

SALAGRUMO 20



ÍNDICE

CRONICA

Berna, por Clarice Lispector

ENSAYO

Notas sobre uma excursão, por Antonio Marcos Pereira

RESEÑA

Sobre *El espectador emancipado* de Jacques Rancière, por Mario Cámara

POESÍA

Estrangeira, por Solange Rebuzzi

CRONICA

Berna

Clarice Lispector

El forastero, al tener delante de los ojos esa belleza perfecta, tal vez no sepa dilucidar su misterio: la escena suiza tiene un exceso de evidencia de belleza. Tras la primera sensación de facilidad, viene la idea de lo impenetrable. Tarjeta postal, sí. Pero poco a poco la inmovilidad y el equilibrio comienzan a inquietar.

Se mira hacia las montañas lejanas, y es el tonto y tranquilo espacio. Pero en la pequeña ciudad alta, de casas e iglesias ceñidas por muros que ya cayeron, hay una concentración íntima y severa. En la ciudad de torres, callejones, ojivas y silencio, el Demonio debe haber sido expulsado más allá de los Alpes. Sin el Demonio, quedó una paz perturbadora, marcas de una vida que se formó con dureza, el puño de la Reforma, señales de conquista lenta, perfeccionamiento obstinado y penoso.

¿Obstinación de mantener alejado al Demonio? Obstinación que se trabaja en esa ansia tan suiza de limpieza, voluntad de copiar en tierra la claridad del aire, obediencia a la ley de nitidez que la montaña, con su implacable frontera, dicta. Deseo de inmolar la cosa humana, fatalmente impura y desordenada, a la límpida abstracción de esa naturaleza. El orden no es más un medio, es necesidad moral en sí misma. El orden es el único ambiente donde un hombre suizo puede, en Suiza, respirar. Fuera de Suiza se asombra, encantado con ese Demonio que él mismo expulsó.

En las calles, los rostros ascéticos, economía de expresión. Y en esa expresión pacífica y pesada, una fuerza silenciosa a la del fanatismo. Alguien dijo que el suizo no es soldado, es guerrero. Pues si el suizo es guerrero, la mujer suiza es mujer de guerrero. Es un ser severo y duro, consagrado a algún sacrificio. Hela ahí en el concierto de la Catedral, el rostro sin pintura, impenetrable, bañándose, con un placer que apenas se manifiesta en los sonidos del órgano y en las voces altas del coro, música purificada que responde a la alegría austera de ese pueblo. La mujer no se apoyará completamente en la silla, se mantendrá un poco solemne e indescifrable, sin el encanto de la blancura, pero con alguna gracia puritana que repunta no sé de dónde, venciendo una manera de vestirse que tiene pudor de la vanidad.

Ese pudor es vencido en la primavera, y tímidamente osa. Aparecen blusas claras, pequeños cuellos blancos surgen en los vestidos oscuros, delicada contribución femenina a la luz. Los viejos se sientan serios en los jardines: ésta es la tierra de los viejos respetables.

Desde los bancos contemplan los lagos brillantes, los Alpes nevados, el aire de apurada alegría en cada rama. Después vendrá el estío, y en el tibio perfume las líneas se vuelven más ásperas, las flores más urgentes y violentas, el viento felizmente trae un poco de polvo. Deporte, deporte, deporte, que es un desplegarse sin demonios. El otoño llega y oscurece aguas; no se oyen sonos de cacerías, pero se compra caza; montañas, superficies, pequeñas formas, todo tomará, bajo el viento más frío y una luz sin sol, una intimidad de hogar. Entonces viene el invierno: deporte, deporte, deporte.

Pero por ahora está otra vez la primera primavera y apenas si tiene tiempo de mantenerse en ella un poco más: bajo los puentes de Berna el río helado corre veloz. Claridad, silencio, misterio; es lo que veo desde una ventana de Berna.

La crónica "Berna" fue extraída del libro *La legión extranjera*, traducido por Juan García Gayó.

ENSAYO

Notas sobre uma excursão

Antonio Marcos Pereira

Em *A Câmara Clara*, Barthes discute a fotografia mas, no decorrer do trabalho, sugere uma distinção bastante profícua para o tratamento de certos fenômenos, que ultrapassam o âmbito da fotografia. Segundo ele, podemos distinguir *studium* e *punctum* como nexos de produção de sentido em um sistema mínimo que, talvez, nos permitisse uma aproximação do “propósito impossível” de construir uma ciência do particular. *Studium*, aqui, responderia pelo esforço de acoplamento do caso sob consideração a um campo mais amplo de referências, “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (Barthes, 1984, p.45). O aparato disseminado de condicionantes da percepção, as balizas que nos permitem executar a coreografia das apropriações genéricas e localizar as produções em circuitos sancionados por “uma cultura moral e política”, “um afeto *médio*, quase [...] um amestramento”, “o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente”: isso define o *studium*.

