou figurativa. Como essa Buenos Aires fantasmal, que se infiltra pelas brechas e fissuras de cidades estrangeiras, também os arquivos são invadidos, profanados por um discurso *extranho*, alheio ao seu contexto

²⁸⁹ “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).

original. O deslocamento do exílio permite a Cozarinsky lançar um olhar *extranho* e privilegiado sobre a Argentina. Em “(Early Nothing)” (1977), o segundo na disposição do livro, o narrador afirma:

Si miramos hacia atrás, la Argentina se nos aparece como una arena privilegiada donde la bancarota de sociedades más sólidas fue puesta en escena más temprano y brutalmente. Allá lejos, los modales de una cultura imitada y las nociones prestadas de justicia cedieron más fácilmente. Las metrópolis reciben, hospedan, seducen, doman los bárbaros. Los países periféricos son simplemente arrasados por su paso. (COZARINSKY, 2007e, p. 61).

Para além da contração aforística, à maneira krausiana, do conto “El guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges, há um raciocínio bastante vertiginoso nessa leitura da Argentina como o palco da *mise-en-scène* de grandes acontecimentos históricos que abalaram os países mais sólidos. A perspicácia dessa leitura de Cozarinsky não se encontra restrita à Argentina, ela pode ser aplicada ao contexto latinoamericano. De forma que essa Buenos Aires deslocada e imaginária surge como uma esfinge em ruínas que, ao contrário de buscar respostas, oferece os efeitos colaterais de um sistema emprestado séculos antes. Se tais valores e noções emprestadas foram colocados à prova e cederam mais facilmente e antecipadamente é porque aqui se chocaram com o que Cozarinsky denomina “barbárie”, esse outro absoluto para o que se convencionou chamar “civilização”. O tema da civilização e barbárie começa a se articular na Argentina com Domingo F. Sarmiento, mais especificamente com a publicação de seu livro *Facundo o Civilización y Barbárie* (1845). A maior parte das ideias desenvolvidas por Sarmiento irá delinear o contexto político e social da Argentina no final do século XIX e início do XX, principalmente sua postura diante da imigração europeia.

Pero el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy es la inmigración europea, que de suyo y en el despecho de la falta de seguridad que le ofrece se agolpa de día en día en el Plata, y si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento bastaría por sí sola a sanar, en diez años más, todas las heridas que han hecho a la patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas,

que la han dominado (SARMIENTO, 2006, p. 291).

Para Sarmiento a única forma de civilizar a Argentina era suprimindo o índio e o gaúcho bárbaro através do fomento da imigração. Foi com essa política a favor da imigração que a Argentina deixou o século XIX. Mas, como afirma Benjamin (2008, p. 225): “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, e nesse sentido a barbárie se encontra já em Sarmiento, em seu ideal positivista e domesticador²⁹⁰. O antagonismo cultura/barbárie irá se infiltrar em grande parte da literatura argentina do início do século XX²⁹¹ e terá em “Historia del guerrero y la cautiva” de Borges, publicado em *El Aleph* (1949), seu ponto alto. Uma leitura desse texto de Borges será feita

²⁹⁰ José Hernández, com seu *El gaucho Martín Fierro* (1872), tratará de mostrar a barbárie desse ideal de civilização promovido por Sarmiento, apesar de que posteriormente aceite e incorpore o mesmo mecanismo político. Foi no momento de mudança da política rosista para uma política em prol da europeização, que vai ter no governo de Sarmiento seu ponto alto, que José Hernández escreveu a primeira parte de seu *Martín Fierro*, denunciando os ultrajes que passava o gaúcho nessa sociedade de então, obrigado a lutar na fronteira onde padeciam fome e maus-tratos, em uma sociedade na qual “ser gaucho es un delito”. Com Sarmiento na presidência o gaúcho será renegado e exilado e dessa forma irá ocupar a posição que ele outrora havia ocupado no governo de Juan Manuel de Rosas (1793–1877). A obra de Hernández surge como uma antítese da obra de Sarmiento; o principal exemplo dessa contraposição está na última cena do poema, na qual Fierro e Cruz preferem ir viver com os índios a continuar nessa sociedade bárbara que escravizava o gaúcho.

²⁹¹ Limitemo-nos a lembrar que esta relação entre civilização e barbárie é invertida por alguns intelectuais, encabeçados por Leopoldo Lugones, em um processo que se inicia com o centenário da independência. A respeito dessa mudança, Carlos Altamirano no livro *Ensayos argentinos* (1997), escrito juntamente com Beatriz Sarlo, evocando o escritor de *Fuerzas extrañas* (1906), afirma: “Lugones lo señala: ‘Bárbaro significa revesado, tartamudo: nuestro gringo’. Se trata pues de nuestro bárbaro el inmigrante. En efecto, en el curso de la primera década del siglo XX había ido tomando forma—paralela a la imagen ya consolidada de la inmigración como ‘agente de prosperidad’— de que constituía un factor anárquico y disolvente para la convivencia social. Esa certidumbre brotó y halló eco sobre todo entre los miembros de la elite de ‘viejos criollos’ y de allí surgió también el movimiento dirigido a dotar la figura del gaucho de una nueva función cultural. Es decir, no ya tema de evocación nostálgica, sino elemento activo de identificación: ‘Todo cuanto es propiamente nacional viene de él’, dita Lugones en *El payador*”. (SARLO; ALTAMIRANO, 1997, p. 205).

por Cozarinsky em *Guerreros y cautivas* (1989), a ficção impura deste filme une personagens ficcionais, cenários e toda uma caracterização típica de um filme de época, sem deixar de postular um ponto de vista ensaístico sobre o embate entre a cidade (a civilização e a cultura europeia) e o interior bárbaro.

No início do filme, letras brancas sobre a imagem de uma praia deserta e o assovio do vento anunciam que a trama está ambientada na Patagônia argentina no ano de 1880, últimos meses da Guerra do Deserto. No entanto, para além de tentar reconstruir esse que foi um dos mais sangrentos extermínios da história argentina, como fez Lucas Demare em filmes como *La guerra gaucha* (1942) ou *Pampa bárbara* (1945), o foco do filme está no dia-a-dia, nos destinos individuais desses personagens imersos na correnteza de grandes acontecimentos. Os personagens no filme são como o tatu que dá voltas em círculo, amarrado a uma corda presa nas mãos do soldado que, ao pedir sua baixa ao coronel, vê sua vida resumida em algumas poucas palavras após este evocar a “ley sobre la vacancia”²⁹² e seu destino como *gaucho matrero*.

Ainda que a maioria dos personagens acredite na superioridade branca e europeia, a barbárie não está no índio ou no gaúcho como pensava Sarmiento; o que os personagens paracem não enxergar é a trama que os envolve e que faz deles, tanto os “maus” quanto os “bons”, instrumentos e brinquedos. É essa barbárie disfarçada de progresso e civilização que Cozarinsky coloca em questão. A barbárie de uma história escamoteada, mumificada, que impede o passado de respirar. Nos minutos finais do filme, essa história é evocada na leitura do parágrafo inicial de *Facundo*, feita por um estudante (chamado Juan) em uma escola improvisada em meio ao deserto. Leitura que é interrompida duas vezes pelo apito de um trem que, enfim, pode cruzar o deserto da Patagônia, mas que não pode esconder o olhar melancólico da professora e dos alunos.

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica

²⁹² Lei que condenava a todo gaúcho que não estivesse com seus papéis de *conchabo* (vínculo contratual com algum fazendeiro) em dia a ir preso e lutar nas fronteiras.

muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: ‘¡No! ¡no ha muerto!’ (SARMIENTO, 2006, p. 45)

É a essa voz de Sarmiento, mas também de Facundo e Rosas, que Cozarinsky irá responder com este filme, ao deslocar, a partir de Borges, o sentido da barbárie na tradição argentina. E nesse sentido é também Sarmiento, ou melhor, a persistência de seu discurso, que Cozarinsky irá contestar em “(Early Nothing)” de *Vudú urbano*, já não dez, mas exatamente cem anos após a morte de Rosas.

Un país donde la Historia, lejos de ser reescrita, es prestamente escamoteada, sellada, momificada, puede terminar como un país sin historia alguna. Donde se evita la resolución, se le impide al pasado respirar el aire de la vida histórica. Sus conflictos y personajes se moran, pululan desganadamente, como zombies amistosos, y el cuco de unos, el redentor de otros, vive eternamente. Cien años después de su muerte, el nombre de Rosas sigue siendo reivindicado e insuflado en *graffiti* ubicuos. Cien años después de su muerte, el nombre de Perón insistirá desde las inimaginables paredes de una arquitectura futura. (COZARINSKY, 2007e, p. 59).

“La civilización se acerca a su fin cuando los bárbaros escapan de ella” (COZARINSKY, 2007e, p. 63), diz o aforismo de Karl Kraus reproduzido por Cozarinsky após “(Early Nothing)” e antes de “(Fascist Lullaby)”. Lugar estratégico, pois se “(Early Nothing)” termina deslocando o sentido de barbárie, em “(Fascist Lullaby)” a barbárie está nas entrelinhas de uma história trivial e cotidiana sobre os costumes e a moral portenha em meados do século passado. Mas o “trivial e cotidiano” não são nada além do que um pretexto de um discurso mais profundo, como se estivesse contido nas cantigas de ninar que abalam o sono de uma geração.

Em “Añorando a los bárbaros”, texto publicado em *Blues*, Cozarinsky dirá que a fruição por obedecer, o prazer na submissão, sagazmente administrado por Hitler, Mussolini, mas também por Stalin e Mao, é um velho conhecido do “desierto criollo” (COZARINSKY, 2010a, p. 27). Refere-se aos peões e capangas dos distintos caudilhos de

origem europeia que ocuparam o poder político na Argentina. Ainda referindo-se à Argentina, ele concluirá o texto da seguinte forma:

Tal vez sea sólo la ausencia de ‘masters’ verosímiles, entre tanto postulante grotesco, lo que nos esté librando de los arrebatos de nuevos esclavos entusiastas... ‘Una civilización se extingue cuando hasta los bárbaros huyen de ella’ (Karl Kraus). (COZARINSKY, 2010a, p. 28).

Ele novamente cita o aforismo de Kraus, antes reproduzido em *Vudú urbano*²⁹³, agora para encerrar seu texto. Para o homem que se diz civilizado há sempre um mal a ser combatido; surge daí o empenho em “civilizar”, desembrutecer o bárbaro, tirá-lo da bestialidade incentivando e desenvolvendo nele suas características “humanas”. Essa será a característica central do humanismo na leitura de Sloterdijk em *Regras do parque humano*.

O fenômeno do humanismo hoje merece atenção porque, antes de mais nada porque nos recorda – embora de forma velada e tímida que as pessoas na cultura elitizada estão submetidas de forma constante e simultânea a dois poderes de formação – vamos aqui denominá-los, para simplificar, influências inibidoras e desinibidoras. Faz parte do credo do humanismo a convicção de que os seres humanos são ‘animais influenciáveis’ e de que é portanto imperativo prover-lhes o tipo certo de influências. A etiqueta humanismo recorda – de forma falsamente inofensiva– a contínua batalha pelo ser humano que se produz como disputa entre

²⁹³ Evito utilizar o termo epígrafe ao referir-me a estes fragmentos (citações) reproduzidos em *Vudú urbano*. Todo o livro é atravessado por citações de diversos escritores e teóricos que de algum modo marcaram a vida e/ou a literatura de Cozarinsky. No entanto, não há um contrato de leitura que estabeleça uma correlação entre a citação e o texto que a segue, fica a critério do leitor estabelecer as conexões ou não entre citações e textos. Todas as citações se encontram em páginas separadas, portanto elas podem ser lidas individualmente como uma coleção de citações ao modo do *Livro das passagens* de Walter Benjamin. Ainda que todas elas, de diferentes maneiras, estejam diretamente ligadas às questões e problemáticas desenvolvidas por ele.

tendências bestializadoras e tendências domesticadoras. (SLOTTERDIJK, 2000, p. 17).

O que parece demonstrar a história argentina, na leitura de Cozarinsky, é que essa batalha humanista ganhou proporções aterradoras em contato com o continente latino-americano, além de sofrer um processo de deformação interno. Essa guerra contra a barbárie, identificada no índio e no gaúcho, colocou em prova a noção humanista de desembrutecimento do homem. Neste contexto não se trata de desembrutecer, mas expulsar ou aniquilar todo aquele que seja classificado como “bárbaro”. Dessa forma o próprio conceito de civilização não pode esconder sua barbárie intrínseca. É nesse sentido que a Argentina terá sido palco privilegiado de acontecimentos que abalariam a Europa no início do século XX, haveria desde os primórdios da constituição do Estado-nação, uma conjunção perigosa entre idealismo e brutalismo que ganharia proporções inimagináveis tanto na Argentina quanto na Europa futura. Mas, como dissemos antes, isso não se limita à Argentina. No mesmo sentido proposto pela leitura de Cozarinsky, nessa concepção de um discurso que se desenvolve “pelos margens”, ou seja, a margem antecipa os acontecimentos e embates ainda por vir nos grandes centros, podemos ler o sentido da vinda de Michel Foucault ao Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e o nascimento do conceito de biopolítica.

Raul Antelo em “Foucault, Mallarmé y la vida nordestina”²⁹⁴ segue a trilha da passagem de Foucault pelo Brasil para nos lembrar que a “emergencia del término biopolítica guarda un lejano, aunque estrecho, vínculo con la cultura latinoamericana.” Para tanto, Raul parte da presença do jagunço em *Os sertões* de Euclides da Cunha, que surge como fruto de uma violação de leis biológicas, meio homem e meio animal, além de portador de uma energia indômita²⁹⁵, para em seguida passar ao

²⁹⁴ O texto, gentilmente cedido pelo autor, foi apresentado como conferência no “Coloquio internacional Michel Foucault y América Latina” realizado em Buenos Aires. O colóquio foi promovido pela Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e foi realizado nos dias 13, 14 e 15 de agosto de 2014.

²⁹⁵ Antelo cita um fragmento do capítulo VI intitulado “Pelas estradas. Os feridos”: “O jagunço começou a aparecer como um ente à parte, teratológico e monstruoso, meio homem e meio trasgo; violando as leis biológicas, no estadear resistências inconceptíveis; arrojando-se, nunca visto, intangível, sobre o adversário; deslizando, invisível, pela caatinga, como as cobras; resvalando ou tombando pelos despenhadeiros fundos, como espectro; mais leve que a espingarda que arrastava; e magro, seco, fantástico, diluindo-se em duende,

médico e legista Raimundo Nina Rodrigues, um dos representantes mais destacados da sociologia criminal. Além disso, para Raul, Nina Rodrigues seria também o inaugurador da crítica moderna de artes no Brasil com seu texto “As belas artes dos colonos pretos do Brasil – a escultura”²⁹⁶. Mas, é em *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1901) onde Nina Rodrigues desenvolve uma leitura bio-sociológica da degenerescência do comportamento criminal dos brasileiros, ou seja, o cruzamento de raças, associado à desigualdade social seria uma equação cujo resultado seria o aumento da criminalidade²⁹⁷. Estes entre outros exemplos são recuperados por Antelo para demonstrar a formação de uma linguagem biopolítica.

Podríamos pensar así que Da Cunha o Nina Rodrigues intentaron gobernar las causas, mientras Foucault en cambio quiso estudiar de qué modo la modernidad pretendió controlar los efectos. Para esa cuestión, el concepto *biopolítica* le fue estratégico. Lo que en el 900 todavía era una actividad de la vida, plástica y pública, se ha convertido hoy día en un estado puramente jurídico y pasivo, en el que acción e inacción se vuelven mutuamente indiferentes e infinitamente difusas. Si en Nina Rodrigues o sus contemporáneos lo *bio-sociológico* era un intento por identificar criminales reincidentes y así garantizar el orden social, aún al precio de quebrar la transparencia del lenguaje, la ‘biohistoria’ y el ‘arte de gobernar’

pesando menos que uma criança, tendo a pele bronzeada colada sobre os ossos, áspera como a epiderme das múmias”. CUNHA apud ANTELO, Raul.” Foucault, Mallarmé y la vida nordestina”, p. 02.

²⁹⁶ Publicado em 1904, no oitavo número da revista *Kosmos*.

²⁹⁷ “[...] de duas ordens distintas são os direitos a uma responsabilidade atenuada que a maioria da população brasileira pode disputar á repressão penal. Uma de natureza morbida, ou anormal, connexa com a influencia degenerativa que sobre fracções della puderam exercer causas multiplas, á frente das quaes colloquei o cruzamento entre raças muito dessemelhantes. Os mestiços da Amazonia são o seu typo. Outra de ordem natural, dependente da desigualdade *bio-sociologica* (subrayado mio) das raças que a compõem. Aqui melhor fora dizerem antes existe uma responsabilidade moral diversa daquella que se exige dessas raças, do que, que existam em rigor causas de verdadeira irresponsabilidade penal. Os indios e os negros são os representantes desta categoria”. RODRIGUES, Raimundo Nina apud ANTELO, Raul. *Ibidem*, p. 03-04.

detectados e inventados por Foucault en los 70 se han vuelto prospectivos, atravesados por la sospecha y el control policialescos cotidianos. No se trata tan sólo que de *faire mourir et laisser vivre* se ha evolucionado a un orden cuyo lema es *faire vivre et laisser mourir*. Hemos obtenido un Estado que ha abandonado la disciplina en nombre del control (algo que Foucault, antes de Deleuze, ya sospechaba en Bahía, en 1974) y así, al ponerse bajo la órbita de la seguridad, el Estado contemporáneo deja la esfera de la política y entra en la de la policía, que es una manera de decir que la vida política se ha vuelto imposible o, en otras palabras, que el Estado, vaciado en su función, se contempla a sí mismo en su imposibilidad de actuar, *tel qu'en lui-même l'éternité le change*. Si, como decía el mismo Foucault, Baudelaire es hoy profesor universitario, la recíproca es igualmente válida, todo ha devenido, en el sentido mallarmeano de la expresión, un *tombeau*, por empezar, el mismo Estado.²⁹⁸

Em 1973 Michel Foucault empreendia o trajeto contrário ao que Cozarinsky faria no ano seguinte. Entre os dias 21 e 25 de maio pronunciou cinco conferências na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coletadas e publicadas posteriormente sob o título *A verdade e as formas jurídicas*²⁹⁹. Para além da engenhosa genealogia configurada por Foucault acerca das transformações do processo jurídico e sua relação com a violência e o poder, é importante ler também seus silêncios, ou melhor, suas “resistências”, para falar com Derrida. Ainda que Foucault não fale diretamente do contexto brasileiro e latino-americano e que seus exemplos e leituras se restringem ao contexto europeu, não seria descabido aventurar a hipótese de que somente o contato com o contexto brasileiro permitiu a ele uma guinada importante em seu pensamento posterior. E nesse sentido o deslocamento de Foucault ao Brasil permitiu-lhe vislumbrar, a partir da experiência brasileira e latino-americana – e refiro-me ao discurso bio-sociológico de que fala Raul Antelo, mas também de seu contato com os governos ditatoriais e com a psiquiatria–, o conceito de “biopolítica”.

²⁹⁸ IDEM. *Ibidem*, p. 07.