Por contraposição ao *studium* Barthes fala no *punctum*. Trata-se daquilo que é capaz de “quebrar (ou escandir) o *studium*”, aquilo que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 1984, p.46), “um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial” (p. 69). Aqui, o interesse parece ser conferir espessura a uma dimensão idiossincrática da apropriação: a noção indica, pelo próprio artifício de nomeação, algo cuja agudeza ferina é incontornável; o *punctum* é a aspereza que ressalta na planura líquida do *studium*, é o “objeto parcial” que não se rende à sinédoque, que não aparece como resumo ou forma compacta de uma totalidade. O que ocorre entre o fruidor e o *punctum* é algo como um efeito de desencadeamento de uma dinâmica relacional particular: a condução do olhar deixa de habitar a zona dócil do lugar-comum e da recepção tranqüilizada, e passa a residir naquele ponto focal específico que é a porta para uma apreensão que, na mesma medida em que é mais idiossincrática e privada, permite a condução a público de um sistema de referências íntimo. “Dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*”, diz Barthes (p. 69), facilitando uma leitura que permite conceber a noção de *punctum* como uma espécie de generalização aplicada das *madeleines* de Proust. Ali, onde o olhar é insistentemente convocado para fora do plano geral da disciplina do olhar; ali, onde o ponto de fuga privado consome a ditadura das leis da perspectiva; ali, onde a história de posicionamentos do leitor faculta o recuo que recria o alvo da leitura: todas essas seriam instâncias do *punctum*.

II

Um dos capítulos de *O Laboratório do Escritor*, de Ricardo Piglia (Piglia, 1994), é intitulado “A Citação Privada”. Desde o primeiro momento em que travei contato com o trabalho de Piglia, esse título nunca me abandonou. Como um *punctum*, ele sempre parece reconduzir meu olhar para outro lugar, direcionar minha atenção para algo que, apesar de não estar dito ali, explicitamente, no texto, é dito ali, através do texto. Esta crença fez com que eu me sentisse próximo de uma alegoria, um artifício por meio do qual um outro fala: uma história é contada, mas o destino da narrativa está alhures, e o mapa que conduziria o leitor a essa suposta destinação da narrativa insinuante, não está em nenhum lugar óbvio. “É claro”, pensei. “Do mesmo jeito que o tesouro deve estar ocultado, o mapa que conduz ao tesouro é, ele mesmo, um tesouro e, portanto, alvo dos mesmos artifícios de ocultamento e dissimulação”. Os artifícios de decifração evocados aqui parecem ser semelhantes àqueles de “A Carta Roubada”, de Poe: algo está disposto diante de seus olhos, e justamente por isso, por essa obviedade improvável do alojamento do que se supõe secreto, isso não se dá a ver. Permanece lá, desprezado pela atenção, o segredo que possibilita a transformação da narrativa em epifania, o depósito ebuliente da potência geradora de sentido da narrativa.

“A Citação Privada” consiste em doze pequenos trechos que remetem a inúmeros campos da cultura. Remissões à filosofia analítica através dos nomes de Ryle, Frege e Russell estão dispostas ao lado de evocações dos nomes de Mauss, Lévi-Strauss, Brecht, Joyce, Jung, Nietzsche, Burroughs, Champollion, Dostoievski, bem como alusões a um anedotário de fonte imprecisa, relatos supostamente autobiográficos e notícias de jornal. A colagem desafia a possibilidade de compatibilização; há um vínculo de ordem aqui que parece obedecer a um impulso totalmente idiossincrático. Entretanto, algo perdura: há aqui mais que a pura disposição aleatória dos recortes; essa bricolagem ambiciona outra coisa que não o acesso surrealista ao inconsciente ou o exercício do caos como método.

Persisti circundando esse texto durante muito tempo, esforçando-me para mapear a extensão do apócrifo e para saciar minha ansiedade ao conferir alguma precisão factual ou histórica ao que parecia duvidoso. Nesse movimento obsessivo, cheguei a checar minha cópia de *Crime e Castigo* para conferir uma citação de Piglia, e cotejei nomes próprios ali relacionados à história da decifração da escrita sumeriana com o que pude encontrar de documentação referente ao fato. Meu sucesso nessa empreitada foi variado e, por fim, levou-me a perceber como o investimento era um processo no qual eu trabalhava para me afastar cada vez mais do *punctum* através de um investimento na criação e ampliação do *studium*. Contextualizar o texto, relacioná-lo a tendências contemporâneas, esposar um posicionamento analítico, sugerir uma genealogia: tudo parecia resultar apenas em tornar mais obtuso aquilo que ali capturara minha atenção.