²⁹⁹ Vale lembrar que essa não foi a primeira visita de Foucault ao Brasil. Ele esteve no Brasil em 1965 e também em outras ocasiões entre 1973 e 1976.

Também em *A verdade e as formas jurídicas*, Foucault formulava alguns dos problemas e diretrizes do que posteriormente seria denominado “biopolítica” e “governabilidade”³⁰⁰, conceitos estes que ocupariam uma posição privilegiada em seus últimos trabalhos. Ao contrapor o sistema penal da “reclusão”, vigente até o século XVIII, ao “sequestro” da sociedade disciplinar no século XIX³⁰¹, Foucault concluía seu texto afirmando a existência infraestatal de uma rede institucional de sequestro para, em seguida, caracterizar as funções desta rede. Para ele a funcionalidade desta rede se reuniria ao redor de três tópicos: o controle do tempo; o controle dos corpos e o surgimento de um novo poder. Em linhas gerais, o controle do tempo se dá no sentido do uso do tempo de existência dos homens feito pelo aparelho de produção. Assim sendo, o tempo inteiro da existência humana é posto à disposição do mercado de trabalho e das exigências desse trabalho. O controle dos corpos, ao contrário do que possa parecer, não se dá simplesmente no sentido de um suplício ou de uma função repressiva. Roberto Machado caracteriza o poder em Foucault nos seguintes termos:

O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é esse aspecto que explica o fato de que ele tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo. (MACHADO *in* FOUCAULT, 2012, p. 20).

³⁰⁰ Estes conceitos estão na base de pelo menos dois cursos importantes ministrados por Foucault no Collège de France após 1973. São eles: *O nascimento da biopolítica* (1978-1979); *Governo de si e dos outros* (1982-1983).

³⁰¹ Em linhas gerais, a diferença entre a reclusão e sequestro está no sentido de que a reclusão ocorria quando no século XVIII um indivíduo era internado por se encontrar marginalizado em relação à família ou à comunidade local. Foucault resumirá nos seguintes termos: “Era como se se dissesse ao indivíduo: ‘Já que você se separou de seu grupo, vamos separá-lo definitiva ou provisoriamente da sociedade’” (FOUCAULT, 2009, p. 114). Já o “sequestro”, que começa a se desenvolver na sociedade capitalista do século XIX, significa uma “inclusão por exclusão”. Ele está atrelado ao surgimento massivo das instituições, tais como fábrica, escola, hospital psiquiátrico, prisão, etc.; no mesmo gesto em que exclui os indivíduos da sociedade em um sentido geral, ele os inclui e os fixa em um aparelho de normalização dos homens. “Trata-se de garantir a produção ou os produtores em função de uma determinada norma” (FOUCAULT, 2009, p. 114).

Se o controle do tempo seria a transformação do tempo de vida em tempo de trabalho, o adestramento do corpo tem como meta transformar o corpo em força de trabalho. Uma das formas desse controle é, por exemplo, a imoralidade sexual como controle de natalidade, mas também porque o patronato precisa controlar a energia física e vital dos homens para melhorar o rendimento da força de trabalho. Por fim, a terceira função destas instituições de sequestro seria a criação de um novo tipo de poder. Um micro-poder que funciona no interior das instituições como uma espécie de micro-tribunal. Um poder polimorfo e polivalente que é ao mesmo tempo econômico, político, judiciário, mas também epistemológico por extrair dos indivíduos controlados um saber que tem o intuito de aprimorar o saber técnico, mas também a própria máquina de controle. Para Foucault os exemplos mais claros desse processo estariam no saber psiquiátrico e no saber pedagógico³⁰². Importante ressaltar ainda algumas características fundamentais acerca da concepção desse novo poder na leitura de Foucault e sobre a passagem do sistema de reclusão para o sistema de sequestro. Em primeiro lugar o poder descrito por Foucault não é necessariamente exercido pelo Estado; o mais interessante de sua análise está em que os poderes não estão localizados em pontos específicos da estrutura social. Esses micro-poderes funcionam como uma maquinaria complexa e mutante de dispositivos³⁰³ e mecanismos em relação aos quais não há exterior possível. Importante ressaltar também que a transformação da sociedade penal em sociedade disciplinar não se dá no sentido de uma substituição, como se houvesse a possibilidade de se estabelecer um fim e um início.

³⁰² Ainda em *A verdade e as formas jurídicas* Foucault (2009, p. 122) dirá: “O saber psiquiátrico se formou a partir de um campo de observação exercida prática e exclusivamente pelos médicos enquanto detinham o poder no interior de um campo institucional fechado que era o asilo, o hospital psiquiátrico. Do mesmo modo a pedagogia se formou a partir das próprias adaptações da criança às tarefas escolares, adaptações observadas e extraídas do seu comportamento para tonarem-se em seguida leis de funcionamento das instituições e forma de poder exercido sobre a criança”.

³⁰³ Giorgio Agamben em sua leitura de Foucault definirá o dispositivo como tudo aquilo que tenha capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p. 40). Segundo ele, o desenvolvimento capitalista teria sido responsável por gerar uma acumulação e uma proliferação desmesuradas de dispositivos.

Devemos compreender as coisas não em termos de substituição de uma sociedade de soberania por uma sociedade disciplinar e desta por uma sociedade de governo. Trata-se de um triângulo: soberania-disciplina-gestão governamental, que tem a população como seu alvo principal e os dispositivos de segurança como seus mecanismos essenciais.

O que gostaria de mostrar é a relação histórica profunda entre: o movimento que abala a constante da soberania colocando o problema, que se tornou central, do governo; o movimento que faz aparecer a população como um dado, como um campo de intervenção, com o objeto da técnica de governo; e o movimento que isola a economia como setor específico da realidade e a economia política como ciência e como técnica de intervenção do governo no campo da realidade. São estes três movimentos – governo, população, economia política– que constituem, a partir do século XVIII, um conjunto que ainda não foi desmembrado. (FOUCAULT, 2012, p. 428).

No contexto de uma sociedade atravessada por poderes disciplinares, o indivíduo é uma produção do poder e do saber. É nesse sentido que podemos dizer com Sloterdijk, na esteira de Foucault, que, para além do desenvolvimento capitalista, o controle dos corpos e do saber na sociedade de controle tem suas raízes cravadas também no humanismo, em seu ideal de formação e adestramento do homem, ao contrário, por exemplo, do saber intempestivo e extemporâneo proposto por Nietzsche. Nesse sentido, se na visão humanista todo homem primitivo traz em si um potencial de civilização ou de *civilidade* é porque ao mesmo tempo há nele também um potencial de barbárie intrínseco e indiscernível em relação a essa mesma civilização.

Cozarinsky desloca também o mito platônico da caverna. Diferente de Platão, não há nele uma apologia a uma realidade ou verdade única na civilização, cujo simulacro seria projetado na parede da caverna. Na leitura de Cozarinsky, é o cinema que projeta fragmentos de imagens como promessa de outro mundo mais vivo e civilizado para os bárbaros que habitam a escuridão da caverna.

Para los niños una vez sumisos de la caverna platónica, las sombras que se agitan sobre la pared

pueden durar para siempre. Los que viven más cerca de la entrada son, desde luego, los primeros en sentir curiosidad por el mundo real de afuera. Pero lo imaginan según los deseos que esas mismas sombras suscitaron. Los films son los volubles pero eficaces alchuetes de este conocimiento postergado. Retazos y migajas de realidad prestan solidez a su ficción, y aquellos que en la cueva sueñan con el espacio exterior hallan en el cine alimento renovado para la fantasía. (COZARINSKY, 2007e, p. 60).

No entanto, essa promessa não pode esconder a decepção e a reverberação do “é tarde demais”.

Una vez afuera, el aire libre nos parece más seco que embriagador. Retrospectivamente, los años de vida vicaria y expectativas temerosas empiezan a parecernos el ensayo para un estreno que tal vez sea cancelado. O el paisaje, gastado después de un primer reconocimiento, se nos convierte en una segunda (ampliada, ilimitada) caverna. Más aún: todo lo que vemos nos recuerda no tanto su imagen denigrada por la reproducción mecánica como la catástrofe que debía destruir esa imagen. (COZARINSKY, 2007e, p. 60).

E novamente o espectro de Tabbia habita as palavras de Cozarinsky. Ele incorpora o “culto às ruínas” reivindicado por seu amigo à sua concepção do cinema (e também da literatura). Assim como Tabbia que achava muito mais interessante os filmes que chegavam mutilados na Argentina do que suas versões completas, Cozarinsky postula não a sombra, como no mito platônico, mas a luz projetada pelo cinema e sua fragmentação como sendo mais intensa do que a pretensa realidade exterior à caverna. O mundo exterior à caverna não proporciona a revelação existencial prometida por Platão. Ainda que o fora permita vislumbrar os intervalos de projeções fictícias que eram consideradas “reais” no interior, isto não implica numa salvação ou numa revelação, mas sim num desejo renovado que é o desafio do exílio enquanto potência de escrita. Pois se o poder de uma ordem autotélica é como a luz que cega o habitante da caverna, desacostumado com a claridade da superfície, é preciso avançar ainda que tateante entre os intervalos e as margens, distante da história do vencedor como monumento da barbárie.

5.1 Ficções: o *chisme* e outros deslocamentos

Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca ‘la una-imagen’. Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo. A los montajes que saben escandir para nosotros las apariciones y las deformaciones: que saben mostrarnos en las imágenes cómo el mundo aparece, y cómo se deforma. Es aquí donde al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología- pueden enseñarnos algo diferente sobre nuestra propia historia.

Georges Didi-Huberman, 2008, p. 317.

Em seu artigo sobre a fofoca, Primo Levi começa lembrando que “Il pettegolezzo è insomma un liquore da versare a piccole dosi in un orecchio, o magari in più d'uno, ma non in troppi, altrimenti cambia nome.” (LEVI, 1986, p. 966). A fofoca é essa mariposa rara que pousa na orelha, que vem geralmente acompanhada de uma promessa tão íntima como frágil (“lo dico solo a te: non dire nulla a nessuno”), mas que de alguma forma almeja sempre perturbar uma falsa ordem. Para Levi a fofoca tem a força da natureza humana “chi ha obbedito alla natura trasmettendo un pettegolezzo, prova il sollievo esplosivo che accompagna il soddisfacimento di un bisogno primario” (LEVI, 1986, p. 969). Essa necessidade primária é também, no caso de Cozarinsky, a própria transmissão de um segredo, mas também de uma herança (*passage du témoin*). Primo Levi termina seu artigo lembrando ainda que a fofoca é também ambivalência:

Torna a mente la terzina finale, genialmente ambivalente, di un sonetto del Belli dal titolo esplicito (*Na ssciacquata de bbocca*):
 ‘Saranno, veh, ddu' regazzucce bbone.
 Cqui nnun ze fa ppe mmormorà: sse disce
 Pe ddí eche ssò ddu' porche bbuggiarone.’ (LEVI, 1986, p. 969).

Nesse poder sutil da ambivalência se suprime o absolutismo daquilo que “deveria ser” e se é, ao mesmo tempo, “bbone” como “bom”, mas também como “gostoso” (de que “nasce água da boca”). Os

deslocamentos operados por Cozarinsky, através desse jogo complexo de deformações e desconstruções, geram uma proliferação de ambivalências. Dentro da lógica de “descubrir, cubrir, encubrir”³⁰⁴ Cozarinsky desenvolve “versiones, perversiones, inversiones”³⁰⁵. Há em seus textos e filmes uma relação fissurada entre os discursos históricos e as ficções que se entrelaçam. No amor pelas ruínas, buca-se a ruína de ficção que nasce da História e as partículas da História que se escondem na ficção. Essa dinâmica se manifesta de diversas formas em sua obra. Antes mesmo dos textos que compõem *Vudú urbano*, essa já era uma questão fundamental em seus trabalhos críticos. Em sua leitura de Borges feita em “El relato indefendible”, Cozarinsky relembra uma entrevista na qual “Borges escribe que [sus primeros cuentos] ‘son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias’” (COZARINSKY, 2005, p. 37). Em seguida complementa:

Leer, traducir, falsear, tergiversar: etapas de la práctica narrativa, cuya asociación no es escandalosa: se explayan sobre pretextos que no son necesariamente de ficción para reproducir con ellos, en ellos, el proceso del chisme. (COZARINSKY, 2005, p. 37).

A fofoca, em sua falsa banalidade, é um elemento fundamental na (per) formação crítica, teórica e literária de Cozarinsky. A partir de suas reflexões acerca da fofoca ele irá problematizar questões que irão

³⁰⁴ A referência encontra-se no texto “(Fast Food)” do livro *Vudú urbano*. Cozarinsky, ao referir-se ao antigo comércio de especiarias e ao tráfico de escravos, faz uma conexão com os dias atuais repletos de “intelectuales ávidos de exportar tecnología, diplomacia o revolución, solo atentos a ese esquivo gesto de asentimiento que la Historia suele conceder demasiado tarde y nunca definitivamente” e conclui: “Nuevos amos, nuevos nombres. Siempre: descubrir, cubrir, encubrir.” (COZARINSKY, 2007e, p. 143).

³⁰⁵ A referência aqui é dupla. É o título de um dos capítulos que compõem o livro *Borges en/y/sobre cine*, no qual ele se dedica a analisar brevemente alguns dos principais filmes inspirados em textos de Borges e também se encontra logo no início do texto “(Fast Food)”: “Sin saberlo [seu pai], respetaba así una ideología dominante en la vida argentina, que la clase media sorbió mansamente de sus superiores. Tan esforzada confianza en las bondades del sustantivo, más bien de unos pocos sustantivos, me revelaba una desconfianza no menos tenaz ante la modificación, el simple matiz que puede inocular un adjetivo: versión, pervisión, inversión”. (COZARINSKY, 2007e, p. 141).

perpassar quase todos os seus textos e filmes posteriores à década de 1960. É desde sua análise da fofoca –como elemento literário, mas também da literatura como fofoca– que ele irá problematizar primeiramente a relação entre ficção e o discurso histórico e irá demonstrar seu interesse e preocupação pelo anedótico, ou melhor, dizendo, pelas “histórias (com minúscula)”. As fofocas são micro-histórias ou gérmenes de histórias que vão muito além do trivial³⁰⁶. Além de abrir brechas em verdades ou realidades consolidadas, elas mostram a fragilidade de qualquer verdade que pode ser comprometida pelo que se considerou um mero vestígio. Ao mesmo tempo que a fofoca opera como uma partícula de realidade dentro da ficção (essa será, em parte, sua leitura de Proust), ela é ao mesmo tempo o lugar da ficção (Henry James). Essa paixão pelo anedótico está também muito presente em seus primeiros textos críticos; orienta, por exemplo, sua leitura de *Domicilie conjugal* (1970) dirigido por François Truffaut:

Pero Truffaut carece de la sequedad de Clair y su ternura, aun esa blandura que tanto daña sus intentos de rendir homenaje a Hitchcock, siempre imprime su huella en cualquier material que trabaje. ¿Quién se atrevería a inventar un episodio tan extravagante y a la vez emotivo como la espera de la esposa, al enterarse de que su marido tiene una amante japonesa, en kimono, maquillaje oriental, sentada en el piso tras un servicio de té, mientras una lágrima le cruza la mejilla? Las flores que tiñe su marido pueden ser una idea fantasiosa realizada sin brío, pero los vecinos maduros, cuyas rencillas anticipan la reunión final de los

³⁰⁶ Vale ressaltar que não se trata aqui de encontrar a “verdade” no fragmento, mas sim a potência desses gérmenes em desativar ou colocar em *tela de juicio* verdades consolidadas ou mesmo sua potência em gerar ficções, como “sementes” de relatos. Em entrevista a Teresa Orecchia, Cozarinsky (2002, p. 99) diz: “A mí en cambio me interesaba mucho todo lo que la historia evacuaba y dejaba afuera para constituirse, es decir: la anécdota. Me parecía que allí había gérmenes de algo interesante, que tal vez no era verdad, pero la idea de verdad me importaba menos que el hecho de que aquello fuera olvidado, postergado. Siempre me interesó ir hacia esos márgenes, y entonces me parece que en los textos de *Vudú urbano* fui a recoger ciertas trivialidades, en las que intentaba mostrar que palpitaba algo más importante o más general, o que se podía considerar ‘más serio’, que la mera anécdota.”

protagonistas, quedarán en la galería de figuras queribles y queridas del universo de Truffaut.

Es un universo que ignora las crueldades mayores y prefiere conmoverse con las pequeñas felicidades y las pequeñas desdichas. Es lícito desinteresarse de los films que lo registran, pero no se puede ignorar la independencia que lo distingue, en una época en que basta invocar la guerra de Vietnam o la revolución sexual para merecer el beneplácito de los bienpensantes.³⁰⁷

Esse interesse pelas pequenezes que Cozarinsky encontra em Truffaut é, de certa forma, uma resistência à moda dos “bem pensantes”. Em seus textos, Cozarinsky irá potencializar essa valorização do pequeno não só para contrariar a moda, mas como uma forma de resistência intelectual ao discurso historicista e a uma ideia de linearidade da temporalidade histórica.

Ainda que “El relato indefendible” tenha surgido em 1973, suas reflexões acerca das relações entre a fofoca e a literatura vêm de muito antes. Já em *El laberinto de la apariencia* (1964), seu estudo sobre Henry James orientado por Borges, Cozarinsky desenvolvía o que seria o núcleo de seu trabalho posterior.

En la sociedad que James eligió para ubicar casi todo su universo de ficción, el chisme es una forma de atravesar la apariencia, de inocular la duda sobre su naturaleza y reducirla a simples hipótesis. Ni su facilidad ni su aparente trivialidad pueden disimular en el chisme la condición de obra de ficción, quizá rudimentaria, pero que conduce, si no a una realidad oculta, más verdadera que la aparente, por lo menos a advertir las posibilidades múltiples encubiertas por esa superficie accesible que suele confundirse con la realidad. Proust que supo conferir al esnobismo y a la chismografía la grandeza de los impulsos más nobles de la imaginación y del sentimiento, lo reconoce. (COZARINSKY, 1964, p. 20)

³⁰⁷ COZARINSKY, Edgardo. El sabor de la dicha cotidiana. **Panorama**, Buenos Aires, n. 208, p. 64, 20 abr. 1971.

Aqui se encontra já a primeira elaboração do que na década de 1970 Cozarinsky desenvolveria no texto “(Early Nothing)”, ou seja, o *chisme* é essa saída da cripta, mas que em lugar de se transformar em revelação existencial se faz *vacilação* e liberação de ambivalências. A *chismografia* é o outro nome dessa maquinaria desconstrutora que é a *excripta* Cozarinsky. É nesse sentido que se orienta também seu ceticismo diante da história, seus acontecimentos e interpretações, pois a arte de narrar é única. Todo *inventário* depende das mesmas manobras técnicas da linguagem enquanto permeada de dispositivos. Manobras que podem “encubrir” essa sua frágil condição ou, pelo contrário, potencializá-la. Esse ceticismo que Cozarinsky reivindica diversas vezes como característica sua e de sua obra, em 1973, era atribuído a Borges: “En ese teatro no menos inmaterial que el escenario deseado por Mallarmé, Borges cultiva una forma de escepticismo: no hay argumentos nuevos, no hay metáforas nuevas –repite– sino esa ‘diversa entonación de algunas metáforas’ que es la historia” (COZARINSKY, 2005, p. 36)³⁰⁸. Será também em seu “relato indefendible” que ele irá aprofundar sua leitura comparativa entre Proust e James acerca de como a fofoca é trabalhada por cada um deles.

El método que consagra el chisme dentro de la literatura procede con movimientos opuestos en Proust y James. Para Proust el chisme impugna esa superficie demasiado accesible que se da en llamar realidad; quebrándola, permite al novelista revelar vínculos insospechados, reordenar los fragmentos

³⁰⁸ Em entrevista datada de 1993 para a revista *Film* Cozarinsky voltaria a insistir nessa sua herança borgeana ao caracterizar seus textos como ensaio: “Yo digo que lo que hago es 'ensayo', pero pienso 'ensayo' un poco como alguna obra escrita de ficción, como una reflexión libre, como lo que hace Borges en *Otras inquisiciones*.” (COZARINSKY, 1993). Ainda sobre Borges, Cozarinsky (2005, p. 36) diz: “¿Qué obliga a leer como obra de ficción la ‘Historia del guerrero y la cautiva’ o ‘La busca de Averroes’, y como ensayos ‘La muralla y los libros’ o ‘El sueño de Coleridge’ sino el contrato de lectura suscrito, tal vez irreflexivamente, por el lector al abrir un libro (que se le ofrece como) de cuentos y otro (que se le ofrece como) ensayos? Ni siquiera se puede alegar la índole ficticia de los referentes: abuela inglesa y guerrero lombardo, tal vez documentados de forma no menos comprobable que el emperador chino y el poeta alemán. Hebert Quain, Kafka, Averroes, Pierre Ménard son agentes de una misma puesta en escena: la de un tránsito y una transformación de todo fato que ingresa en la cadena del discurso, proceso que ilustra una forma particular de comercio llamada narración.”

que su intervención ha producido en figuras inéditas, elocuentes, veraces. El chisme procedería como las ciencias positivas en su combate por dominar los ‘datos’ y poseer una verdad. (COZARINSKY, 2005, p. 25).

Para Cozarinsky, em Henry James a fofoca funciona como o gérmen do romance, a narrativa se constitui como um “juego de percepciones fragmentarias” (COZARINSKY, 2005, p. 30). James potencializa a parcialidade da percepção e a fragmentação do conhecimento como base primordial para suas histórias. No entanto, se há uma “oposição”, como assinala Cozarinsky, entre Proust e James, ela não é tão clara, como ele mesmo dá a entender.

Si Proust divide –la observación es de Valéry– y da la sensación de poder dividir infinitamente lo que los demás escritores se han habituado a atravesar, también el método de James suscita en el espacio de la percepción, y vindica como sistema literario, una especie de vértigo racional: así como la paradoja de Zenón impugna la noción de movimiento, el chisme, ese relato que no osa decir su nombre, subvierte ante el narrador la ilusión realista, le descubre innumerables aspectos de una realidad que el hábito o la pereza habían dilapidado. Al hacerlo, disgrega esa misma noción de realidad (una, precisa, tangible) y abandona al novelista, tímido, deslumbrado, ante su libertad de escritor. (COZARINSKY, 2005, p. 33).

Esses movimentos da fofoca em Proust e James, que Cozarinsky diz serem opostos, na verdade atuam como propulsores de uma tensão incapaz de ser efetivamente resolvida. É nesse limiar móvel de ficções que a *excripta* se faz jogo e deslocamento. A ficção em Cozarinsky é muito mais do que um simples desejo de compensar ou mesmo curar as feridas do exílio, pois o exílio é o nome da própria *excripta*:

[...] instaura 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. 17, grifo meu).

Sendo assim, a *excripta* de Cozarinsky opera deslocamentos inserindo ficções ou gêrmens de ficções dentro de contextos sérios (no sentido platônico do termo), gerando “vacilações” (*d’ailleurs*) onde qualquer discurso tente consolidar e impor certezas. É nesse sentido que podemos falar em potências da ficção, ou ainda, em “potências do falso” em Cozarinsky. A ficção gera uma proliferação de ambivalências como ato de resistência ao discurso da ordem, ela é o lugar do *extranho*, da *desordem* e da reinvidicação do caos.

Cozarinsky potencializa aquilo que Geoffrey Bennington, em seu texto sobre Derrida, vê como característica transcendental da escritura:

Et même si j’ai la prudence ou la modestie de ne rien écrire de compromettant, l’écriture est dans son essence falsifiable : si on n’est pas *a priori* sûr d’atteindre le bon destinataire, le destinataire n’est jamais *a priori* sûr non plus de l’identité du destinataire ou du signataire. (BENNINGTON; DERRIDA, 2008, p. 47)

Ou ainda, em palavras do próprio Derrida (2001, p. 117): “el día en que haya una lectura de la tarjeta de Oxford, la única y verdadera, ese día marcará el fin de la historia”. É nesse sentido que os cartões postais de Cozarinsky operam ao mostrar a todo momento que a constituição da política e da história é frágil e mutante, um eterno vir-a-ser. Pois os alicerces de qualquer identidade ou categorias tais como verdade, nação, etc. se fundam sob as falhas geológicas da linguagem. Os cartões postais em sua falsa banalidade mostram, talvez, mais claramente essa condição protética e “deslocada” da escrita, mas também da linguagem. No entanto, não é o caso de negar a palavra e sim de entendê-la enquanto incapaz de verdade. Se alguma manifestação violenta do poder diz “essa é a verdade”, a literatura responde “isso é demais” e busca, para falar também com Roa Bastos (*apud* COURTHÈS, 2007, p. 01) uma “maneira de decir que dice por la manera”, parodiando e falsificando essa verdade³⁰⁹. Para aqueles que incorporam a concepção do poder como violência, há na vida sempre um mal que deve ser julgado e condenado. Em Cozarinsky, como em Roa Bastos, a literatura tem a inocência do devir, a história e a verdade são abertas para o por vir. E nesse sentido, o exílio talvez seja aquilo que

³⁰⁹ Essa “vacilação” que Cozarinsky encontra na ficção, algo que é a própria condição da escrita enquanto escrita falsificável. A isso Roa Bastos chamava “poética das variações”, como recurso de montagem, numa tentativa de redispôr a(s) história(s).

mostre mais nitidamente a fragilidade da linguagem e do sentido do mundo como categoria geral, fazendo surgir a terra em si mesma, contrapondo-se ao sentido atribuível ao mundo desde outro mundo.

Incluso se puede decir así: en tanto el mundo estaba esencialmente en referencia con lo otro (con un otro mundo o con un autor del mundo) podía *tener* un sentido. Pero el fin del mundo consiste en que ya no hay más esta referencia esencial, y que esencialmente (es decir, existencialmente) ya no hay más que el mundo 'mismo'. Entonces, el mundo *no tiene más* sentido, pero es el sentido. (NANCY, 2003, p. 23, grifos do autor)

Uma característica fundamental da fofoca é sua impermanência, seu porvir (*de l'avenir*) como a porta aberta para o futuro. É uma promessa de ficção ou de realidade, mas também uma promessa de segredo, pois a fofoca é o arquivo guardado, escondido, que se revela *cum grano salis*. Nesse sentido, ela está muito próxima das reflexões de Derrida sobre certa condição *messiânica*³¹⁰ presente na constituição do arquivo.

Mais il y a plus grave et peut-être : dans l'avenir, il est bien possible que la solution même de cette équation à deux inconnues ne relève plus du savoir théorique, c'est-à-dire d'un théorème de type constatif. C'est ce que suggère le « à supposer que cela soit jamais objet de savoir ». Ce suspens épochal rassemble en un acte toute l'énergie de la pensée, une énergie de virtualité, pour une fois (*enérgeia* d'une *dúnamis*). L'intensité de ce suspens donne le vertige –et donne le vertige en donnant la seule condition pour que l'à-venir reste

³¹⁰ Derrida faz questão de ressaltar que a palavra correta é “messianique” e não “messianisme”. Essa diferenciação feita, talvez se explique em parte por certa estaticidade e resignação advinda do termo messianismo. Não se trata de esperar que o arquivo se modifique por si só ou desistir de qualquer tentativa de sistematizar uma leitura (niilismo), mas justamente o contrário. Trata-se de um significar-em-movimento, ou seja, ir em busca do arquivo, das brechas, dos fragmentos, daquilo que se perdeu ou que se considera perdido, sem esquecer que qualquer leitura que se pense como verdade única está desde sempre condenada ao fracasso.

ce qu'il est : il est à venir. La condition pour que l'à venir reste à venir, c'est que non seulement il ne soit pas connu mais qu'il ne soit pas *connaissable comme tel*. Sa détermination ne devrait plus relever de l'ordre du savoir ou d'un horizon de pré-savoir mais d'une venue ou d'événement qu'on *laisse* ou *fait* venir (sans rien *voir venir*) dans une expérience hétérogène à tout constat, comme à tout horizon d'attente comme tel : c'est-à-dire à tout théorème stabilisable comme tel. Il s'agit de ce performatif à venir dont l'archive n'a plus aucun rapport avec l'enregistrement de ce qui est, de la présence de ce qui est ou aura été *actuellement* présent. J'appelle cela de *messianique* et je le distingue radicalement de tout messianisme. (DERRIDA, 2008, p. 114-5, grifos do autor)

A fofoca é também uma forma de subverter o arquivo e a ordem dominante. Nesse sentido, já em 1964 a partir da literatura deslocada de Henry James, Cozarinsky postulava, através da fofoca, a condição sempre provisória e fragmentária de qualquer leitura e da própria constituição do arquivo com o qual se trabalha. No entanto, conceber a história como messiânica e o arquivo em seu constante devir não significa uma deriva aleatória e descompromissada entre ficções, fatos reais e arquivos intermináveis, mas exatamente o contrário. O ceticismo de Cozarinsky se dá apenas diante de conjunções totalitárias e violentas que tentam aprisionar a história. Há por parte dele um trabalho minucioso, rigoroso e muitas vezes visceral, na tentativa de rearticular (re-dispor) a(s) história(s) e ficções que o envolve. Cozarinsky faz parte de uma geração na qual pensar a literatura era o centro da atividade intelectual. O espaço imaginário da literatura estava em relação constante e direta com os discursos políticos e históricos³¹¹. Já em sua leitura de Henry James, ele reivindicava a imaginação como elemento primordial de conhecimento através da literatura:

James relata la historia de Milly Theale y de la huella de su paso por las vidas de Merton Densher

³¹¹ Relembremos, a título de exemplo, que o núcleo central da política de Sarmiento no final do século XIX, que definiria os rumos do país no século XX, surge primeiramente como literatura. Para além do discurso político-sociológico de *Facundo*, há um trabalho estético e literário realmente surpreendente para a época.

y Kate Croy. La intensidad de su visión se concreta en símbolos, en figuras que simultáneamente hacen más claro y profundo el sentido de la historia y la desarrolla con sus variaciones; como en toda creación poética seria, esos símbolos son para el autor una forma de conocimiento y de definición, de dominio sobre sus materiales; para el lector son las puertas que del argumento de una obra comunican con su tema, instantes en que el diseño total de la forma significativa, se le manifiesta. En ambos casos, la literatura cumple su función más alta, que es de conocimiento: no el conocimiento abstracto de la ciencia que, atiende a lo particular solo en cuanto representa a lo general, sino el conocimiento concreto que sólo puede otorgar la imaginación, el único que establece un vínculo vital entre sujeto y objeto mediante la obra de creación. Los significados en James no son adquiridos a través de un proceso lógico sino por la intensidad de la imaginación poética, fundidos por ésta en una imagen de la que reciben una forma diferente de la vida, más plena que una mera suma de unidades. (COZARINSKY, 1964, p. 96).

Nesse sentido, já em 1964, Cozarinsky formulava, a partir de James, uma concepção da literatura como forma de conhecimento que tem na criação (imaginação poética) sua principal ferramenta. Concepção essa que ele colocaria em prática com *Vudú urbano* e trabalhos posteriores. Além disso, e também através da literatura de James, Cozarinsky começava a pensar uma literatura que poderíamos chamar “degenerada”, não no sentido de cultivar todos os gêneros e sim ultrapassá-los, dispensando todo tipo de classificações e sistematizações.

Toda obra de creación que parte de la confusión deliberada de géneros y formas requiere inevitablemente la genialidad para no ser simplemente irrisoria. La obra que, en cambio, alcanza la superación de esos límites mediante el agotamiento de todas las posibilidades contenidas dentro de ellos, alcanza simultáneamente una forma de existencia más definitiva, independiente de los azares históricos que decretan la supervivencia o la vulnerabilidad de géneros y estilos. (COZARINSKY, 1964, p. 101).

No entanto, o que essa literatura “degenerada” de Cozarinsky parece demonstrar é que essa superação por esgotamento não implica numa resolução. É nesse sentido que as oposições irresolutas e mesmo a confluência entre ficções fragmentárias são uma forma de gerar tensões sempre abertas. Em Cozarinsky as oposições nunca se resolvem, pelo contrário, servem para suscitar tensões ainda maiores que se projetam para o futuro. E essa será uma característica que ele também atribuía a James em 1964 –“James preserva las contradicciones sin resolverlas” (COZARINSKY, 1964 p. 31)–, mas também, e principalmente, ao cineasta soviético Sergei Eisenstein, como veremos mais adiante ao refletir sobre a relação entre deslocamento e montagem.

Essas tensões não resolvidas são provocadas por uma montagem que opera por deslocamentos. Talvez não seja demais afirmar que todo deslocamento é um exercício de montagem. No entanto, nem toda montagem implica em deslocamentos, pois o ato de deslocar envolve primeiro a profanação de um arquivo instituído que é desmembrado e tirado de um contexto no qual se encontra sistematizado, para ser inserido em um contexto *extranho* e suscitar novas e infinitas interpretações e, por que não dizer, criações. É nesse sentido que podemos entender o deslocamento como exílio.

5.2 Espectro de Eisenstein: deslocamento e montagem

La nobleza de una morada se mide por la calidad de sus fantasmas.

Cozarinsky, *Citizen Langlois*, 1994.

La mejor escuela de dialéctica es la emigración. Los dialécticos más agudos son los refugiados. Son refugiados porque se han producido cambios y ellos solamente estudian los cambios. De los menores indicios deducen los máximos acontecimientos, siempre que tengan buen juicio. Cuando triunfan sus adversarios, ellos calculan cuánto ha costado la victoria y tienen buen ojo para las contradicciones. ¡Qué viva la dialéctica!

Bertold Brecht, 1940-1941

No segundo número da revista *Flashback* (1960), no texto “Hacia un René Clair dramático”, Cozarinsky começava sua leitura da obra do cineasta francês partindo de seu livro *Réflexion Faite*:

En 1951 apareció *Réflexion Faite*, uno de los libros más originales que el cine haya inspirado. En él un René Clair maduro y célebre corrige, corrobora o amplía las opiniones del crítico provocativo y entusiasta que fue un cuarto de siglo antes. La forma elegida para esta confrontación es la reproducción de viejos textos, rigurosamente fechados, entre los cuales la opinión contemporánea coloca sus párrafos de 1950. Es un verdadero diálogo que mantienen dos épocas a través de una misma, relevante personalidad, y es en el prólogo donde la forma diálogo está explícita: allí el maestro retrocede parcialmente ante la violencia del joven aficionado, aunque comprende su sentimiento de asistir a la creación de un arte nuevo, infinito, inexplorado:

‘Lo que me sucedió fue que intervine en una gran aventura, que asistí a la creación de un lenguaje, de un arte, de una industria, de algo que ninguna de estas denominaciones logra definir completamente y cuya compleja naturaleza se presta al equívoco. Es este equívoco lo que intenté disipar lo mejor que pude’. (p. 8)³¹²

Este sentimiento impregna todo el libro, que es una ocasión para la ironía y la melancolía, una evocación crítica cuya forma personal ilumina muchos aspectos de la obra de su autor, sin perder por ello una vigencia más amplia. Como crítico y creador, la perspectiva de Clair sobre su obra propia y sobre todo el cine es doble y, em ambos campos, igualmente lúcida.

Al contemplar la obra de Clair desde *Réflexion Faite* el panorama se ordena, su comprensión se enriquece y algunas líneas de evolución aparecen

³¹² Em nota de rodapé Cozarinsky explica que a paginação corresponde à edição de 1951 publicada por Gallimard.

evidentes. Señalarlas es la pretención de este artículo.³¹³

Em *Cinematógrafos*, Cozarinsky exploraria esse mesmo recurso de autoanálise ao intercalar parágrafos de seu artigo “Permanencia de Griffith. Notas sobre una tradición viva”, publicado em março de 1965 na revista *Tiempo de cine*, com parágrafos escritos em 2001 e 2010, nos quais ele se corrige e reflete sobre seu trabalho criativo.

No artigo de 1965, Cozarinsky exaltava a permanência de Griffith no cinema moderno em contraposição ao cinema soviético que não apresentaria, segundo ele, esta mesma presença. Cinema este para o qual, em determinado momento, ao qualificar os filmes de Eisenstein, reserva dois sonoros adjetivos. Diz ele: “los films que más deliberadamente operaron con las posibilidades del montaje, sobre todo los de Eisenstein, resultaron abstrusos o insípidos” (COZARINSKY, 1965, p. 10). Sublinho aqui a conjunção disjuntiva “ou”, pois, como veremos, o centro da questão aqui está justamente na disjunção e na relação entre continuidade e descontinuidade.

(Los films mudos de Eisenstein y de Pudovkin son igualmente, irremediamente ajenos al cine moderno; su valor, sin embargo, no es comparable. Los de Eisenstein, aunque felizmente no acatan por completo las teorías de su autor, trasuntan la voluntad obstinada de un artista que persiste en su visión hasta las últimas consecuencias: no queda en ellos material narrativo no asimilado por el método elegido y que, desencarnado y atomizado, no contribuya al diseño abstracto que parece ser la única meta del cineasta. Por ello, aunque la visión y el método no resulten admirables como tales, su obra impone el respeto que merece todo extremismo. Los films de Pudovkin, obras de un talento prudente, exhiben los límites de un lenguaje que ningún exceso vindica).³¹⁴

Mais adiante afirma:

³¹³ COZARINSKY, Edgardo. Hacia un René Clair dramático. **Flashback**, Buenos Aires, n. 02, p. 59-60, nov. 1960.

³¹⁴ COZARINSKY, Edgardo. Permanencia de Griffith. Notas sobre una tradición viva. **Tiempo de Cine**, Buenos Aires, n. 18/19, p. 09, mar. 1965.