Percebi, então, que o elemento candente, aquilo que me importava mais naquela coleção idiossincrática oferecida por Piglia residia nos interstícios daquelas micronarrativas. Esse espaço compunha um horizonte de alusões que permanecia, em sua condição mais pungente, consignado no título. O procedimento de citação é uma tática de uso do que já foi dito, e que funciona em geral como uma espécie de sanção pública da fatal heteroglossia que contamina todo discurso. A citação é um sinal que permite que, através da fala dos outros, tenhamos acesso a algo que nos interessa, e que pode mobilizar o nosso discurso para diante. A idéia de citação privada parece remeter a uma dimensão íntima da polifonia, a uma descrição do espaço de manobra do “eu” em sua condição múltipla, fragmentária, errática e imprecisa. Na formulação “a citação privada” eu me via, como Barthes, diante daquele objeto parcial que, partindo da cena do texto como uma flecha, não cessa de me transpassar.

III

Há pouco, lendo *Formas Breves* (2004), de Piglia, fui novamente fisgado por uma narrativa concisa que parecia guardar algo da potência alegórica de “A Citação Privada”. Todavia, dessa vez o *punctum* não estava no título, mas no que se narrava. “Hotel Almagro” ocupa pouco mais de duas páginas com uma história que conta como, entre uma pensão em La Plata e o Hotel Almagro, em Buenos Aires, Piglia tropeçou em cartas que haviam sido trocadas por habitantes anteriores desses espaços de trânsito, esses “não-lugares” que são pensões, hotéis, e afins. “Não é raro encontrar um desconhecido duas vezes em duas cidades”, diz Piglia (p.11). “Parece mais raro encontrar, em dois lugares diversos, duas cartas de duas pessoas ligadas entre si e às quais não se conhece”.

A idéia de partilhar a habitação de uma espécie de fresta sociológica e histórica com personagens que não se conhece; a sugestão de que o motor dessa narrativa é, assim como em nossas vidas, tão somente a fortuidade e o acaso; a implicação de que se trata de uma narrativa sobre quase nada, na qual os eventos são todos vestigiais e se oferecem ao leitor apenas como aguçadores da vontade de saber mais: o entrelaçamento desses fios consumiu, com durabilidade e insistência, minha atenção. Toda a história era, mais uma vez, uma expressão da citação privada: um caso insólito guardado na memória capaz de, eventualmente, emergir no constante solilóquio como um contraponto a um meio-pensamento, ou como evidência contra ou a favor das inclinações do momento. Aqui está o *punctum*:

Explicações não tenho. A única explicação possível é pensar que eu estava enfiado em um mundo cindido e que havia outros dois que também estavam enfiados em

um mundo cindido, passando de um lado para o outro tal como eu e, por uma dessas estranhas combinações produzidas pelo acaso, as cartas haviam coincidido comigo. (Piglia, 2004, p.11)

Piglia diz não ter explicações, mas explica. Como se não pudesse evitar a sugestão de uma hipótese para o tratamento do insólito laço em que foi capturado: como se a idéia de repousar tranqüilamente no silêncio interpretativo estivesse vedada. Então, dialogando com essa interdição, o que Piglia faz é sugerir um mundo cindido no qual habitam três personagens, uma esfera paralela onde o prosaico e o incomum simultaneamente caminham juntos e se distinguem. Quem faz esse mundo cindido? Os correspondentes, com sua trama íntima? A testemunha casual dessa intimidade, que a verte em uma narrativa que torna o íntimo público? O fortuito leitor de “Hotel Almagro”? O *punctum*, aqui, a farpa que não abandona meu contato com esse texto, reside na continuidade da questão sobre o gesto que conforma esse lugar onde se embaraçam várias verdades, onde os traços do biográfico vacilam na vertigem da imprecisão dos referentes supostamente reais que dão sustentação a toda narrativa: esse lugar onde sei onde estou ao saber que nunca estive ali.

IV

Há muitos anos, tenho o hábito de abrir as gavetas dos alojamentos transitórios nos quais, fortuitamente, sou levado a passar a noite. Não sei exatamente o que busco com isso mas, ao longo do tempo, parte da expectativa que aprendi a nutrir inclui meu encontro com uma Bíblia na edição dos Gideões Internacionais. Organização cristã devotada à disseminação da palavra divina, os Gideões distribuem bíblias, gratuitamente, para todo tipo de estação de passagem: pensões, pousadas, hotéis, hospitais, estâncias hidrominerais, spas. A justificativa parece ser que aí, sem nada melhor para fazer, quem sabe possa se dar, enfim, o encontro entre o leitor e a obra divina. Na solidão de um hotel, numa noite perdida e insone, no esquecimento empoeirado de um canto inútil de seu melodrama privado, um transeunte existencial talvez possa enfim se deparar com um manual de instruções para a vida, forma e conteúdo ideais resumidos em um só calhamaço.