Para estos cineastas y teóricos [soviéticos] el cine está radicalmente fuera de la imagen. Es algo que utiliza imágenes pero no reside en ella: surge, como una *combustión* del contacto de esas imágenes en determinadas circunstancias. (Grifo meu).³¹⁵

E aqui podemos sentir o eco novamente de seu sonoro “abstruso”, mas agora pairando em seu próprio discurso, aplicado a si mesmo, à sua própria leitura da obra de Eisenstein. Pois hesita em marcar uma posição, oscila entre afirmar sua não permanência no cinema moderno e ao mesmo tempo cria um conceito (“combustão”) que sugere em primeiro lugar uma propagação que extrapola a tela e se projeta para um fora. Em 2001, ao comentar esse parágrafo, Cozarinsky retomava essa ideia de “combustão”:

Esta idea de combustión sería la que el autor se aplicaría a cultivar cuando se atrevió a hacer cine, olvidando sus prejuicios juveniles, superando su ignorancia de cinéfilo. Recuerdo que frecuentaba con la misma ingenuidad a Bazin y al primer Manny Farber. Más tarde entendería que el cine de Bresson había impugnado de antemano sus argumentos, y en sus propios films iba a buscar esa combustión por roce o fricción de texturas opuestas. La idea de montaje sólo le presentaba entonces dos rostros nada seductores: el ejemplo soviético, del que sólo percibía la aplicación académica sin desprender ninguna lección para otro tipo de trabajo con la imagen y el sonido; y su práctica banalizada, procedimiento para obtener efectos rítmicos o remiendos. No preveía la ampliación considerable, entonces en gestación, de su uso narrativo o estructural; tampoco su destino morganático en los clips musicales. (COZARINSKY, 2010, p. 162.)

Talvez o que faltasse para o jovem Cozarinsky de 1965, nesta sua leitura de Eisenstein, fosse assumir o tempo como “fora dos eixos”. A anacronia seria, a partir do início da década de 1970, a força motriz de seus textos e filmes. Anacronia que ele encontraria em Benjamin, cujas “Teses sobre o conceito de história” encontram-se parcialmente

³¹⁵ IDEM. Ibidem, p. 10.

reproduzidas em *Vudú urbano*. Ou talvez muito antes, Cozarinsky tenha encontrado esta anacronia em Borges, ou melhor, anacronia que o cinema de Sternberg (admirado por Borges) permitia a Cozarinsky encontrar em Borges. Em seu livro *Borges y el cine* ele pergunta:

¿Qué puede hacer con los instrumentos del novelista un escritor cuyos hábitos intelectuales, cuyo trabajo sobre el lenguaje predispone a la redacción de textos breves e intensos, intolerantes con las necesarias larguras de la novela? ¿Es posible, en vez de hallar en el curso de la narración momentos privilegiados, partir de un ordenamiento de esas ‘visiones’ y omitir el tejido conectivo que debería vincularlas? Más aún: esas imágenes, memorables dentro de un relato, de un desarrollo, de una duración ¿podrán, aisladas, suscitar fantasmagóricamente la narración ausente que es su ‘larga proyección’? *Evaristo Carriego* propone una respuesta. (COZARINSKY, 1981, p. 21-2).

Através desta evocação de uma narração ausente suscitada pelas imagens, Cozarinsky parece reivindicar em Borges o que havia condenado em Eisenstein. Neste apelo a um fora está justamente o valor do fundamento da dialética da montagem em Eisenstein que não se resume na simples projeção de uma verdade socialista se considerarmos toda a sua trajetória. Para tanto, lembremos o emblemático texto de Eisenstein sobre a “montagem de atrações”:

Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade dos princípios de construção da ‘estrutura ativa’ (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do ‘reflexo’ estático de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações.

O meio que libera o teatro do jugo da ‘figuração ilusionista’ e da ‘representação’ –até agora

decisivas, inevitáveis e unicamente possíveis— implica a montagem de ‘coisas reais’, ao mesmo tempo que permite a inserção de ‘seguimentos figurativos’ inteiros e de um enredo coerente, não mais como elementos suficientes e determinantes, mas como atração dotada de um grande efeito, conscientemente selecionada para uma proposta precisa (EISENSTEIN *in* XAVIER, 2008, p. 191).

A proposta de Eisenstein através da montagem de atrações é a de uma montagem que busque não uma representação única e acabada, e tampouco uma simples “figuração ilusionista”, mas a combinação de “coisas reais”, figurativas e/ou imaginárias. Ou seja, a montagem de atrações está repleta de descontinuidades. Trata-se de desfazer as causalidades históricas de um tempo homogêneo, liberando as imagens do peso de uma representação, fazendo com que as imagens se choquem entre si em uma tensão dialética. Algo inteiramente diferente do truque, como diz Eisenstein:

A atração nada tem em comum com o truque. O truque, ou melhor, o *trick*... é todo resultado acabado no plano de uma determinada habilidade artística (a acrobacia, sobretudo) e não é, senão uma forma de atração adequadamente apresentada ou ‘vendida’ como diz a gente do circo; por isso, significa algo absoluto e acabado *em si*, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador. (EISENSTEIN *in* XAVIER, 2008, p. 190-1, grifo do autor).

Se a montagem de atrações é diametralmente oposta ao truque que é “algo absoluto e acabado”, ela só poderá ser descontínua e inacabada, pois apela a um “fora da tela”, um apelo que, para além da formação de uma “imagem mental”, é um apelo para repensar a história, ou melhor, refletir sobre a permanência ativa do passado no presente. De forma que poderíamos relacionar o conceito de “montagem de atrações” de Eisenstein com a recente leitura do “Diário de trabalho” de Brecht, feita por Didi-Huberman, e dizer que tal montagem:

Dys-pone y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de crear explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las

coherencias de superficie –corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas – de manera que la puesta en desorden, el ‘caos’ dice Lukács, es su principio formal para empezar. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 128, grifo do autor)

Seria, portanto, criar heterogeneidades, gerar um estranhamento ali onde as relações parecem familiares ou acabadas. E é nesse sentido que a ficção terá um papel fundamental na literatura e no cinema de Cozarinsky. A ficção também se encontra nesse “fora” suscitado por tensões dialéticas. Cozarinsky terá compreendido isso muito bem já em 1985, em *Vudú urbano*, ao “dys-por” e recompor a História (com maiúscula) de Eva Perón em uma “história (com minúscula)”.

La suma de estos retazos producía algo distinto, pero coincidente: un más allá, otro mundo. La ausencia de imagen (inimaginable, entonces) permitía a ese impalpable dominio aceptar cualquier trama que sus aislados oyentes desearan hilar. (COZARINSKY, 2007e, p. 73).

Neste texto ele busca reescrever uma determinada história de Eva Perón a partir de sua experiência como atriz de rádio e teatro. Para esta nova história, talvez o que mais importe seja como este seu passado não foi alheio ao seu estrelato nos palcos políticos, mas pelo contrário, estivesse totalmente ativo em suas atitudes e posturas como personagem dentro das “ficciones políticas y sociales [que] fueron proyectadas, como tantas diapositivas, en la pantalla argentina” (COZARINSKY, 2007e, p. 59).

Nesse sentido, podemos perceber aqui que certo espectro de Eisenstein, conjurado pelo jovem Cozarinsky, então crítico de cinema, retorna com força tanto em seus textos literários quanto em seus filmes. Digo “certo espectro”, pois não há em Cozarinsky uma preocupação político-partidária como a que predomina nos primeiros filmes do diretor russo. Esta herança de Eisenstein viria de sua última fase, aquela posterior ao seu contato com a cultura mexicana e o regresso traumático à Rússia. Fase esta que já se encontrava embrionária neste texto emblemático que foi “Montagem de atrações” publicado na revista *LEF* de 1923. É surpreendente o fato de que, dez anos após a publicação de seu artigo sobre Griffith e Eisenstein, em *Vudú urbano*, Cozarinsky se aproprie dessa mesma lógica do deslocamento e da tensão dialética para referir-se a si

mesmo no início dos anos 1960. Refere-se a sua juventude dífida entre as leituras de *Cahiers du Cinéma* e suas visitas ao extinto Cinema *Armonía* de Buenos Aires.

Ya entonces y allí era yo una figura desplazada, cuidadosamente cortado con tijeras y pegado en el fotomontaje que no correspondían. Alimentado por una suscripción de *Cahiers du Cinéma* que llegaba vía aérea, concurría para tener un atisbo de sintaxis clásica y violencia severa en algún *western* de Budd Boetticher que había perdido en su imperceptible estreno. Mientras tanto, archivaba los acoplamientos heterodoxos, los jadeos y tanteos ensayados en la voluble penumbra, como recortes de una baja realidad no redimida por su impresión en una cinta de celuloide, proyectada en un cono de axiomática luminosidad. (COZARINSKY, 2007e, p. 112).

E aqui encontro novamente a reverberação da leitura crítica de *The players versus ángeles caídos* feita por ele para a revista *Primera Plana* publicada em 1969. Esta montagem, entendida como ferramenta heurística, corta, desloca, surpreende sem tomar partido definitivo, sabe-se sempre em movimento. No entanto, não tomar partido não significa não tomar posição ou pensar politicamente. Muito mais do que uma mera dimensão formal, ao criar brechas, vazios e intervalos sua montagem abre caminho para uma nova forma de pensar a história dos homens e a disposição das coisas.

Na *excripta* de Cozarinsky a ficção é o elemento fundamental nesse trabalho de infiltrar-se nos discursos e narrativas que compõem as ficções nacionais da Argentina (ainda que não se limite única e exclusivamente à Argentina) e conceitos consolidados, para desmontar a História e redistribuir os pedaços suscitando leituras infinitas. Nesse sentido é surpreendente o fato de Eisenstein acabar sendo submetido a essa mesma lógica. No texto “El violín de Rothschild” (1996), publicado em *Pase del testigo*, e também em *Lejos de dónde*, Cozarinsky irá encontrar na conjunção entre a morte do cineasta e teórico russo e a criação do estado de Israel, um *pretexto* ficcional para articular uma dúvida sobre as circunstâncias de sua morte e de outros membros do comitê judeu antifascista.

En 1948, la creación del estado de Israel incita a muchos judíos soviéticos a pedir permiso para emigrar; es el pretexto para que Stalin orqueste una campaña feroz, que bajo el rótulo de antisionismo ofrece un cauce nuevo al más tradicional antisemitismo ruso. El comité judío antifascista, creado en 1941 con el beneplácito del poder, es disuelto; salvo Ilya Ehrenburg, sus miembros mueren en ‘accidentes’ (como Salomón Mikoels, director del Teatro Idisch de Moscú) si no de un infarto, como el cineasta Serguei Eisenstein. (COZARINSKY, 2000, p. 82).

Cozarinsky não pode deixar de inocular a dúvida ainda que, segundo consta, o infarto que deu morte ao cineasta soviético teria sido o último de uma série de infartos anteriores em distintos lapsos de tempo.

6 NECROMANCIA

Revenons à la chose même, c'est-à-dire au fantôme, car ce texte est une histoire de fantômes. Nous ne pouvons pas plus éviter le fantôme et la ruine que nous ne pouvons éluder la question du statut rhétorique de cet événement textuel.

Derrida, 1990, p. 1008.

Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés.

Derrida, 1993, p. 15.

Recuerdo no sin estupor lo que le dije un día un niño a Max Jacob: 'El cine se hace con los muertos. Se les coge, se les hace caminar y eso es el cine'.

Cabrera Infante, 1995, p. 103.

O segundo movimento que caracteriza a *excripta* de Cozarinsky como desconstrutiva é o da reponsabilidade diante da herança, da disseminação, mas também da redistribuição (remontagem) dessa herança. Uma herança que, assim como o exílio é singular-plural. E nesse sentido pensar o exílio é também uma responsabilidade diante da herança judaica. Não me refiro simplesmente à responsabilidade de Cozarinsky como herdeiro dessa tradição e tampouco à responsabilidade intelectual unicamente, mas à responsabilidade humana. Não se trata de definir o judeu, algo tão impossível quanto definir o humano³¹⁶, mas buscar as

³¹⁶ Nesse sentido é relevante a reflexão de Zygmunt Bauman em *Modernidade e ambivalência*: "A universalidade da ausência e do vazio é a única universalidade que existe; a singularidade judaica é a única universalidade que existe; toda universalidade é judaica. Esse era o sentido do que disse Maria Tsvetayeva: 'Todos os poetas são judeus'. Ou da frase de Celan: 'O judeu, você sabe, o que ele tem, o que realmente lhe pertence, isso ele não empresta, nem pede ou devolve jamais'. Ou a de Borges: 'Meus livros são profundamente judaicos'. Definir o judeu é (tão tentador e impossível quanto) definir o escritor, o poeta, a criatura

singularidades dessa tradição e suas marcas. E nesse sentido, o exílio é seguramente uma das marcas fundamentais que se inscrevem nessa tradição; basta ressaltar seu papel como engrenagem central na maquinaria literária e teórica que compõe os pensamentos dos autores aqui trabalhados e citados. Mas além do exílio e quase indiscernível a ele, encontra-se também a fantasmagoria ou, como diz Cozarinsky, a “necromancia”, que vejo como sendo um elemento fundamental na constituição do pensamento e da religião judaica. Ainda que não seja essa uma característica exclusiva do judaísmo, a fantasmagoria ou a necromancia desempenha um papel essencial na constituição tanto da religião quanto do pensamento dos intelectuais judeus do século XX. É nesse sentido que na coleção de citações feita em *Vudú urbano*, Cozarinsky reproduz um fragmento do texto “Sobre a teoria dos fantasmas” de Horkheimer e Adorno:

En el mundo civilizado, el duelo se convierte en una herida, un sentimentalismo asocial, pues demuestra que aún no se ha logrado imponerle al hombre un comportamiento puramente práctico. [...] En realidad se les inflige a los muertos lo que los antiguos judíos consideraban la peor de las maldiciones: nadie deberá acordarse de ti. En su actitud hacia los muertos el hombre deja estallar su desesperación por no ser ya capaz de acordarse de sí mismo. (HOKHEIMER; ADORNO *apud* COZARINSKY, 2007e, p. 115).

A diáspora é um elemento fundamental na formação de todo um mundo espectral entre os judeus. Na solidão do exílio e do deserto é quando a presença dos fantasmas se faz mais intensa. É quando retornam os espectros dos familiares e amigos mortos na terra natal, mas também aqueles que morreram no deserto sem localização fixa. Talvez quem melhor tenha explicado essa condição da cultura judaica tenha sido Freud ao postular a presença fantasmal na tradição judaica do assassinato ou do gesto (da tentativa de assassinato) do pai (Moisés) que retornaria depois da constituição da religião para assombrar e cobrar a expiação de todo um povo.

semelhante à aranha suspensa na rede textual que vai tecendo; é definir o humano” (BAUMAN, 1999, p. 203).

Pero el hecho del parricidio, en su regreso al recuerdo de la humanidad, tenía que vencer resistencias mayores que el otro, el que había constituido el contenido del monoteísmo; por eso tuvo que consentir una desfiguración más intensa. El crimen innombrable fue sustituido por el supuesto de un pecado original en verdad fantasmal. (FREUD, 1991, p. 130-1)

Em seguida Freud afirma que somente uma parte entre os irmãos herdeiros da tradição de Moisés aceitaram a redenção através do filho sacrificado na cruz (catolicismo). Enquanto a outra parte, aqueles que se chamam até hoje judeus, continuaram sendo assombrados pelo espectro do pai assassinado.

Configura-se assim uma visão singular da própria história que se expande para uma concepção da história humana. Sendo assim, como disse certa vez outro prolífico pensador e montador judeu que foi Aby Warburg, a história passa a ser entendida como uma “história de fantasmas para adultos”.

El montaje –al menos en el sentido que aquí nos interesa– no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de ‘planos’ discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en toda secuencia de la historia. Cuando Warburg ‘monta’ sobre el mismo panel de *Mnemosyne* la agonía del vencido antiguo y el triunfo del vencedor renacentista, no ‘relata’ el valor de uso de una misma fórmula gestual sino para *romper la unidad* temporal de este destino: la fórmula no habrá sobrevivido más que al precio de un hiato fundamental que se puede ver, aquí, en la ‘inversión dinámica’ de su significación. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 430, grifos do autor).

Assim como em Warburg, Benjamin e Derrida, em Cozarinsky a história é um exercício de montagem. Uma montagem que trabalha na liberação de tensões na formulação de vínculos que são sempre fugitivos e inacabados, feitos por saltos. Saltos das ideias que retornam e de sobrevivências. Mas talvez um dos principais gestos da necromancia como desencriptamento dos espectros é a radicalidade de uma concepção

do tempo, de um passado que não passa. Em seus três últimos filmes³¹⁷, sua autodenominada “trilogía de cámara”³¹⁸, Cozarinsky explora obsessivamente a presença ativa de um passado familiar, pessoal e histórico no presente. *Apuntes para una biografía imaginaria* é um filme feito com imagens de arquivo de princípios do século XX, imagens e palavras feitas para o filme, imagens e palavras de outros filmes e textos de Cozarinsky, de modo que elas são tiradas de seu contexto original e reposicionadas em uma nova montagem, gerando novas relações entre elas e tudo o que há no extracampo. Esta “reciclagem” de textos e imagens é o que vai sugerir uma das seções do filme, intitulada *París 1942: reciclajes*, que está subdividida em duas partes. Trata-se de imagens de arquivo do início da década de 1940 em Paris. Na primeira parte vemos imagens de filmes que serão reciclados e transformados em cera de sapato e esmalte para unha; na segunda, são restos humanos, como cabelos, que se transformarão em cobertores, blusas, sapatos. Tudo isso acontece através de uma terceira reciclagem, aquela feita pelo diretor ao tirar estas imagens de seu contexto original e colocá-las em relação com outras imagens. Se *Puntos suspensivos* havia surgido da reciclagem de pedaços de película de Alberto Fischerman, *Apuntes* é uma reciclagem de imagens do passado – como, por exemplo, a sequência inicial do Vietnam no final da guerra, a visita do Führer à cidade de Beirute, ou ainda, o encontro

³¹⁷ Os filmes que compõem a trilogía são: *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010); *Nocturnos* (2011); *Carta a un padre* (2013).

³¹⁸ Cozarinsky caracteriza dessa forma seus últimos filmes em diversas entrevistas (entre elas, destaco a entrevista concedida ao suplemento *ADN Cultura* do diário *La Nación* em novembro de 2013, na qual ele desenvolve uma definição para “cine de cámara”): “Hay un cine de cámara que no se propone interpelar a un público multitudinario. No exige las dimensiones de una platea numerosa, todo lo contrario: del mismo modo, el ámbito propicio para una sinfonía de Mahler no lo es para un cuarteto de Haydn. El espacio de recepción ideal para lo que llamo cine de cámara es íntimo, me atrevo a decir confidencial. En él, el espectador puede escuchar voces y música e internarse en el juego de documento y ficción que proponen las imágenes y los textos de mis films, lejos del ruido de mandíbulas que trituran pochoclo habitual en las multisalas. En ese espacio elegido, sin apremios, se hace posible un contacto distinto con el público. La legítima seducción del cine industrial se basa en el esplendor del espectáculo; el cine de cámara, en cambio, permite imaginar una manera diferente de diálogo con el espectador.” COZARINSKY, Edgardo. Cozarinsky y su nueva película de cámara. **La Nación**, Buenos Aires. Entrevista concedida a Matías Capelli, 22 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1640359-cozarinsky-y-su-nueva-pelicula-de-camara>>. Acesso: 10 nov. 2014.

entre o exército americano e o exército soviético no final da guerra–, que se associam às imagens de pessoas e acontecimentos que marcaram a vida de Edgardo. Como, por exemplo, o próprio Alberto Fischerman que é filmado por Cozarinsky em Nantes, na França em 1986, enquanto sua voz em *off* anuncia que esse foi seu último encontro com ele. E se, como dizíamos antes, *Apuntes* termina com o retorno de Cozarinsky a sua cidade natal, *Nocturnos* começa com um renascimento nessa cidade:

El hombre se ha quedado dormido en la playa después de pasar la tarde leyendo un libro de poesía. Ya es de noche cuando lo despierta una música que no sabe de donde viene. Con los ojos apenas entreabiertos, ve surgir del mar una ciudad extraña que sin embargo le parece reconocer como la ciudad de su infancia y la de su juventud. ¿Cuánto tiempo ha dormido? ¿Está soñando acaso? No halla respuestas para sus preguntas y termina por dejar que los fantasmas vengan a su encuentro.

Como esse Cozarinsky que se banha à contravida no mar de cinzas de sua mãe e renasce, o “homem” de *Nocturnos* desperta e, ao mesmo tempo, redescobre sua cidade natal. Esse renascimento se dá em sincronia com o ressurgimento dessa cidade, que emerge do mar de suas lembranças como Atântida deslocada e composta de camadas superpostas de tempos e de outras cidades. O retorno a essa cidade múltipla e espectral que Cozarinsky construiu no exílio só pode ser um retorno noturno: “cuando los otros corren a refugiarse al engañoso reposo del hogar, nosotros salimos a confrontarnos con esa verdad que la luz oculta y la oscuridad revela”, afirma Marta Lubos em *Nocturnos*. Pois para Cozarinsky tanto a literatura, como o cinema e as cidades não devem ser um refúgio, mas sim um desafio renovado.

Se, por um lado, talvez se pudesse dizer que diferente de *Apuntes*, há em *Nocturnos* um aprofundamento do cineasta na busca de suas paixões individuais como o deambular noturno (que está presente também em *Ronda nocturna*, seu filme anterior), esse estranhado “íntimo”, se dá, como nos filmes anteriores, através de histórias alheias. Histórias que o protagonista assiste desde uma posição privilegiada, como Esmeralda Mitre³¹⁹ que toca insistentemente o interfone do apartamento de

³¹⁹ A presença de Esmeralda Mitre, descendente de Bartolomé Mitre, traz consigo também uma herança e possibilita desdobramentos impensados para a cena. Além disso, em maio de 2008, Cozarinsky havia filmado Esmeralda em uma pequena

Cozarinsky. Além disso, o deambular portenho não pode evitar projetar (e embaralhar) nos muros e no céu de Buenos Aires, a tragédia de pequenas histórias alheias (*Ménilmontant* de Dimitri Kirsanoff) e de histórias multitudinárias (*A greve* de Eisenstein). Ou ainda, fazendo uso de uma montagem na qual os bombardeiros da Guerra Civil Espanhola cruzam o céu portenho através do olhar de Diana Bellessi, que segundos antes afirma: “Yo, cargo con el recuerdo de tantas cosas que no viví, que vivieron mis padres, mis abuelos. La memoria también se hereda.” Trata-se de uma herança, mas não como rememoração e sim como uma herança-constantemente-presente e presentemente ativa, uma herança que não pode ser negada impunemente, pois “los muertos siempre vuelven, y las víctimas son los muertos más tenaces”. Ou, para falar ainda com a citação de Godard que encerra *Nocturnos*: “El pasado no ha muerto, ni siquiera ha pasado”³²⁰.

cena para o BAFICI intitulada “No Remake”, na qual faz uma espécie de paródia da sequência inicial de *Le Mépris* (1963) de Godard, na qual aparece Brigitte Bardot nua na cama. Segundo Cozarinsky, a cena inicial do filme de Godard foi feita para atender um pedido de Carlo Ponti, produtor do filme, que havia se sentido “defraudado” porque Brigitte Bardot não aparecia nua na versão original. Em “No Remake”, quem ocupa o rol de Brigitte Bardot é Esmeralda Mitre. Se no filme de Godard, o diálogo de Brigitte Bardot com seu parceiro é dissimulado, pois na verdade ela parece falar com alguém que está fora da imagem, Cozarinsky potencializa isso em seu filme, fazendo Esmeralda exhibir-se diretamente para o diretor; ela se exhibe olhando diretamente para a câmera enquanto repete algumas das perguntas que Brigitte fazia no filme de Godard; no final a afirmação certa encerra o filme: “Ed., eso fue hace cuarenta y cinco años... ¿No te dan ganas de pensar en algo nuevo? Te veo en tu próxima película”.

³²⁰ Uma variação da frase de Jean-Luc Godard está presente também em *Crepúsculo vermelho*. Quando o filme faz um *flashback* para mostrar imagens da juventude de Clara e David na Argentina, nas imagens vê-se um grupo de amigos em um parque, alguns conversam enquanto alguém dança e outro personagem limpa armas que estão em uma bolsa negra; durante toda a sequência escuta-se o som de algumas canções e referências importantes que permearam a década de 1970, entre elas, o retorno de algumas canções populares da Guerra Civil Espanhola (entre outras, é o caso de “Ay, Carmela”) e o enterro de Neruda que é referenciado pela repetição dos versos: “No has muerto, no has muerto, solamente has quedado dormido,/ como duermen los tallos en su rosa de espina./ No has muerto, no has muerto, solamente has quedado dormido,/ como duermen las flores cuando el sol se reclina./ No has muerto, no has muerto, solamente has quedado dormido,/ como duermen las rosas e su tallos de espinas.” O registro sonoro utilizado por Cozarinsky foi retirado da filmagem do enterro de Neruda;

Em seguida, o próximo passo de Cozarinsky foi mergulhar na herança familiar através de *Carta a un padre*. Nos minutos iniciais do filme, Cozarinsky mostra para a câmera fotografias e cartões postais que seu pai trouxe de sua viagem pelo mundo: “toda mi infancia jugué com imágenes de países lejanos que él había visitado”. Não foi somente durante a infância, os cartões postais de seu pai também se sobrepõem aos seus cartões postais escritos no exílio; entre eles, talvez seja em “(One for the Road)” onde essa sobreposição se encontra mais presente.

Ya sé que hoy Manaus ha renacido como la próspera capital de un estado. Pero su universidad o la autopista transamazónica me cautivan menos que las visiones de una decadencia adormecida, interminable, que mi padre recogió en 1934. Unos quince años después, escuchaba sus relatos, tan absorto como ante sus recuerdos de visitas previas a Punta Arenas, una vez destino final de los barcos que partían de Trieste y la más lejana avanzada del comercio austrohúngaro. Hoteles lujosos, tiendas riquísimas, burdeles dignos de la Europa central, quedaron fulminados por la apertura del canal de Panamá, que debía monopolizar la mayoría de los cruces entre Atlántico y Pacífico. Aquellas distracciones fueron borroneándose en el boato cada vez más apagado de un puerto libre patagónico, que rara vez honraba el tráfico internacional. Hacia 1931, contaba mi padre, la torta Sacher que le sirvieron en el Grand Hotel estaba rancia, y varias indias chilotes habían sido admitidas entre las pupilas de Madame Crepusculescu. (COZARINSKY, 2007e, p. 157-158)

Ainda nos minutos iniciais de *Carta a un padre*, Cozarinsky empunha a adaga utilizada no ritual japonês do *seppuku* (corte do ventre) que seu pai trouxe do Japão³²¹. Minutos depois, ele afirma que a adaga foi uma das poucas coisas que levou consigo quando se exilou em Paris. É

quando um grupo de pessoas acompanha o cortejo fúnebre, é uma mulher quem repete os versos.

³²¹ O *seppuku* é um ritual suicida através do qual o samurai coloca fim a sua vida como forma de não cair em mãos dos inimigos ou como punição por alguma desonra.

importante indagar o sentido desse gesto de Cozarinsky em levar a adaga em seu exílio. Trata-se aqui de um segundo corte enquanto circuncisão ou reafirmação da circuncisão inicial na qual o filho sela o destino do pai (esse “loco que se hizo marino”) e escolhe “vivre entre dos continentes, entre la palabra escrita y la imagen filmada”.

(...) disions quoi au juste sinon le secret que je cherche jalousement comme le dernier mot de ma jalousie même, et tant que je n’aurai pas pensé, c’est-à-dire altéré dans mon corps, au fond de l’escarre à ciel ouvert ou au bord du cratère dont les laves ont ensanglanté ma vie, la ja-lou-sie, voire la tentation de l’interpréter à partir de quelque vérité rassurante comme par exemple une trahison de ma mère, j’aurai continué à tourner autour sans savoir le secret de ma souffrance, et « Je ne sais encore pas, aujourd’hui [23-12-76] comment on dit ‘circoncision’ dans aucune langue, à peu près, que la française, à peine évidemment en hébreu, et au moment où je commence ce ‘livre’, il faut le noter, toute ce que l’expérience de ce ‘livre’ doit transformer risque de la faire oublier » ou encore « si ce livre ne me transforme de fond en comble, s’il ne m’aide pas à aimer plus encore la vie, il aura échoué à jouer la réussite comme en échec où la perte vaut salut, jeu trop connu, je veux qu’il réussisse décidément et que je sois le premier, voire le seul à le savoir vraiment », là où « la limite est la circoncision, la chose, le mot, le livre, à faire sauter, non ce n’est pas ça, mais à traiter, aimer de telle sorte que je puisse écrire, ou mieux, vivre sans plus avoir besoin d’écrire... le désir de littérature est la circoncision, avec quoi je veux en finir (la perte de l’anneau de mon père, deux an après sa mort, et ce qui s’ensuivit, tout reconstituer par le menu, menu, diminué, ce qu’on mange, le texte lu ne suffit pas, faut le manger, le sucer, comme le prépuce), ce qui restera absolument secret dans ce livre, je parle du secret conscient, porté par le su, comme su, et non de l’inconscient, on n’a encore rien dit du secret comme su » (ce même jour). (DERRIDA, 2008, p. 73-74)

Mas na adaga herdada por Cozarinsky há ainda a inscrição de duas palavras: “omamori samuhara”. Depois de anos sem querer saber a tradução por receio de que se tratasse de algo demasiado banal, Cozarinsky decide ir em busca do significado. Descobre então que “Onamori” significa “para a proteção” e “samuhara” é uma palavra mágica para não ser ferido. Existe aí, portanto, uma ambivalência, pois a adaga utilizada como ritual de suicídio é, ao mesmo tempo, para a proteção e uma espécie de amuleto de combate. Ou seria a proteção de algo que não seja a morte e sim a honra do guerreiro e seu compromisso para com o código samurai?

Também para Cozarinsky « le désir de littérature est la circoncision » (DERRIDA, 2008, p. 73-74), a adaga do *seppuku* traz em si a mesma ambivalência da circuncisão que oscila entre a castração e a aliança. Mas essa segunda aliança já não é somente um compromisso com o pai e sim com a literatura, pois o exílio é do filho. Cozarinsky parte para a França levando na mala o objeto simbólico não de uma viagem, mas de um ritual do exílio que é uma promessa de corte da palavra, da imagem, mas também uma promessa de seu comprometimento com a literatura. A imagem da adaga do *seppuku* sendo segurada pela mão de Cozarinsky estampa também a capa de *En ausencia de guerra*; nesse seu último romance é o corte da adaga que reabre essa “ferida mortal” (o exílio) de que falou La Capria, citado por Cozarinsky. É do corte dessa ferida que dessagram velhas disputas e rancores do passado: “siento una culpable atracción por la violencia individual, por el ajuste de cuentas personal.”³²²

Como vimos, Cozarinsky desenvolve em alguns de seus artigos críticos a ideia do cinema como necromancia. Essa ideia é mais profundamente desenvolvida a partir de sua leitura de Guillermo Cabrera Infante. No ensaio “Del cine como necromancia (El tiempo recobrado de Cabrera Infante)”, publicado em 2004 na revista espanhola *Letras libres*³²³, Cozarinsky retoma o mito platônico no contexto de sua leitura feita em 1977 em “(Early Nothing)” e também o culto às ruínas feito por Tabbia, para articular sua concepção da necromancia.

Para los hijos del siglo veinte, los mapas y estampas del niño baudeleriano han sido las sombras animadas, volubles, fugaces del cinematógrafo.

³²² Edgardo Cozarinsky em entrevista a mim concedida e disponibilizado em anexo.

³²³ Posteriormente publicado também em *ADN Cultura*, suplemento do jornal *La Nación* e posteriormente coletado e publicado no livro *Cinematógrafos*.

Así como los reflejos en la pared de la caverna platónica, heraldos de un espacio exterior, le permiten adivinar el mundo, esas sombras le prometieron las mil y una maravillas que proyectaban. Años más tarde, el hombre que ha ido a dar lejos de la tierra donde nació, o tal vez, con todos, simplemente lejos de su infancia, descubre que los films vistos cuando era joven le permiten recobrar el pasado, suscitan la ilusión de un *temps retrouvé*. Una estrategia del deseo, vieja como el tiempo, fue analizada y codificada a principios del siglo veinte por Proust: sólo se puede desear lo que aún no se ha alcanzado, o lo que ya se ha perdido; como si el momento de la posesión, la radiante plenitud del orgasmo, fuera imposible de pensar o decir. (¿Imposible de pensar porque imposible de decir? ¿Imposible de decir porque imposible de pensar? Que las lealtades filosóficas de cada uno elijan su prioridad.)

Para el deseo, entonces, solo hay dos sujetos: el niño, portador de ese ‘vasto apetito’ que Baudelaire diagnostica, tenso como un arco hacia las formas innumerables y cambiantes de lo intacto, y Fausto, a quien el estudio sólo ha enseñado que una sola alquimia importa: la que sería capaz de recobrar al joven perdido. A través de los films que ese joven veía, revisitándolos reverentemente, casi en puntas de pie, como si temiera quebrar un frágil hechizo, el espectador maduro tal vez pueda diluir su persona presente, inevitablemente escéptica, en aquel espectador cándido, cuya mirada ennoblecía aun el más banal espectáculo sobre el cual se posaba. (COZARINSKY, 2010, p. 13-14).

Nesse sentido, o primeiro exílio é o exílio da infância. Talvez pela infância ser o lugar do desregramento, da desordem e do descentramento. A liberdade viria a ser um poder da criança, poder de colocar-se exterior às regras do mundo adulto da ordenação. Liberdade esta que, no homem adulto, transforma-se no desejo de regresso impossível, numa obsessão. Assim como o menino Baudelaire (e também poderíamos acrescentar o menino Benjamin descrito em *Infância em Berlim e Rua de mão única*³²⁴),

³²⁴ Essa reflexão da infância como lugar do descentramento e da liberdade em Benjamin, também feita por Bataille em *A literatura e o mal*, é um dos pontos

também o menino Cozarinsky em seu precoce desejo de *flâneur*, vagou pelas ruas de Buenos Aires caçando espíritos e fantasmas pelos “bosques de sonhos”, ou melhor, pelos “palacios plebeyos”³²⁵ que é como ele chama o cinema em um livro dedicado à memória destes velhos cinemas que terminaram convertidos em igrejas ou shoppings. Tanto a literatura, quanto o cinema de Cozarinsky estão repletos destes meninos em busca de uma promessa de ficção nas imagens e nas pessoas. Mas não se trata simplesmente do menino recordado pelo adulto, mas os filmes que evocam o indivíduo passado. E é nesse sentido que o ceticismo do espectador maduro pode se diluir no olhar cândido do menino; não se trata da rememoração do menino feita pelo adulto, mas do menino que surge inesperadamente ao ser evocado pela imagem. E com o menino surge também o descentramento, o desregramento que compõe a escrita destrutiva ou desconstrutiva de Cozarinsky. Mas voltemos à necromancia.

Na última parte do artigo acerca da necromancia em Cabrera Infante, Cozarinsky estabelece uma relação entre a moviola (*editing table* ou *table de montage*) e a mesa de evocação dos mortos (*turning tables* ou *tables tournantes*); diz ele:

El montaje cinematográfico se realizaba, antes de la irrupción de lo virtual, en una mesa que en inglés

mais interessantes dos textos citados. Em *Rua de mão única* Benjamin (2011, p. 36) diz: “CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela o princípio de uma coleção, e tudo o que possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos pesquisadores, bibliômanos, antiquários só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçadora. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá, arrasta sua presa para a casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitizá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. ‘Arrumar’ significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são armas medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são tótems e tostões de cobre que são escudos. No armário de ‘roupas de casa’ da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido”.

³²⁵ *Palacios plebeyos* foi publicado em Buenos Aires no ano 2006 pela editora Sudamericana.

se llama *editing table* y en francés *table de montage*, en muchos países de habla hispánica había adoptado por nombre el de la marca comercial que las fabricaba: moviola. Sobre ella, avanzando o retrocediendo en platos giratorios, imagen y sonido, separados, se ofrecían a la manipulación. Esas mesas donde se jugaba la vida del cinematógrafo me recuerdan otras mesas llamadas en inglés *turning tables* y en francés *tables tournantes*: aquellas alrededor de las cuales se convoca a los muertos durante las sesiones de necromancia que se dicen de ‘espiritismo’. (COZARINSKY, 2010, p. 22).

No entanto, podemos dizer com Derrida, na esteira de Marx, que a própria mesa é um espectro. Em 1993, em *Espectros de Marx*, Derrida relembra a passagem nada circunstancial de *O Capital* na qual a mesa ganha vida e se transforma em coisa-animada-inanimada. Retomemos Marx³²⁶:

Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por

³²⁶ Também é relevante retomar a paráfrase do trecho feita por Derrida (1993, p. 241-2): “Marx vient donc d’annoncer son entrée en scène et sa transmutation en chose sensiblement suprasensible, et la voici debout, qui non seulement se tient mais se lève, s’élève et se relève, relève la tête, se redresse et s’adresse. Face aux autres, et d’abord aux autres marchandises, oui, elle dresse la tête. Paraphrasons quelques lignes au plus près de la lettre avant de citer la meilleure traduction, qui est aussi la plus récente. Il ne lui suffit pas, à cette table de bois, de se tenir debout (*Er steht nicht nur*), ses pieds sur le sol, elle se dresse aussi (*sondern er stellt sich* - et Marx ne précise pas « pour ainsi dire » comme le lui avaient fait concéder certains traducteurs français *effrayés par l’audace littérale de la description*), elle se dresse aussi *sur* la tête, une tête de bois, car elle est devenue une sorte d’animal têtue, entêté, obstiné, qui fait face, debout, aux autres marchandises (*er stellt sich alleu andren Waren gegenüber auf den Kopf*). Faisant front devant les autres, ses semblables, voici l’apparition d’une étrange créature : tout à la fois Vie, Chose, Bête, Objet, Marchandise, Automate. Spectre en un mot.”

exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas de que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa. (MARX, 1985, p. 70).

Para Marx os objetos concebidos e criados pelos homens através de sua força de trabalho são classificados pelos seus diferentes “usos” e divididos em duas categorias. Em primeiro lugar estão os objetos destinados unicamente a satisfazer as necessidades ditas primárias do ser humano, desempenhando um “valor de uso” unicamente. Sendo assim, os objetos produzidos pelo trabalho humano assumem valor de uso, mas é na relação social com outros objetos com igual valor de uso que assumirá “valor de troca” e se realizará como mercadoria. O valor de troca só pode ser exercido perante relações sociais, tal como a linguagem. Marx diz ainda que para a mercadoria ter valor de troca ela não pode ser comparada a outra mercadoria de mesmo tipo, somente em relação a mercadorias diferentes³²⁷. Para Marx tanto a fantasmagoria quanto o capital começam com o valor de troca, é ele que transforma a mesa em espectro. No entanto, como afirma Derrida, não é possível e tampouco desejável caçar todos os fantasmas como queria Marx, até porque o próprio valor de uso já é assombrado pelo valor de troca e vice-versa.