Na infância, lembro de um volume mínimo, formato de bolso, que trazia não a Bíblia completa, mas apenas o Novo Testamento e os Salmos. Em uma viagem de trabalho no sertão da Bahia em 1992, já debaixo do mosquiteiro, abri a gaveta do criado-mudo para encontrar uma Bíblia cujas páginas haviam se tornado mais volumosas devido à umidade; vários trechos dos Cânticos foram sublinhados com uma caneta vermelha. Em São Paulo, em um aposento pesado e rangente, encontrei na mesma gaveta uma Bíblia e um livro minúsculo, uma cópia do *Sutra do Diamante*, provavelmente patrocinada pelo equivalente

budista dos Gideões. Nos últimos anos, não encontro mais Bíblias, nem encadernações em capa dura: o que há, em geral, é uma cópia do Novo Testamento, de capa mole, parecendo um caderninho, em um papel tão fino que sempre deixa entrever o texto que ocupa o outro lado da página.

Os tempos são outros e, imagino, a velocidade do contemporâneo contaminou as estratégias evangélicas da instituição. A urgência de divulgação concentra-se na boa nova cristã, *tout-court*. À espera do leitor, quieto na gaveta, lá está o volume, discreto, mole, capa preta. Há companhias piores para vencer o impreciso devir de uma noite.

V

Em Julho de 2004 eu estava em Diamantina, envolvido com uma oficina de criação literária. O principal dinamizador dos trabalhos era o uso dos *fait divers* como trampolins para a criação ficcional. Havia um acolchoado teórico em torno dessa estratégia: vimos Platão expulsar os poetas da República mais uma vez; acompanhamos Lessing em seu esforço para generalizar os métodos de tratamento do particular; ouvimos Benjamin elogiar Leskov elogiando Heródoto. Tudo isso foi utilizado como preâmbulo para uma forma específica de apropriação da notícia minúscula que denuncia, em alguém distante, a ocorrência de uma ruptura julgada interessante do ponto de vista da notícia. As relações de comensalismo, parasitismo e predadorismo entre “fato” e “ficção” eram, a partir disso, continuamente problematizadas, mas tudo era feito sem nenhum imperativo de solução final. O que importava era convidar à produção de ficção, sugerir que sempre era possível dizer de outra forma, e exibir avenidas para a execução dos gestos que conduzissem a público a apropriação do particular feita por cada um de nós, participantes da oficina. A produtividade dessa estratégia é confirmada por vários casos na produção ficcional contemporânea: Antonio Tabucchi (1998) produziu assim *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*, e o próprio Piglia (1998) diz ter partido do noticiário para criar *Dinheiro Queimado*.

Envolvido nesses afazeres, um dia, tarde da noite, deitado na cama da pousada, abri a gaveta do criado-mudo ao lado da cama. Encontrei não um, mas dois exemplares do Novo Testamento. Retirei o primeiro deles, e logo vi que havia uma folha de ofício rasgada ao meio e dobrada em dois entre a capa e a primeira página. De um lado da folha, havia uma mensagem de email que circulara na terça-feira, 8 de junho de 2004, entre vários hotéis e pousadas na região de Diamantina. O Assunto da mensagem era “Fw: URGENTE – HOSPEDE INDESEJAVEL”. Dizia:

Prezados Companheiros,

Segue mensagem recebida da ABIH, sobre golpe em hotéis

Abraços,

Bueno

>Subject: URGENTE – PARTHENON LIFE CENTER FLAT

>

>

> Gostaríamos de informar sobre um golpe que foi aplicado no Parthenon Life Center Flat hoje (08/06/04).

>Um rapaz de aproximadamente 30 anos, usando o nome de Michel Perdizes

>Trovão, CPF: 0707491556-90 Endereço: Rua Itapeva, 941 – Barbacena –MG, Tel

>88018888. Moreno, baixo e gordinho. Com pouca bagagem.

>Fez check in no dia 04/06/04, fez um pagamento antecipado de R\$150,00 em

Aqui o texto é interrompido pelo corte na página, feito de maneira pouco cuidadosa, à mão, provavelmente depois de uma dobra do papel em dois, resultando em uma linha irregular de ruptura. No verso da página, escrito com uma esferográfica azul e em uma caligrafia vacilante – tanto na forma das letras e palavras quanto na eventual incorreção ortográfica e na disposição, subindo e descendo ladeiras, das sentenças na página – encontrei:

acordar

trocar de roupa

toma café

escovar os dentes

brincar no balanço

12: 30 na igreja martris

almosar

vouta tar para a pousada

dormir um pouco para sair depois

depos tomar banho ou antes de dormir ou

brincar um pouco, emcontrar com a tia

Carla 5:30 na escada da igreja são francis

jantar depois que pasear um pouco

Na cama, passei um bom tempo manuseando o papel. Frente e verso: histórias completamente diferentes penduradas nas faces opostas do papel, ambas inconclusas, apontamentos sobre as trajetórias de dois desconhecidos. Um homem dá golpes em hotéis; tem minha idade, diz morar em Barbacena e carrega, como eu, pouca bagagem. Uma menina – porque, embora me escapem as razões precisas para isso, não consigo ler essa lista de afazeres a não ser impondo-lhe um gênero e uma idade que, ainda que não estejam em lugar nenhum escritos ali, aparecem para mim como algo incontornável – disciplina seus afazeres de férias. Os dois textos são objetos parciais, fracionados até materialmente pelo rasgo no papel, pontas de iceberg, observações pelo buraco da fechadura. O que liga esses personagens um ao outro, o que os liga a mim?