Sans disparaître, la valeur d'usage devient dès lors une sorte de limite, le corrélat d'un concept-limite, d'un commencement pur auquel aucun objet ne peut ni ne *doit* correspondre, et qu'il faut donc compliquer dans une théorie générale (plus générale en tout cas) du capital. Nous en tirerons ici une seule conséquence, parmi tant et tant d'autres possibles : s'il garde lui-même quelque valeur

³²⁷ “A mercadoria é valor de uso ou objeto de uso e ‘valor’. Ela apresenta-se como esse duplo, que ela é, tão logo seu valor possua uma forma rápida de manifestação, diferente da sua forma natural, a do valor de troca, e ela jamais possui essa forma quando considerada isoladamente, porém sempre apenas na relação de valor de troca com uma segunda mercadoria de tipo diferente”. (MARX, 1985, p. 62-3)

d'usage (à savoir de permettre *d'orienter* une analyse du processus « phantasmagorique » depuis une origine elle-même fictive ou idéale, donc déjà purifiée par une certaine fantastique), ce concept-limite de la valeur d'usage est d'avance contaminé, c'est-à-dire pré-occupé, habité, hanté, par son autre, à savoir ce qui naîtra dans la tête de bois de la table, la forme-marchande et sa danse de fantôme. La forme-marchande, certes, *ce n'est pas* la valeur d'usage, il faut en donner acte à Marx et tenir compte du pouvoir analytique que cette distinction nous livre. Mais si elle *ne l'est pas, présentement*, et même si elle n'y est pas *effectivement présente*, elle affecte *d'avance* la valeur d'usage de la table de bois. Elle l'affecte et l'endeuille d'avance comme le fantôme qu'elle deviendra, mais c'est là que commence justement la hantise. Et son temps, et l'intempestivité de son présent, de son être « *out of joint* ». Hanter ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie. L'ontologie ne s'y oppose que dans un mouvement d'exorcisme. L'ontologie est une conjuration. (DERRIDA, 1993, p. 255, grifos do autor)

Ao contrário da ontologia e da conjuração indiscriminada dos espectros, Derrida propõe indagar o fantasma, falar com ele, mas também deixar que ele fale. E deixar que a mesa fale é também deixar que o cinema se faça. Talvez o cinema seja a arte que mais deixe escancarada sua dependência em relação a próteses, objetos e mercadorias. Como disse certa vez Fellini (*apud* FAVA; VIGANO, 1995, p. 43): “il solo limite che mi sono importo riguarda il denaro quando no ce ne sarà più film sarà finito.” Mas a questão vai muito mais além de câmeras, cenários, etc., pois o fantasma se insere na própria constituição da linguagem. Em sua *Gramatologia*, ao refletir sobre a relação entre linguagem e morte, Derrida afirma:

Or l'espace comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence. Ce devenir — ou cette dérive — ne survient pas au

sujet qui le choisirait ou s'y laisserait passivement entraîner. Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité. A tous les niveaux d'organisation de la vie, c'est-à-dire de *l'économie de la mort*. Tout graphème est d'essence testamentaire. Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référent. (DERRIDA, 1987, p. 100-1, grifo do autor)

O grafema é a prótese que se consolida no lugar da(s) ausência(s), tanto do sujeito quanto do referente, pois ocupa o lugar do morto. E nesse sentido a escrita, e também a imagem, é o lugar no qual se encontram encriptados os fantasmas que o escritor deverá indagar e/ou conjurar. Deve-se “tourner les mots” para falar com Derrida. Mas há também a necessidade de se indagar os fantasmas de uma narração não contada, uma “narração ausente”, para falar com Cozarinsky. Aquela que não tenha sido escrita pelos vencedores. E nesse sentido a literatura se faz também como promessa. Uma promessa que preserva uma esperança messiânica de uma hospitalidade incondicional, sem restrições, para com o *extranho*, de quem não se pedirá que se comprometa com os modelos dos contratos domésticos da potência de acolhida, seja ela a família, estado ou nação. É nesse sentido que Cozarinsky parece ser herdeiro de certo espírito marxista conjurado por Derrida.

C'est un lien d'affinité, de souffrance et d'espérance, un lien encore discret, presque secret, comme autour de 1848, mais de plus en plus visible – on en a plus d'un signe. C'est un lien intempestif et sans statut, sans titre et sans nom, à peine public même s'il n'est pas clandestin, sans contrat, « *out of joint* », sans coordination, sans parti, sans patrie, sans communauté nationale (Internationale avant, à travers et au-delà de toute détermination nationale), sans co-citoyenneté, sans appartenance commune à une classe. Ce qui s'appelle ici, sous le nom de nouvelle Internationale, c'est ce qui rappelle à l'amitié d'une alliance sans institution entre ceux qui, même s'ils ne croient plus désormais ou n'ont jamais cru à l'internationale socialiste-marxiste, à la dictature du prolétariat, au rôle messiano-eschatologique de l'union universelle des prolétaires de tous les pays, continuent à s'inspirer

de l'un au moins des esprits de Marx ou du marxisme (ils savent désormais qu'il y en a *plus d'un*) et pour s'allier, sur un nouveau mode, concret, réel, même si cette alliance ne prend plus la forme du parti ou de l'internationale ouvrière mais celle d'une sorte de contre-conjuration, dans la critique (théorique et pratique) de l'état du droit international, des concepts d'État et de nation, etc.: pour renouveler cette critique et surtout pour la radicaliser. (DERRIDA, 1993, p. 141-2, grifos do autor)

A responsabilidade diante de uma herança é a disseminação crítica, seletiva e filtrante dessa herança. A desconstrução depende dessa responsabilidade, não há desconstrução sem uma redistribuição (deslocamentos) da herança. É nesse sentido que ela depende da radicalização advinda de certo espírito marxista, da *expropriação* dos conceitos de Estado e nação para o surgimento de uma nova Internacional, uma pátria diaspórica por excelência e, portanto apátrida, pois ela já não depende da ordem do pai e sim dos desvios, dos “gestos de escrita” em “espelhos deformadores”. É o lugar do filho.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou refletir sobre o exílio em Edgardo Cozarinsky abarcando um período específico de sua produção que vai das suas primeiras publicações na Argentina ainda no final da década de 1950 até o início da década de 1980 com seus primeiros textos escritos em Paris. Ainda que este período tenha sido o foco principal, também foram inseridos na análise alguns textos posteriores por serem fundamentais no desenvolvimento da leitura aqui traçada. Esta tese se dividiu em, pelo menos, três grandes etapas acompanhadas de suas ramificações, interpenetrações e reverberações. A primeira delas consistiu em *excriptar* as primeiras publicações de Edgardo Cozarinsky para, entre outras coisas, demonstrar que já havia nele um exílio antes do exílio. Ou seja, entre as décadas de 1950 e 1970 Cozarinsky havia montado um laboratório crítico, que é também laboratório de escrita, no qual o exílio já era responsável por configurar suas leituras críticas e teóricas. Busquei identificar e rearmar os elementos que fazem do exílio a engrenagem primordial no entendimento e no desenvolvimento da maquinaria literária e cinematográfica de Edgardo Cozarinsky. A *excripta* Cozarinsky exige um pensamento do *extremo* enquanto experiência do limiar e do constante devir. Para tanto, fez-se necessário desobedecer um limite traçado por Cozarinsky e ir em busca de suas primeiras publicações com o objetivo de reconstruir seu laboratório criativo. Através da leitura atenta de seus textos críticos pude reconhecer neles diversos elementos que permeiam seus textos e filmes posteriores; entre eles encontra-se a compreensão da literatura (e do cinema) como exílio e a necromancia. Estes textos recobrados foram importantes também para demonstrar que *Puntos suspensivos* já era a primeira manifestação da *excripta* de Cozarinsky, pois reunia entre seus principais atributos a potência de sempre devir outro, um filme-deslocamento no qual os sentidos se constroem em movimento e os vínculos são sempre provisórios. *Puntos suspensivos* é a primeira elaboração do exílio enquanto máquina ficcional; trata-se de um filme violento pela radicalidade, mas também por ser atravessado e atravessar um período violento no qual, como diria Roberto Ferro, “[se vivía] en una antesala creyendo que ya era el infierno” (FERRO, 2009, p. 11). *Puntos suspensivos* é sensível a essa tessitura perversa e violenta que começava a tomar proporções ainda inimagináveis na Argentina, onde Cozarinsky já se sentia um exilado. Sua mudança para a França seria um passo fundamental na consolidação e no comprometimento de Cozarinsky para com a sua *excripta*.

A segunda etapa consistiu em refletir acerca dos limiares entre a *excripta* de Cozarinsky e a de Jacques Derrida. Busquei ir além de qualquer ideia de “influência” na tentativa de ler Cozarinsky *com* Derrida e Derrida *com* Cozarinsky. Há na verdade um encontro entre o que Cozarinsky vinha ensaiando – e o que colocou em prática em 1971 com *Puntos suspensivos*– e a desconstrução derridiana. É nesse sentido que se orienta a leitura de *De la Gramatologie* (1967) feita por Cozarinsky também em 1971. Além de captar no trabalho de Derrida seus principais movimentos, ele insiste ainda no aspecto criativo (“ficcional”, no sentido proposto no segundo capítulo). Os dois movimentos principais que caracterizam a(s) *excripta(s)* de Jacques Derrida e Edgardo Cozarinsky são, por um lado, o deslocamento e a inversão e, por outro, a resposabilidade para com a herança e tudo o que é *extranho* a ela – o que Cozarinsky denomina “necromancia”. Tais movimentos desconstrutivos operam na desativação de conceitos e verdades, mas também na deformação da própria concepção da literatura, que é totalmente avessa à ideia de *canon* ou sistema.

Assim sendo, uma conclusão possível para este trabalho é que a *excripta* Cozarinsky se alimenta da desconstrução de conceitos e discursos, mas também de si mesma e esse talvez seja seu gesto mais importante. Ela é um monumento informe ao desejo insatisfeito. A linguagem enquanto busca incessante (e não como destreza adquirida) que tanto preocupou o jovem Cozarinsky era uma manifestação inicial desse desejo violento de irrupção (parto, mas também partida) e desconstrução de tudo que aprisione o compromisso com a literatura e com o cinema. Nos minutos finais de *Carta a un padre*, enquanto as mãos do diretor reviram a terra rica em detritos, sua voz afirma que não há respostas para perguntas com as quais iniciou o filme: “solo la tierra permanece”, afirma então. É exatamente disso que se trata; o que importa são as ficções e não o desfecho. É dessa forma que, mais do que responder perguntas, o filme revira a terra em busca dos restos do passado, mostrando sua permanência.

Quién sabe si en esa parcela de tierra de Avellaneda abonada por tantos cuerpos condenados, encerrada entre paredones encalados, consagradas por quienes allí habían relegado a muertos de su propia religión, no se han mezclado ya los restos de muertos nuevos y viejos con los de alguna de esas coristas artríticas y varicosas que surcaban el escenario del Excelsior convencidas de su encanto

irresistible, con los de esos histriones desvencijados a quienes una gira de Maurice Schwartz había convencido de que podían, ellos también, hacer Hamlet.

Y me pregunté cuánta lluvia, cuánta tierra removida, cuántos gusanos serán necesarios para que de su descomposición surja algo rico y extraño, algo libre de afectos y agravios impagos, que ninguna culpa enturbie, que ningún memorial celebre. (COZARINSKY, 2004, p. 157-8)

Esta tese segue esse mesmo desejo de revirar a terra. Sou um agricultor por herança. Desde o cultivo de oliveiras por parte de meus antepassados italianos ao cultivo do café em solo brasileiro e em seguida de culturas mais variadas e modestas –que até hoje são lavradas por meus pais e avós– a minha herança vem da terra. E também minha esperança que, como a chuva e a seca, é uma estação extra na vida de quem depende da terra e da contingência do tempo. “É a esperança que fermenta o vinho”, dizia meu avô. Mesmo com as secas, pragas e desvalorizações crônicas, trata-se sempre de arregaçar as mangas e novamente arar a terra, como Sísifo e sua pedra. Mas não há condenação ou negatividade nesse trabalho e sim potência de recomeço. Com Cozarinsky, descobri que de alguma forma essa minha escrita seca e por vezes contingentes em seus desdobramentos se reencontra com essa herança familiar, pois a final: “el detective siempre termina por averiguar algo sobre sí mismo” (COZARINSKY, 2007b, p. 62). Mas se a comparação entre a crítica e o trabalho detetivesco é realmente válida é somente na medida em que o detetive assumo que não há verdade a ser descoberta e sim um *inventário* de possibilidades. Esta tese segue um ritmo do campo, um tempo da espera. Ou seja, trata-se primeiramente de preparar a terra para receber as “semillas de ficción” e esperar que da terra germine o fruto que possa ser disseminado.

No dia 14 de julho de 2014, dia de meu aniversário, recebi por correio parte dos manuscritos de *El rufián moldavo* junto com um cartão postal com fotografia de Bioy Casares de autoria de Sara Facio. Havia uma promessa nesse gesto de Cozarinsky e também um pedido no olhar quase suplicante de Bioy, mas havia também ali uma espécie de mapa para um detetive prolífico em inventariar restos e armar um quebra-cabeças que, no final, descobre ser incompleto. E talvez devesse citar Sebald e dizer que “hay muchas formas de escritura pero solo la literatura puede intentar restituir, más allá del mero recitado erudito de los hechos”. Sim, “todo empezó en literatura”, posso dizer *com* Cozarinsky, e acaso

tudo deverá terminar nela, como forma de restituir a essa terra mãe o húmus que lhe pertence.

Se no início desta tese falava que parte deste trabalho consiste em ouvir as ressonâncias, variações e improvisações dos textos de Cozarinsky como quem ouve *Charlie*, talvez devesse ter dito Johnny Carter como referência ao personagem do conto “El perseguidor” de Cortázar. Não só pelas obsessões de Cozarinsky que o aproximam de Johnny – “Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora.” (CORTÁZAR, 2006, p. 344) –, mas pelas minhas próprias como seu “perseguidor”. Se, por um lado, estamos sempre voltando para casa, por outro nunca haverá retorno possível, a não ser no desejo incessante de recomeço e o exílio é essa melancolia, mas também a potência de devir sempre outro que não “eu” que desapareço no meio de ruínas alheias “que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas” (COZARINSKY, 2007a, p. 59).



Figura 19: O menino Cozarinsky.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada.** Madrid: AKAL, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. In: _____. **La potenza del pensiero: saggi e conferenze.** Roma: Neri Pozza, 2005.

_____. **Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Belo Horizonte: UFMG, 2007. Tradução de Selvino José Assmann.

_____. **Infancia e historia.** Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Tradução ao espanhol de Silvio Mattoni.

_____. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos, texto fotocopiado (a partir de Image et memoire: écrits sur l’image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

_____. **Profanaciones.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Tradução ao espanhol de Flavia Costa y Edgardo Castro

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.

_____; JELICIÉ, Emiliano. **Borges va al cine.** Buenos Aires: Libreria, 2010.

ANTELO, Raul. **Potências da Imagem.** Chapecó:Argos, 2004.

_____. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____; CAMARGO, Maria Lúcia (org.). **Pós-crítica.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

ARENDDT, Hannah. **Compreender: Formação, exílio e totalitarismo**. Belos Horizonte: Editora UFMG, 2008. Tradução Denise Bottman.

BABEL, Isaac. **A cavalaria vermelha**. Rio de Janeiro: Civilização brasileiras, 1969. Trad. Berenice Xavier.

BARTHES, Roland. **La chambre claire**. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

_____. **S/Z**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Tradução ao espanhol de Nicolás Rosa.

BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Paris: Gallimard, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. Tradução de Marcus Penchel.

BECKFORD, William. **Vathek**. Paris: Perri et Cie, 1893.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. Tomo III. São Paulo: Brasiliense, 2008a. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet

_____. **Discursos interrompidos I**. Buenos Aires: Taurus, 1989. Tradução ao espanhol de Jesús Aguirre.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 2008b. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

_____. **Passagens**. UFMG: Belo Horizonte, 2009. Tradução do alemão de Irene Aron e Tradução do francês de Cleonice Paes.

_____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1987. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução de Paulo Neves.

BIOY CASARES, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé, 1978.

_____. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tradução de Ana Maria Scherer.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emecé, 2007a.

_____. **Obras Completas II**. Buenos Aires: Emecé, 2007b.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2009. Tradução de Ana Luiza Andrade.

BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Arcadia todas las noches**. Madrid: Alfaguara, 1995.

CORREAS, Jaime. **Cortázar, profesor universitario**. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos I**. Buenos Aires: Punto de lectura, 2006.

_____. **Obra crítica I**. México: Alfaguara, 1994a.

_____. **Obra crítica II**. México: Alfaguara, 1994b.

_____. **Obra crítica III**. México: Alfaguara, 1994c.

_____. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

COZARINSKY, Edgardo. **Blues**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a.

- _____. **Borges en/y/ sobre cine.** Madrid: Espiral, 1981
- _____. **Borges y el cine.** Buenos Aires: Sur, 1974.
- _____. **¡Burundanga!** Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- _____. **Cinematógrafos.** Buenos Aires: BAFICI, 2010b.
- _____. **Dinero para fantasmas.** Buenos Aires: Tusquets, 2012.
- _____. **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, 2004.
- _____. **En ausencia de guerra.** Buenos Aires: Tusquets, 2014.
- _____. **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, 2011.
- _____.; FLEISCHMANN, Benjamin; TCHEKHOV, Anton. **Le violon de Rothschild.** Arles: Actes Sud, 1996.
- _____. **Lejos de dónde.** Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- _____. **Maniobras nocturnas.** Buenos Aires: Emecé, 2007c.
- _____. **Milongas.** Buenos Aires: Edhasa, 2007d.
- _____. **Museo del chisme.** Buenos Aires: Emecé, 2005a.
- _____. **Nuevo museo del chisme.** Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2013b.

_____. **Palacios plebeyos**. Buenos Aires: Sudamericana, 2006a.

_____. **Ronda Nocturna**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005b.

_____. **Sara**. Buenos Aires: Urania, 2013, p. 57.

_____. **Tres fronteras**. Buenos Aires: Emecé, 2006b.

_____. **Urban Voodoo**. Nova York: Lumena, 1990.

_____. **Vudú urbano**. Buenos Aires: Emecé, 2007e.

DELEUZE, Gilles. **A dobra Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2011. Trad. Luiz B. L. Orlandi.

_____. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2008. Trad. Luiz B. L. Orlandi, entre outros.

_____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes

_____. **Crítica y clínica**. Barcelona: Anagrama, 1996. Tradução ao espanhol de Thomas Kauf.

_____. **L'image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

_____. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2009. Trad. Aurélio Guerra

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

DERRIDA, Jacques. **Adieu à Emmanuel Lévinas**. Paris: Galilée, 1997.

_____. **Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité**. Paris: Calmann-Lévy, 2013.

_____. **Spectres de Marx**. Paris: Galilée, 1993.

_____. **De la Gramatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

_____. **L'écriture et la différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

_____. **La Tarjeta Postal: De Sócrates a Freud y más Allá**. México: Siglo XXI, 2001. Tradução ao espanhol de Haydée Silva e Tomás Segovia.

_____. **Mal d'archive**. Paris: Galilée, 2008.

_____. **Marges de la philosophie**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

_____. **Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre**. Paris: Galilée, 1984.

DERRIDA, Jacques; FATHY, Safaa. **Tourner les mots. Au bord d' un film**. Paris: Galilée, 2000.

DETIENNE, Marcel. **A escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. Trad. Mário da Gama Kury.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Machado Libros, 2008. Tradução ao espanhol de Inés Bertolo.

_____. **A imagen sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tad.Vera Ribeiro.

_____. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. Tradução de Paulo Neves

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Tradução de Teresa Ottoni

_____. **Montagem de atrações.** In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* São Paulo: Graal, 2008.

_____. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Tradução de Teresa Ottoni

ELSNER, Gisela. **Os anões gigantes.** Lisboa: Arcadia, 1965. Trad. Jorge Sampaio.

FAVA, Claudio G.; VIGANO, Aldo. **I film di Federico Fellini.** Roma: Gremese, 1995.

FÉDIDA, Pierre. **O conceito e a violência.** Lisboa: Sociocultur, 1978. Trad. Noémia Seixas.

FERRO, Roberto. **Da literatura e dos restos.** Florianópolis: E. da UFSC, 2010. Trad. Jorge Wolff.

_____. **Derrida, una introducción.** Buenos Aires: Quadrata, 2009

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** 3.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1985. Tradução de S.Tannus Muchail

_____. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: NAUL, 2009. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais.

_____. **Dits et Ecrits.** Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 2012. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado.

FREUD, Sigmund. **Moisés y la religión monoteísta.** Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Tomo 23. Tradução ao espanhol de José Luis Etcheverry.

GREENE, Graham. **Ensayos.** Buenos Aires: Sur, 1973. Trad. Edgardo Cozarinsky.

GRINBERG, Leon. **Psicoanálisis de la migración y el exilio.** Madrid: Alianza, 1984.

HEIDEGGER, Martin. **Os Pensadores Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger**. São Paulo: Abril, 1973.

_____. **Ser e tempo**. Ragança Paulissta: Vozes, 2011. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback.

KAVAFIS, Constantino. **Desde Alejandría. Antología**. Santiago: LOM Ediciones, 2009. Tradução ao espanhol de Miguel Ángel Castillo Didier.

KRAUS, Karl. **Aforismos**. Porto Alegre: Arquipélago, 2010. Seleção, tradução, glossário e apresentação de Renato Zwick.

KUKI, Shuzo. “El problema de la contingencia”. In Zavalla, Agustín Jacinto (comp.) **La otra filosofía japonesa**. Trad. Agustín Jacinto Zavalla. México: Colegio de Michoacán, 1997.

_____. **La estrutura del iki**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012. Trad. Lil Sclavo.

LAWRENCE, D. H. **Select Literary Criticism**. New York: The Viking Press, 1956.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2010. Tradução de João Gama.

_____. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2008. Tradução de José Pinto Ribeiro.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MCCARTHY, Mary. **Uma vida encantada**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. Trad. Elza Viany.

MANSILLA, Lucio V. **Diario de viaje a Oriente (1950-51) y otras crónicas del viaje oriental**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

_____. **Entre-Nos (Causeries de los jueves) II**. Buenos Aires: W. M. Jackson, 19?.

_____. **Entre-Nos (Causeries de los jueves) III**. Buenos Aires: W. M. Jackson, 19?.

_____. **Una excursión a los indios ranqueles**. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe

MATOS, Olgária. “Desejo de evidência, desejo de evidência: Walter Benjamin”. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MENDOZA, Eduardo. **Le mystère de la crypte ensorcelée**. Barcelona: Seix Barral, 2011. Trad. Edgardo Cozarinsky e Anabel Herbout.

MOYANO, Daniel. **El trino del diablo** Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

_____. **La lombriz**. Buenos Aires: Nueve 64, 1964

MORENO, Cesar Fernandez. **América latina en su literatura**. Siglo XXI: México, 1972.

MORIN, Edgar. **La rumeur d’Orleans**. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

NABOKOV, Vladimir. **Mademoiselle O**. Buenos Aires : Sur, 1963. Trad. Edgardo Cozarinsky.

NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a. Tradução ao espanhol de Margarita Martínez

_____. **El ser singular plural**. Madrid: Arena, 2006b. Tradução ao espanhol de Antônio Tudela Sancho.

_____. **La comunidad enfrentada**. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Tradução ao espanhol de J. M. Garrido

_____. **La creación del mundo o la globalización.** Barcelona, Paidós, 2003. Tradução ao espanhol de P.P.Velamazán

_____. **Las musas.** Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Tradução ao espanhol de Horacio Pons

_____. **La desconstrucción del cristianismo.** Buenos Aires: La Cebra, 2006. Tradução ao espanhol de Alejandro Madrid Zan

_____. **Un pensamiento finito.** Barcelona: Anthropos, 2002. Tradução ao espanhol de Juan Carlos Moreno Romo

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2010. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine.** Buenos Aires: Fondo de cultura, 2011.

REALES, Liliana. **Onetti e a vigília da escrita.** 2002. 371 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

ROA BASTOS, Augusto. **Contravida.** Buenos Aires: Norma, 1995.

_____. **Metaforismos.** Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

_____. **Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre.** Asunción: RP ediciones, 1993.

_____. **Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre.** Asunción: Servi Libro, 2008.

_____. **El Baldío.** Buenos Aires: Losada, 2005

_____. **El fiscal.** Buenos Aires: Sudamericana. 1993

_____. **Vigilia del almirante.** Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

ROCHA, Glauber. **A revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RORTY, Richard. **Contingency, irony, and solidarity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SARDUY, Severo. **De dónde son los cantantes**. Madrid: Cáteda, 1993.

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. **Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARMIENTO, Domingo. **Facundo. Civilización y barbarie**. Buenos Aires: Losada, 2006.

SHESTOV, Lev. **Sur les confins de la vie: l'apothéose du dépaysement**. Paris: Éditions de la Pléiade, 1927.

SLOTERDIJK, Peter. **Derrida, um egípcio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. Tradução de Evandro Nascimento.

_____. **O desprezo das massas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Tradução de Claudia Cavalcanti.

_____. **Regras para o parque humano**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Tradução de José Oscar de Almeida Marques.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução ao português de Rubens Figueiredo.

TCHEKOV, Anton. **O violino de Rothschild**. Mairiporã: Veredas, 1991. Trad. Noé Silva.

ULANOVSKY, Carlos. **Paren las rotativas**. Buenos Aires: Espasa, 1997.

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

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Trad. Markus Hediger.

Artigos de jornais e revistas:

ANTELO, Raul. As imagens como força. **Crítica cultural**, v. 3, n. 2. Florianópolis: Unisul, 2008.

_____. “Foucault, Mallarmé y la vida nordestina”. Texto gentilmente cedido pelo autor, foi apresentado como conferência no “Coloquio internacional Michel Foucault y América Latina” realizado em Buenos Aires. O colóquio foi promovido pela Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e foi realizado nos dias 13, 14 e 15 de agosto de 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. **Revista Archipélago**, Barcelona, Nº 26–27, 1996. Tradução ao espanhol de Dante Bernardi.

ALTAMIRANO, Carlos. El difícil arte de volver. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 560-590, jul./set. 1993.

CORTÁZAR, Julio. Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. **Realidad**, Buenos Aires, n. 14, p. 232, mar.-abr. 1949. _____. Carta a una escritora argentina. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 595-598, jul./set. 1993.

_____. Carta a una escritora argentina. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 595-598, jul./set. 1993.

_____; URONDO, Francisco. Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas. **Panorama**, Buenos Aires, n. 187, p. 49, 24 nov. 1970.

_____. La Argentina que despierta lejos. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 103, p. 39, 27 out. 1964

_____. Novelistas exilados. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 292, p. 40, 30 jul. 1968.

_____. Un cadáver viviente. **Realidad**, Buenos Aires, n. 17-18, p. 259, set-dez. 1949.

CASTILLO, Abelardo. La década vacía. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 604-611, jul./set. 1993.

COURTHÈS, Eric. Lo transtextual en Roa Bastos. Disponível em <<http://roabastos.spaces.live.com/blog/cns!2109A09DB1C46579!1002.entry>>. Acesso: 04 de junho.

CASASBELLAS, Ramiro de. Presumíamos de independentes. **Clarín (Suplemento Cultural)**, p. 06, 29 de out. 1992.

COZARINSKY, Edgardo. A caballo entre Marx y Sade. **Panorama**, Buenos Aires, n. 213, p. 62, 25 maio 1971.

_____. Borges 1970: El fénix largamente esperado. **Panorama**, Buenos Aires, n. 173, p. 52, ago. 1970.

_____. Cine: ¡Llegaron los Players! **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 338, p. 67 17 jun. 1969.

_____. Cine un festival de censores. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 273, p. 52, mar. 1968.

_____. Cómo hablar de cine en Chile. **Panorama**, Buenos Aires, n. 253, p. 64, 29 fev. 1972.

_____. De lealtades y traiciones. **Panorama**. Buenos Aires, n. 206, p. 60, abr. 1971.

_____. Del infierno conyugal. **Panorama**, Buenos Aires, n. 175, p. 66, 01 set. 1970.

_____. El asceta indómito. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 283, p. 72, maio 1968.

_____. Cine: J.M. Straub, um rebelde inédito en la Argentina. **Panorama**. Buenos Aires, n. 201, mar. 1971.

_____. El antiguo oficio de poeta. **Panorama**. Buenos Aires, n. 193, p. 56, 05 jan. 1971.

- _____. El coraje de no seguir la moda. **Panorama**. Buenos Aires, n. 206, p. 60, 06 abr. 1971.
- _____. El escalpelo de Adorno. **Panorama**. Buenos Aires, n. 185, p. 54, 10 nov. 1970.
- _____. El espejo de la vida. **Tiempo de cine**, Buenos Aires, ano I, n. 6, p. 27-28, 1961.
- _____. El film. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 338, p. 69, 17 jun. 1969.
- _____. El gozo en la ferocidad. **Panorama**. Buenos Aires, n. 209, p. 50, abr. 1971.
- _____. El papá de Rosemary. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 326, p. 82, 18 mar. 1969.
- _____. El paso a la consciencia. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 279, p. 58, abr. 1968.
- _____. El primer amor de Cristina. **Tiempo de cine**, Buenos Aires, ano I, n. 6, p. 28-29, 1961.
- _____. El sabor de la dicha cotidiana. **Panorama**, Buenos Aires, n. 208, p. 64, 20 abr. 1971.
- _____. El signo de interrogación. **Primera Plana**, n. 305, p. 76, 29 out. 1968.
- _____. Esa tarea radicalmente distinta de la vida. **Panorama**, Buenos Aires, n. 160, p. 56, 19 maio 1970.
- _____; TABBIA, Alberto; WORTZELIUS, Hugo; CLIFFORD, J. D.; BERGMAN, Ingmar. Ingmar Bergman. **Flashback 1**, Buenos Aires, n. 01, p. 08-130, ju. 1958
- _____. Guerras: ¿fría o helada? **Panorama**, Buenos Aires, n. 173, p. 66, 19 ago. 1970.

_____. Guirnalda con amores. **Sur**. Buenos Aires, n. 261, p. 50-52, nov. 1958.

_____. Hacia un René Clair dramático. **Flashback**, Buenos Aires, n. 02, p. 59-60, nov. 1960.

_____. Hijo de sus contradicciones. **Panorama**. Buenos Aires, n. 176, p. 57, 08 set. 1970.

_____. Itinerario hacia el desamparo. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 335, p. 78, 27 maio 1969.

_____. Joseph K. en Chicago. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 305, p. 77-78, 29 out. 1968.

_____. Joseph L. Mankiewicz. **Panorama**. Buenos Aires, n. 199, p. 64, 16 fev. 1971.

_____. Juguemos a la revolución. **Panorama**, Buenos Aires, n. 202, p. 56, 09 mar 1971.

_____. La anatomía del fascismo. **Panorama**. Buenos Aires, n. 231, p. 49-50, 26 set. 1971.

_____. La costumbre del espanto. **Panorama**, Buenos Aires, n. 187, p. 63, 24 nov. 1970.

_____. La escritura en sí misma. **Panorama**, Buenos Aires, n. 240, p. 39, 30 nov. 1971.

_____. La inocencia recobrada. **Panorama**, Buenos Aires, n. 249, p. 56, 01 fev. 1972.

_____. La literatura hispanoamericana y su crítica. **Sur**. Buenos Aires, n. 268, p. 126, dez. 1960.

_____. La lúcida omisión. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 264, p. 55, jan. 1968.

_____. La práctica del desorden. **Panorama**, Buenos Aires, n. 189, p. 69, 17 nov. 1970.

- _____. Las palabras al trote. **Panorama**, Buenos Aires, n. 249, p. 63, 01 fev. 1962.
- _____. La trivialidad del mal. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 282, p. 72, 21 maio 1968.
- _____. Lola: el largo adiós. **Panorama**, Buenos Aires, n. 171, p. 48, 04 ago. 1970
- _____. Los antropófagos. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 301, p. 68-9, 01 out. 1968.
- _____. Los misterios de Faro. **Panorama**, Buenos Aires, n. 180, 06 out. 1970.
- _____. Los nietos de Huck. **Panorama**, Buenos Aires, n. 220, p. 53, 13 jul. 1971.
- _____; ALSINA THEVENET, H.; VILARIÑO OCHOA, Alfredo N.; ANDERSON, Lindsay. Los maestros de antes, hoy: Chaplin, Renoir, Clair, John Ford. **Flashback 2**, Buenos Aires, n. 02, p.05-111, nov. 1960.
- _____. Marx y Philip Roth al fuego: ¿un estilo de vida argentino? **Panorama**, Buenos Aires, n. 185, p. 52, 10 nov. 1970
- _____. Más horror todavía. **Panorama**. Buenos Aires, n. 180, p. 60, out. 1970.
- _____. Milos Forman filma en América: la segunda vida de um cineasta checo. **Panorama**, Buenos Aires, n. 237, p. 40, 09 nov. 1971.
- _____. Nabokov: La literatura o los hábitos del desarraigo. **Panorama**. Buenos Aires, n. 222, p. 42-44, ago. 1971.
- _____. Para aprender a ver. **Panorama**, Buenos Aires, n. 165, p. 47, 23 de junho de 1970.
- _____. Permanencia de Griffth. Notas sobre una tradición viva. **Tiempo de cine**, Buenos Aires, ano V, n. 18/19, p. 06-12, 1965.

_____. Por sí mismo (y por otros). **Panorama**, Buenos Aires, n. 230, p. 42, 21 set. 1971.

_____. Responsable por cada imagen. **Panorama**, Buenos Aires, n. 201, p. 53, 02 mar. 1971.

_____. The players vs. Ángeles caídos. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 338, p. 69, mar. 1969.

_____. Último combate de Antonio. **Panorama**, Buenos Aires, n. 211, p. 59, 11 maio 1971.

_____. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**. Buenos Aires, n. 312, p. 69-70, maio. jun. 1968.

DALLE NOGARE, Victorio I. Sebastián. Carta al lector. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 101, p. 12-13, 13 out. 1964.

DERRIDA, Jacques. Force de Loi: 'Le Fondement Mystique de l'Autorité'. **Cardozo Law Review**, new York, vol. 11, n. 5-6, p. 920-1045, jul-ago. 1990.

GOBIERNO: ¿qué se propone Onganía? **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 271, p. 12-13, 19 mar. 1968.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. Adán Buenosayres. **Sur**, Buenos Aires, n. 169, p. 87-93, nov. 1948.

GRONDONA, Mariano. Por la nación. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 184, p. 11, 30 jun. 1966.

HEKER, Liliana. Exilio y literatura. **El ornitorrinco**, Buenos Aires, n. 7, jan./fev. 1980.

HEKER, Liliana. Respuesta de Liliana Heker. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 598-604, jul./set. 1993.

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

LIBERMAN, Arnoldo. La rememoración del exilio. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 544-551, jul./set. 1993.

MAHIEU, José Augustin. Cine argentino: las nuevas fronteras. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 289-304, jul./set. 1993.

Martínez Estrada, Ezequiel. Carta a Victoria Ocampo. **Sur**. Buenos Aires, n. 295, p. 07, jul.-ago. 1965.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. América: Los novelistas exilados. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 292, p. 46, 30 jun. 1968.

MAZZEI, Horacio. Primera Plana: modernización y golpismo en los sesenta. **Realidad económica**, Buenos Aires, n. 148, p. 78-99, 1997.

MARTINI, Juan. Naturaleza del exilio. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 552-555, jul./set. 1993.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Archipiélago. Madrid: Arco, n. 26-7, 1996.

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.

SALAS, Horacio. Duro oficio del exilio. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 517/519, p. 555-559, jul./set. 1993.

SARDUY, Severo. América: Los novelistas exilados. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 292, p. 40, 30 jun. 1968

SEBRELI, Juan José. Cozarinsky: sobre exilios y ruinas. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 613-614, p. 213-216, jul./ago. 2001.

SOARES, Luiz Felipe G. Desarraigos. Disponível em: <<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/textosdiv/luizfelipe2.pdf>>. Acesso: 19 nov. 2010.

_____. Montagem desativadora: Debord, Godard, Cozarinsky.
Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/soares_luiz_felipe_-_ponencia.pdf>. Acesso: 05 de fevereiro de 2012.

SONTAG, Susan. El cine de Godard. Trad. Edgardo Cozarinsky. **Sur**, Buenos Aires, n. 316-317, jan.-abr. 1969.

WOLKOWICZ, Paula. *Travelogues de la periferia*. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/wolkowicz_paula.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

Entrevistas:

COZARINSKY, Edgardo. Cozarinsky y su nueva película de cámara. **La Nación**, Buenos Aires. Entrevista concedida a Matías Capelli, 22 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1640359-cozarinsky-y-su-nueva-pelicula-de-camara>>. Acesso: 10 nov. 2014.

_____. Entrevista a Edgardo Cozarinsky [Paris, 7 de dezembro de 2001]. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 97-112, março de 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.

_____. Citizen Cozarinsky. **El amante**, Buenos Aires, ano 6, n. 69, p. 34-38, novembro de 1997. Entrevista concedida a Quitín e Flávia de la Fuente.

_____. El desafío de filmar. **La Nación**, Buenos Aires, 20 out. 1999. Entrevista concedida a Odile Baron Supervielle, antiga diretora do suplemento literário do diário. Publicado em: <<http://www.lanacion.com.ar/214572-cozarinsky-el-desafio-de-filmar>>. Acesso: 22 de jul. 2014.

_____. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires, publicação online, datada de 15 de maio de 2005. Entrevista concedida a María Moreno. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso: 04 de jun. 2013.

_____. La eterna juventud. **Revista de cultura Ñ**, Buenos Aires, publicação online, datada de 11 de setembro de 2012. Entrevista

concedida a Valeria Meiller. Disponível em:

<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Edgardo-Cozarinsky-Dinero-fantasmas_0_770322981.html>. Acesso: 04 de jun. 2013.

_____. La pasión de lo desconocido. **La Nación**, Buenos Aires, publicação online, datada de 29 de julho de 2007. Entrevista concedida a Verónica Chiaravalli. Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bfLrK_Hu3GkJ:www.lanacion.com.ar/929571-la-pasion-de-lo-desconocido+cozarinsky+mi+padre+ejercito&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>. Acesso: 04 de jun. 2013.