Lendo essas notas encontradas em um livro encontrado em uma gaveta fui, então, devolvido à pressão pontiaguda de “Hotel Almagro”, e à sucinta história de vínculos obscuros relatada ali. Pensei inicialmente em expandir cada um dos trechos de texto em uma micronarrativa, à maneira do que estávamos fazendo na oficina; pensei também em apresentar os próprios textos como relatos ficcionais, acrescidos apenas de um mínimo de indicadores de circunstância e momento. Mas isso parecia polir demasiadamente o evento: ampliar o contexto, expandir a precisão da circunstância, focalizar o palco e criar efeitos de figura e fundo, tudo parecia só me encaminhar para um distanciamento da agudeza da situação. O que eu ganharia em *studium*, perderia em *punctum*. O que me parecia necessário preservar, e que ainda perdura como um imperativo, era comunicar a provocação desse encontro, puramente contingente, com um pedaço de papel em um livro em uma gaveta em uma pousada em Diamantina. Essa experiência, o momento em que, movido por um hábito antigo, abro a gaveta e me encontro com essas pessoas em uma folha dentro de um livro, é o *punctum*.

Habitei, por causa desse encontro, por alguns momentos, uma fenda, um mundo no qual minha fantasia e a minha memória foram mobilizadas por dois estranhos, por dois relatos alheios que me tomaram de empréstimo. Imagino que eles continuam caminhando por aí, cada qual envolvido em suas cadeias de sonhos e desejos, um imune ao outro, ambos imunes a mim, e todos nós respirando juntos, por alguns momentos, nesse vácuo que vivifica até mesmo a mais discreta sombra dos fantasmas, nesse hiato entre o vivido e o escrito, no branco de outras páginas que preenchi com o relato breve dessa excursão. Agora, esses personagens, co-autores dessa narrativa, encontram-se todos aqui, reunidos nesse anônimo quarto de pousada em Diamantina, no espaço dessa citação privada.

Referencias:

Roland Barthes, *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984); Ricardo Piglia, *O Laboratório do Escritor* (São Paulo: Iluminuras, 1994), *Dinheiro Queimado* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998) e *Formas Breves* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004); Antonio Tabucchi, *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998).

[1] Este artículo fue escrito en el 2003. Llama la atención que aquel entorno de entonces caracterizado por la plasticidad y la mutabilidad, hoy sea considerado ‘estático’, en relación a las nuevas aplicaciones desarrolladas en la llamada Web 2.0, ‘nacida’ en el 2004. En efecto, la WEB 2.0 permite –entre otras cosas- cambiar el contenido del sitio web en contraste con lo que sucedía en la WEB 1.0 que limitaba la mutabilidad a la visualización pasiva de la información. Frente a aquellas aplicaciones, hoy en el entorno digital es moneda corriente pensar que los efectos de la red están movidos por una arquitectura de participación y que la innovación surge de características distribuidas por desarrolladores independientes. Si bien, estas precisiones no ponen en tela de juicio el planteo central del artículo, considero que es preciso leerlo a la luz de esta aclaración ya que hoy la colaboración, la interoperatividad, los servicios de red social han vuelto moneda corriente aquellas operaciones consideradas ‘delictivas’.

[2] Considero interfases gráficas a todos los aspectos gráficos que intervienen en la distribución del texto sobre la página para favorecer la legibilidad.

[3] Las primeras reflexiones son coincidentes en el tiempo: hacia los inicios de la década del 60, el grupo Tel Quel replantea el concepto de texto. Tanto Barthes como Derrida insisten en el concepto de escritura y es justamente este último quien lleva adelante la crítica al papel que Saussure y la tradición tienen reservada a la escritura. Sostiene que la

secundariedad que podía atribuirse a la escritura, aún en la era del libro, afecta “a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde *la apertura del juego*” (Derrida, 1967: 12). Si bien para Derrida la escritura es la “instancia de la huella instituida” (1967: 60) anterior a toda incisión, grabado, y por lo tanto, interior y exterior al habla, su pensamiento sobre el fin del libro y el comienzo de la escritura se produce a partir los nuevos medios de registro de la información. En los mismos años, los nuevos medios de comunicación sugieren otras ideas que si bien no van en la misma dirección, apuntan también a la escritura. Frente a la radio, el teléfono y la televisión que dimensionan otra vez la palabra hablada, surgen voces que interrogan tanto la oralidad como la escritura: Mac Luham por ejemplo, fuera del campo de la semiótica hará un planteo que, más allá de sus estridencias, inaugurará una línea de pensamiento. *La Galaxia Gutenberg* (Mac Luham; 1962) viene a llamar la atención sobre la tipografía, en la constitución de la cultura. Pero quizás haya sido Havelock uno de los primeros en mostrarla como diferencial en la constitución de las organizaciones sociales. De este tronco surgen en general un conjunto de estudios que tiende a mostrar cómo muchos de los cambios que habitualmente se atribuyen a la Imprenta en realidad provienen del trabajo tenaz sobre la escritura realizado a lo largo de siglos.

[4] El copyleft fue una propuesta lanzada a la red por R. Stallman en 1984

[5] Los crackers actúan sobre la red destruyendo sistemas y códigos.

RESENHA

Sobre *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière

Mario Cámara

Dispersos por diversas editoriales, los textos de Jacques Rancière continúan editándose en Argentina. Al leerlos, lo primero que sorprende es la diversidad de temas que pueden abarcar. Desde la reflexión política con *El desacuerdo*, *El odio a la democracia* y *La noche de los proletarios*, pasando por la reflexión cinematográfica en *La fábula cinematográfica* hasta la reflexión literaria en *La palabra muda* (reseñado en esta página por Edgardo Berg). En *El espectador emancipado*, de 2008, Rancière amplía aún más sus dominios. Su objeto aquí es el espectador. A través de una serie de ensayos Rancière propone un singular modo de pensar esa categoría tantas veces convocada en el arte contemporáneo, ya sea para vilipendiarla, ya sea para poner en movimiento sus energías. Rancière sostiene que el modelo arquetípico del espectador nos lo brinda el teatro y, dentro de dicha disciplina, dos nombres resultan esenciales para pensar en las configuraciones que ha asumido la categoría del espectador durante el siglo XX: Artaud y Brecht. El primero imaginó un teatro que sustrajera al espectador de su posición de observador, despojándolo de su pretendido dominio para arrastrarlo al “círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales”; el segundo se empeñó en arrancar al espectador de su brutalidad y su fascinación por las apariencias para que desarrollase los saberes del investigador capaz de determinar causas y prescribir soluciones.

Sin embargo, se pregunta Rancière, las posturas enunciadas ¿no encubren un secreto desprecio por el espectador? ¿no sigue funcionando allí el supuesto de un espectador ignorante? Las sospechas presentadas por Rancière dan lugar a un debate sobre la pedagogía y la política en el arte. Pues en efecto, el supuesto de un espectador ignorante requiere de un pedagogo que sepa lo que el otro ignora, haciendo equivalentes, en una tradición que va de Platón a Guy Debord, mirada y pasividad. La politicidad que construye un arte que descansa sobre esa idea de espectador, se remonta a una concepción que distingue entre ciudadanos activos y pasivos, es decir entre aquellos que poseen “una capacidad y aquellos que no la poseen”.

La construcción de un espectador emancipado comenzará, precisamente, cuando se vuelva a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, puesto que esta oposición descansa en una jerarquía que es la que se pretende cuestionar. Un espectador no es un ser pasivo, por el

contrario, dirá Rancière, un espectador observa, selecciona, compara e interpreta aquello que ve. Sin embargo, ¿qué aprende el espectador del artista? Ni su energía ni su mensaje, sino algo que el propio artista no sabe. Vale decir, la capacidad de traducción personal de aquello que percibe y de ligarlo a la aventura intelectual singular que lo vuelve semejante a cualquier otro, aun cuando esa aventura sea singular. Más que un ingreso a una suerte de comunidad encarnada, afirma Rancière, lo que se construye en ese itinerario es una distancia irreductible y anónima y por ello singular y común.

Dicha concepción del espectador, como nos lo muestran algunos de los ensayos que componen el libro, produce efectos sobre el pensamiento crítico y sobre el arte que se proclama político. En efecto, si no hay una pedagogía que transmitir, si no hay estímulo para que el espectador suprima algún tipo de no saber frente a la contemplación de la obra, ¿qué debemos pensar por arte político. En este punto, Rancière da un ejemplo concreto de lo que considera un arte que se pretende político. Se trata de los fотомontajes de Martha Rosler[1], con su crítica a la mercantilización de los ideales revolucionarios de los sesenta. Rancière dirá que esos fотомontajes se construyen a partir de la demostración de lo que el espectador no sabe ver o de lo que el espectador no quiere ver. Por el contrario, y siguiendo una línea que hace comenzar, en este caso, en Rosseau y Winckelmann, el arte político –la eficacia de la estética, como la llama– debe buscarse en un arte que se sustraiga de todo régimen mimético y ético. La eficacia estética –el régimen estético de las artes sostendrá Rancière en su bello ensayo La división de lo sensible– se produce cuando el objeto artístico se sustrae al continuum que pretendidamente lo vincula a una intención, una recepción y una cierta configuración de la vida colectiva. Esa sustracción adquiere la forma de la carencia: no promueve ninguna acción a imitar, no transmite ningún sentimiento, no se alza como ejemplo. Carencia radical fundamentalmente como efecto suspensivo, tal como deseaba Schiller, de las distinciones entre pasividad y actividad.