_____. Qué se hizo de nuestros amores. **El amante**, Buenos Aires, ano 10, n. 114, p. 19-22, setembro de 2001b. Entrevista concedida a Quitín.

_____. Sem título. **Audiovideoteca**, Buenos Aires, entrevista realizada em vídeo, no ano de 2005. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=QvkUPbXCE-w>>. Acesso: 04 de jun. 2013.

_____. Todos necesitamos cambiar de vida, reinventarnos, **Página 12**, Buenos Aires, publicação online datada de 25 de setembro de 2012.

Entrevista concedida a Silvina Frieria. Disponível em:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html>>. Acesso: 04 de jun. 2013.

DERRIDA, Jacques. Le cinéma et ses fantômes. **Cahiers du cinéma** [10 jul. 1998 e 06 de nov. 2000], Paris, n° 556, p. 75-85, abr. 2001.

FOUCAULT, Michel. Hospícios. Sexualidade. Prisões. **Versus**, São Paulo, 1975, n. 1, p. 30-31 out. 1975.

Filmografia de Edgardo Cozarinsky

APUNTES para una biografía imaginaria. Produção Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2010, 60 min., color.

BOULEVARDS du crépuscule. Produção: Image & Compagnie, Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Sept, Les Films d'Ici. França, Buenos Aires, 1992, 60 min., color.

CARTA a un padre. Produção: Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2013, 63 min., color.

CHAPLIN Today: Limelight. Produção: Association Chaplin, France 5, MK2TV. Documentário feito para o canal France 5. França, 2003, 27 min., color. e preto e branco.

CITIZEN Langlois. Produção: Cinémathèque Française, Canal+, Institut National de l'Audiovisuel, Les Films d'Ici, La Sept-Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Société Civile des Auteurs Multimedia. França, 1995, 69 min., preto e branco, color.

DANS le rouge du couchant. Produção: Les Films d'Ici, Mallerich Audiovisuales S.L., Manga Films, CinéCinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC). França e Argentina, 2003, 80 min., color.

FANTÔMES de Tanger. Produção: Arte, Black Forest Films, Les Films Astoria, Les Films de Brooklyn, Schlemmer Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França e Marrocos, 1998, 87 min., color.

GUERREROS y cautivas. Produção: Jorge Estrada Mora Producciones, Les films du Phare, Les films J.M.H., La television Suisse – Romande, Instituto Nacional de Cinematografia, Centre National de la cinematographie, Departement Federal de L'interieur. Argentina, 1989, 90 min, color.

HAUTE Mer. Produção: Institut National de l'Audiovisuel. França, 1990, 90 min., color.

JEAN Cocteau: Autoportrait d'un inconnu. Produção: Ministère de la Culture, J.C. Production, INA, Antenne 2, Antegor. França, 1983, 68 min., preto e branco, color.

LA barraca. Lorca sobre los caminos de España. Produção: Arte (Fr), Televisión Española. Espanha e França, 1996, 52 min., preto e branco, color.

LA guerre d'un seul homme. Produção: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Marion's Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França, 1981, 105 min., preto e branco.

LES apprentis sorciers. Produção: Buffalo Film, Institut National de l'Audiovisuel, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França, 1977, 91 min., color.

LE cinéma des cahiers. Produção: Canal+, Le Fresnoy Studio National des Arts, Contemporains, Les Films d'Ici. França, 2001, 90 min., color.

LE violon de Rothschild. Produção: CAB Productions, France Télécom, Hansamedia, Hunnia Filmgyár, La Sept-Arte, Les Films d'Ici. Finlândia, Estônia e Hungria, 1996, 101 min. color.

NOCTURNOS. Produção Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2011, 63 min., color.

PUNTOS suspensivos. Produção: Edgardo Cozarinsky. Argentina, 1971, 76 min., color.

RONDA nocturna. Produção: Cine Ojo e Les Films d'Ici. Argentina, 2005, 80 min., color.

SARAH. Produção: Ancinex, La Sept, France 3 (FR 3). França, 1988, 31 min., color.

UN siècle d'écrivains: Italo Calvino. Produção: Bernard Rapp e Sociétés de Production Indépendantes. França, 1995, 50 min., color.

Bibliografia crítica extra sobre Edgardo Cozarinsky³²⁸

GONZÁLEZ, Maya. Montaje literario y cinematográfico en Edgardo Cozarinsky: la teatralidad de la narración. **Cuadernos LIRICO**, França, 2008. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/474>>. Acesso: 07 jul. 2014.

LÓPEZ VICUÑA, Ignacio. La perspectiva excéntrica de Cozarinsky. **Revista Hispánica Moderna**, junio 2013.

³²⁸ Textos que não foram incluídos no *corpus* da tese.

MADEDO, Fernando. Entre lo real y lo imaginado [Sobre *Apuntes para una biografía imaginada*] in D'LORIO, Gabriel; GALAZZI, Laura; LUCERO, Guadalupe (org.). **Formas de la memoria.: Notas sobre el documental argentino reciente.** Buenos Aires: Intituto Universitario Nacional del Arte, 2012.

PIAZERA ZACCHI, André. **Necromancia Cozarinsky.** 2012. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Graduação em Cinema, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ROSENBAUM, Jonathan. Ambiguous Evidence: Cozarinsky's Cinéma indirect. **Film Comment**, New York, September 1995.

SCHWERFEL, Heinz-Peter. **Buenos Aires Intensiv: Tango urbano.** Kiepenheuer & Witsch Verlag, 2008

PAÏNI, Dominique. Le Cinéma, un art moderne. Paris, 1997.

TAYLOR, Henry. **Krieg eines einzelnen (La guerre d'un seul homme).** Zurich: Chronos, 1995.

VAZQUEZ PRIETO, Paula. Carta a un padre. **Hacerselacrítica**, 201?. Disponível em: <<http://www.hacerselacritica.com/carta-a-un-padre-por-paula-vazquez-prieto/>>. Acesso em 31 mar. 2015.

WEISS, Jason. **The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris.** New York: Routledge, 2002.

ANEXO A: ENTREVISTA COM EDGARDO COZARINSKY

Entrevista com Edgardo Cozarinsky concedida a Valdir Olivo Júnior. A entrevista foi realizada via e-mail entre os meses de outubro e novembro de 2014.

1. Se podría decir que tu trabajo crítico (de literatura y cine) y periodístico desarrollado entre los últimos años de la década de 1950 hasta el inicio de la década de 1970 en revistas importantes como Sur, Primera Plana, Tiempo de Cine, Panorama y Flashback, esta última creada por vos en colaboración con tu amigo Alberto Tabbia, fue un periodo más formativo. En el sentido de que te puso en contacto con lecturas, films y personas que marcarían tu literatura y tu vida personal. Es evidente que hay un cambio profundo en tu escrita a partir de tu mudanza a París, los textos que componen *Vudú urbano* son un ejemplo de este cambio, que no es otro que el nacimiento del Cozarinsky escritor de ficciones. Quisiera que me hables acerca de ese pasaje de la crítica y del periodismo a cierta idea de literatura y también acerca de la importancia de este viaje en ese proceso.

La palabra “formativo” me parece extraña, a lo sumo, si es aplicable, lo sería de manera involuntaria. Solo veo en mi juventud el miedo de escribir, de terminar lo que empiezo, porque supondría publicar. Las notas sobre cine, a las que no doy ningún valor más que ocasional, fueron excusas que me daba para ocupar el tiempo. Cuando hice periodismo fue más bien para vincularme con gente ajena al ambiente en que crecí y había vivido hasta ese momento. Y acaso por el desafío que significaba tener poco tiempo para terminar una nota que iba a ser publicada, cuando en la Facultad me daban varias semanas para redactar una breve monografía. Creo, sí, que la redacción de *Vudú* fue provocada por dos circunstancias: una fuerte, el transplante; la otra si se quiere banal: la necesidad de ocupar horas de inactividad, ¿ocio?, sin dinero para procurarme otras diversiones.

2. Por otra parte, se ve que el desplazamiento (la condición de estar siempre en tránsito) ya era una cuestión a la cual eras muy sensible, consciente o inconscientemente, antes de 1974. Pienso por ejemplo en tu lectura de la obra Henry James, Nabokov, Polanski, entre otros. Escritores y cineastas que de distintas maneras, aun aquellos que no fueron efectivamente exiliados, fueron afectados por

el exilio o sus variaciones. Pienso también en tu primera película *Puntos suspensivos* (1971), en la cual la propia cámara es como un “ojo extraño” que trabaja el exilio como potencia ¿Ya te sentías un poco desplazado en ese entonces o se trataba más bien de una herencia literaria y cultural?

Desplazado creo que me sentí siempre, oscuramente, sin entender bien de qué se trataba. En otra parte, entre otra gente, sentía, estaba ¿mi lugar? En todo caso un lugar deseado. Ese primer film, que ahora resucitó gracias a Fernando Martín Peña en Buenos Aires y a Matías Piñeiro en Nueva York, me pareció durante mucho tiempo un gesto de agresión sin programa, de insolencia casi adolescente a pesar de mis treinta años. Ahora resulta que cuarenta años más tarde le encuentran valores, sentidos, un interés que me sorprende, porque lo creía ya difunto...

3. Entre tus primeros trabajos hechos en Francia se encuentra el film *Diálogos de exilados* de Raúl Ruiz en que participaste como actor (interpretando a ti mismo). En este film vos hablaste un poco acerca de las dificultades en conseguir un permiso de trabajo en París y contaste un poco de tu historia y de la historia de tu familia ¿Cómo fueron estos primeros años pasados en París entre la película de Ruiz y la filmación de tu primera película (*Les Apprentis-sorciers* de 1976)?

No hubo “trabajo” sino improvisación libre buscada por Raúl. No hice de mí mismo sino de caricatura de porteño oportunista. Creo... por lo menos así lo recuerdo. Claro que incorporé cosas propias, pero no hacía de mí mismo. Esos años no los recuerdo sino como de exploración de la ciudad y muchas lecturas. Trabé relación con gente que buscaba entender. Algunas de esas personas quedaron como amistades perdurables, otras fueron figuras fugaces.

4. En la “Nota” inicial que abre la primera edición de *Museo del chisme* vos decís que asististe a un seminario de Roland Barthes en París ¿Cuál fue? ¿Cómo fue este contacto con Barthes? ¿Cómo te recibió Barthes?

Barthes no “me recibió”. Me acerqué a los cursos que daba, hablé un poco con él, como tantos otros que asistían a sus clases. Si lo vi fuera de ese contexto, creo que no fue más que dos veces, acompañando a Severo Sarduy, que era amigo suyo.

5. Entre las reseñas que escribiste en *Panorama* hay algunas de textos filosóficos, entre ellas subrayo *De la gramatología* (publicado en Argentina en 1971) de Jacques Derrida e *Intervenciones* (1969) de Adorno. ¿Cuál la importancia de la filosofía, principalmente la teoría francesa, en tu formación como escritor? ¿Cuáles filósofos o teóricos te parecen más interesantes de este periodo de la década de 1970 y en la actualidad? ¿Leíste a Foucault también?

No recuerdo nada de esa época. Se me ocurre que todo fue de segunda mano, no tengo ninguna formación filosófica.

6. En un debate organizado por *Sur* en 1968 que discutió el “Auge de la violencia en el mundo contemporáneo”, vos hacés una lectura muy puntual, pero muy aguda de la violencia más allá de su carácter directo y visible y hablás de una violencia invisible e implícita que se aproxima mucho del concepto de “biopolítica” elaborado por Foucault en la década de 1970. ¿Cómo ves la violencia hoy?

Me atraía mucho la frase de Brecht: “Solo violencia ayuda donde violencia reina”. Después de los “años de plomo” en sus distintas realizaciones, europeas y sudamericanas, he moderado esa atracción. Pero siento una culpable atracción por la violencia individual, por el ajuste de cuentas personal.

7. En algunos momentos de tu vida hablaste de tu experiencia con el judaísmo. Recordás, por ejemplo, un momento de tu infancia cuando tu padre te dijo que seguir o no a la religión era una elección tuya para cuando fueras grande. Sin embargo, se percibe que directa o indirectamente la cultura judía y la preocupación con ciertos temas relacionados al judaísmo siempre estuvieron presentes en tu obra. Recuerdo por ejemplo ese texto publicado en *Blues* (2010) titulado “¿Judío por hablar castellano?” o aun tu constante referencia a Joseph Roth, entre otros escritores judíos ¿Cuál la importancia de esta tradición para vos hoy?

Si soy judío, lo acepto como descendiente lejano de los khazar, no de los semitas. La diáspora es un hogar, aun con un arma en la mano, menos inhóspito para mí que el estado de Israel. Soy antisionista.

8. Alguna vez dijiste que para escribir te gusta estar un poco recluso, como un monje, mientras cuando filmás te gusta estar en la calle conversando con la gente y peleando de ser necesario, como un

soldado. Me gustaría que hablaras más de ese proceso de concepción de la literatura y del cine. Es decir, en la literatura, vos pensás primero en la fábula, en los personajes o lo que surge es la ficción en sí, es decir, las distintas situaciones, políticas, históricas y los juegos de poder que se esconden detrás de la fábula. ¿Eso se aplica también al cine? ¿Cuáles son las etapas de concepción de una película? ¿Participás también del trabajo de montaje?

El montaje es el momento en que se “escribe” el film, la filmación es para mí un acopio de material. Pero lo que me atrae de la filmación es el riesgo permanente de error o catástrofe, la relación con el equipo y los actores, con quienes puedo desarrollar afectos fortísimos. En la literatura dejo que las palabras me guíen, casi siempre modifico fábula y personajes en el momento mismo de escribir.

09. Se ve que tenés buen ojo para el detalle, para lo anecdótico, que para vos es totalmente opuesto a la idea de lo accesorio. Es decir, vos encontrás una potencia en el detalle que lo transforma en un cristal o una mónada que permite vislumbrar toda una dimensión escondida o no explotada de una dimensión nueva de un momento histórico o particular. Pienso por ejemplo en tus indagaciones hechas a partir de la imagen de Fransisca Gaal o en películas como *El violín de Rothschild* donde a partir de la opera de Fleischmann y Shostakovich hacés un film que sobrepasa sus propios límites y encuentra una manera de decir que dice por la manera. Otro lugar de lo anecdótico en tu obra es la idea del chisme como literatura y la literatura como chisme ¿La teoría del chisme y de lo anecdótico es también una teoría del archivo y de la memoria? ¿Cómo ves vos esta relación entre lo anecdótico, el archivo y la memoria?

No tengo respuesta. Solo te diré que de la Historia me interesa la historia, cómo vivió la gente su cotidianeidad en medio de conflictos y cambios decisivos.

10. Bioy Casares, en sus *Memorias*, dice que en París en el año 1973 o 1975 vos lo citaste en un café de la Place de L’Alma para que conociera una muchacha que haría el papel de Louise Brooks en un film en preparación ¿Cuál era ese film? ¿Cómo fue tu relación con Bioy?

Bioy me agradeció que hubiese escrito una reseña de “Guirnalda con amores” que le pareció más pertinente que cualquier otra. Yo tenía veinte años, un empleo humilísimo en una editorial donde no me hacían caso. Al mismo tiempo, por otro lado, conocí a Silvina. Empezaron a

invitarme y fui haciéndome amigo de ambos, de manera distinta desde luego porque no era posible conciliarlos en el trato.

11. Entre los distintos problemas a que te enfrentás en tus textos se encuentra, por lo menos en una etapa, la preocupación con el viejo dilema de la civilización y barbarie estudiado por Sarmiento y que formó toda una tradición en la literatura y en la política argentina. Esta cuestión vos la trabajás más directamente en algunos textos de *Vudú urbano*, principalmente este titulado (*Early Nothing*) y en el film *Guerreros y cautivas* (1989), basado en el cuento de Borges. Sin embargo, por lo menos directamente, no hacés referencia a la *La excursión de los indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla. ¿Cómo ubicás Mansilla en este contexto? Más que eso, ¿cómo ubicás a Mansilla en el contexto de la literatura argentina y en el de tu trabajo como escritor y director de cine?

No sé ubicarlo, una vez más: de afuera lo pueden ver mejor. Me atrae el personaje, ese vínculo familiar con Rosas, que fue privilegio y condena, y su vida errante, entre la frontera de tierra indígena y los salones europeos.

12. Quizás podríamos decir que haya en Argentina una especie de “tradición del gentleman”, en la cual se inscribirían escritores como Mansilla, Echeverría, Alberdi, Borges, Bioy Casares, entre otros. Esta tradición hoy no estaría relacionada necesariamente a una aristocracia, sino más bien, sería un estilo, que operaría en el nivel de la imaginación y de la elegancia ¿Vos te ves inscripto en ella?

Que lo digan los demás. María Moreno, tal vez, o Daniel Link, o Luis Chitarroni, que alguna vez dijeron algo sobre el tema. Solo con ironía puede tratárselo.

13. En distintos textos tuyos hablaste de tu amigo Alberto Tabbia de quién heredaste la biblioteca y con quién compartiste la creación de la revista *Flashback* ¿Quién fue Tabbia? ¿Cómo se conocieron?

Es un tema que reservo para un escrito que aún no tiene forma. Digamos que fue uno de muchos paradigmas del “escritor que no escribe”. ¿Un Robert Balzen porteño? Pero huraño y refractario a la vida social.

14. ¿Entre los innumerables escritores latinoamericanos que se encontraban exilados en Europa durante los años 1970 y 1980 con quienes trabaste una relación más cercana?

Con Cabrera Infante y Severo Sarduy.

15. ¿Qué te parece más interesante en la literatura y en el cine contemporáneo?

No estoy muy al tanto, a veces caigo (descubro por azar) un libro, un film que me impresionan. Por citar solo dos, que podrían ser otros: “El proyecto Lázaro”, novela de Aleksander Hemon, y “El caballo de Turín”, film de Bela Tarr.

16. ¿Cuál tu relación hoy con el cine argentino y europeo?

No puedo opinar, así, en general. Hay jóvenes argentinos que hacen películas muy diferentes entre sí y cada una valiosa, sorprendente en su propia elección de lenguaje. Las veo con mucho interés. No sigo tanto el cine europeo.

17. ¿Qué opinas del cine y de la literatura brasileña actual?

No tengo conocimiento como para opinar. Tampoco leo a autores de otros países de lengua española. Lo que sí podría decir es que en Argentina no hubo, ni hay, una novela comparable a las *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

18. ¿Cuáles son tus planes futuros?

No tengo. Seguir escribiendo mientras se me ocurra algo. No creo que vuelva a filmar pero acaso no sea una decisión sino una desorientación momentánea.

Nota:

Talvez ainda mais interessante do que as perguntas e respostas seja o comentário de Edgardo Cozarinsky em seu último e-mail: “Después de varios intentos, confieso que me resulta muy penoso examinar mis pasados con la perspectiva que esperas. Una incomodidad profunda, que resulta, creo, de que no veo ni una línea recta, ni un diseño reconocible; acaso solamente un zigzag llevado por las circunstancias y una mezcla muy mía de falta de tenacidad y apetito de experiencias. Releo una vez más tus preguntas y me dejo llevar por mi humor del momento.”