En este carácter neutro –la ruptura entre una forma de producción estética y un pretendido efecto sobre el receptor– funda lo político del arte. La política, más que de una cuestión de leyes e instituciones, es una lucha permanente por la reconfiguración de marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. El objetivo de la política es cuestionar la distribución “natural” de aquellos que mandan y aquellos que obedecen. Si el arte, previamente desafectado de los regímenes éticos y representativos, se toca con la política –se vuelve político– es precisamente porque su neutralidad suspende la división entre los que saben y los que no saben. Obra y espectador, de este modo, se encuentran en un espacio desafectado de la red de conexiones que constituye lo social. Ese encuentro no resulta en la incorporación de un saber, de una virtud o de un *habitus*. El trabajo de la contemplación –Rancière se refiere al Torso de Belvedere, sin ninguna expresión para

entregar un mensaje- ya supone el apoderamiento de una perspectiva. Esa neutralidad expresiva e inútil, por caso, el Torso de Belvedere define un corte en la distribución normal de las formas de existencia sensible.

Al igual que Adorno, Rancière se aleja así de cualquier contenidismo. Sin embargo, y a diferencia de Adorno, más que procurar la política en la forma de la obra de arte, la busca en los recortes espaciales y temporales que operan el libro, el teatro o el museo y la busca en el encuentro que allí se produce entre la obra –una palabra muda- y un espectador que más que aprender es capaz de reconfigurar los marcos pretendidamente naturales de lo sensible.

[1] Los primeros trabajos de Martha Rosler (EE.UU) datan de los años sesenta y estaban en sintonía con los fotomontajes de John Heartfield. Los fotomontajes de Rosler combinaban imágenes de la guerra, en clara referencia a Vietnam, dentro de representaciones de tranquilos hogares americanos.

POESÍA

Estrangeira

Solange Rebuzzi

Seleção de Paloma Vidal

Os fragmentos a seguir pertencem ao livro *Estrangeira*, nascido de uma experiência de estadia na França e recentemente lançado pela editora 7Letras.

RIO – PARIS.

5 de fevereiro de 2005.

Aeroporto do Galeão. Muitas malas (máquina fotográfica, pasta com livros e documentos. Agasalhos, laptop).

Difícil embarcar com tantas coisas nas mãos!

Na porta da aeronave, escuto a voz do comandante que surge de repente:

– Bonjour..., mais vous avez beaucoup de valises![\[1\]](#)

Desembarque no horário. Ônibus na pista e um frio de 40 C.

Finalmente aterrizo na Rue de Bièvre.

Ici,

la maison est très petite... [\[2\]](#)

... e a um passo da Universidade da Sorbonne.

Oui, je suis à Paris![\[3\]](#)

DIAS CURTOS. INVERNO.

A sensação térmica padece. Os agasalhos ajudam a manter o calor corpóreo.

Manhã escura.

Saio a pé. Respiro.
O ar gelado penetra.
Olho o mundo ao redor habitado de estrangeiros.
Jovens e velhos andam para todos os lados.
Noto a pressa que aumentou.
Posso senti-la nos músculos, nos ossos.
Escuto os ruídos e percebo que os barulhos abafam a visão.
Há africanos envoltos em panos de algodão colorido.
Calçam sandálias grossas com meias.

Algumas orientais vendem roupas na feira deste sábado
no Boulevard Saint-Michel [\[4\]](#).
Objetos trazidos da África também circulam em um mélange de ofertas.

Observo a forma como as mulheres colocam suas echarpes. Contornam
o colo e o pescoço. Um outro agasalho. Gosto das cores deste
inverno. Não há mais os tons sobre tons. Insisto em usá-los.

Sem máscara percorro a rede de gestos e palavras de um outro país.
Uma noite longa atravessa o frio.

Bibliotecas, seguros de saúde, por onde começar?

Recomeçamos. Nevava em Paris. Entre as minhas notas alguma coisa
passa buscando um começo. A mão do escritor bate a caneta,
martelo...
Ainda sem projeto, insisto nas notas, anotações deslocadas.

... O CÉU AINDA É CINZA

neste Printemps des poètes que começa

Não sei bem em que língua
écrire.[5]
Na minha? Língua-mãe
que se mostra lenta e
firme, ou na língua
que força
passagem?

EM TRÂNSITO

1.

Às vezes um frio-vermelho se impõe
assim como o casaco velho
que foi de minha mãe.
Na rua o caminhar de alguns.
Carregam os alimentos do dia.
Vergados. A pele clara dos dedos manchada: seca e sem vigor.
Unhas descascadas.
Aquele mão rugosa segura um homem de pernas sem pelo.
Na janela do prédio cinza chumbo uma velha dama se esconde sob
a cortina.
Dentro do carro permaneço.
Olho fixo na janela.

2.

Às vezes, um Matisse se instala na vida.
Pode carregar fôlegos e intensa pulsação.
Naquele dia a cor escorria nos dedos
do pintor. Vultos errantes.
E a areia à sua frente
tomada por um raio de luz rubra
traduzia o incansável vermelho de ferro.

3.

Se a boca ainda ri
com alguma graça
– dentes
não se movem.
Aquele senhor no táxi segura a dentadura.
Força o ângulo do queixo.
Maxilar avançado
Noites mal dormidas?

4.

Ardem as horas.
O g r a f i t e arranha o papel.

(TERÇA-FEIRA NA JANELA)

12.04.05.

(Comprar um bom vinho. Comemorar o final do inverno interminável
e o milagre do calor da natureza!)

MONT SAINT-MICHEL

O poeta Emmanuel Hocquard escreveu “Mon Saint-Michel” lembrando
fatos de sua vida pessoal, em um início de verão dos anos
cinquenta, quando se formou na universidade de Bordeaux.

Hoje, morando ainda em Bordeaux – entre le cours d’Alsace-Lorraine
et le cours Victor-Hugo[6], no caminho que precisa fazer todos os dias,
desde o lugar onde mora até à escola de Belas Artes aonde leciona,
ele precisa passar por Saint-Michel.

Seu caminho passa por Saint-Michel.

Saint-Michel fica em seu caminho.

Passagem.

Passo.

TRAVESSIA

Então, onde começa esse caminho-passagem?

POEMA A BORDO DE UM TGV

1

Seria um trem simplesmente

mas não é

Mais parece

un oiseau

des terres planes

em vastos campos de

trigo à maneira de

Van Gogh Seria um

oiseau buscando os céus

esquecidos das vogais?

Nas páginas de meu caderno

e logo abaixo das pálpebras

encontro espaço para plantar

este voo de

pássaro

a caminho da

região do Languedoc

2

“Nós plantamos o voo vazio
dos fuzis” escutei
na voz de um poeta italiano no
Marché de la poésie
de la Place Saint-Sulpice.[\[7\]](#)

C'est très fort!
gritou um homem cobrindo os ouvidos com as mãos
(sem sair do lugar)

Procuro nos céus os pássaros de
vogais e consoantes
Encontro-os fora de qualquer simbolização
Rememoro histórias de tiros & fuzis
vistos nos noticiários de tv
Ofereço esta página
não mais em branco
Aos torturados
Às mulheres humilhadas
Às crianças famintas
Aos velhos sem esperança
Aos condenados à morte
Aos inúmeros sem teto
Aos jornalistas assassinados

Ofereço um céu aberto
à moda de Matisse:
mulheres recostadas nas poltronas
– no direito e no detalhe de pregas que se acomodam
fora do tempo do poema –
cores
combinam tons

de azuis e amarelos
na letra viva do pincel
e na claridade do dia Acordo
as muitas voltas deste preto
desenhar
de traços redondos

Ofereço Fora dos céus dos
fuzis
um voo de letras
na esperança de uma simples vogal
no céu

CARTÕES POSTAIS DIÁRIOS

O sol de dezembro não permanece o mesmo sob as árvores. Paris.

Um frio cada vez mais branco encobre o meu pescoço de vento.

As mulheres caminham com os pés gelados. Calças de lã e botas negras não suavizam as pedras das calçadas. Laure, cabelos negros escorridos, escreve versos sem rima. Sonha com o verão. Inverno de 2008.

Do sol morno no Rio de Janeiro em fios d'água, setembro.
Alexandra ou Regina, vestidas em sandálias baixas, deixam à mostra os dedos. As unhas dos pés quase sempre esmaltadas.
Não há qualquer pudor em mostrar os dedos. Na claridade oprimida Joana suporta a cor de uma surpresa. Primavera de 2008.

No parque de Amsterdã, durante o inverno de 2009, plantaram mudas de castanheiras para Anne Frank. Na primavera de 1944, ela escrevera

algo assim em seu Diário:... está coberta de folhas a castanheira lá fora, e está ainda mais bonita que no ano passado.

Nas minhas rugas, um saber não alcança mais as mágoas. E o texto de Anne Frank ainda se move na paisagem.

Existe em Buenos Aires um amor pelas letras que facilmente reconheço em minhas andanças pelas livrarias da cidade. Em julho de 2008, experimentei uma parte deste amor que se percebe fora dos livros. Os verbos sussurram no espaço branco da página. Depois de alguns anos, os risos, os diálogos com o mundo e os gestos de todos nós naquela noite ressurgem. Sou uma intrusa em meio ao que reclama, respira e segue.

Solange Rebuzzi nació en Río de Janeiro. Es psicoanalista y doctora en Literatura Brasileira de la UFMG. Escribió Leminski, guerrero da linguagem (2003), Leblón Voz e chão (2004) y O idioma pedra de João Cabral (2010)

[1] Bom dia..., mas a senhora tem muita bagagem!

[2] Aqui,/a casa muito pequena

[3] Sim, estou em Paris!

[4] No século XII desenvolveu-se um mito sobre a cidade de Paris, que atribuía sua fundação aos sobreviventes do saque de Troia. Mas as termas romanas adjacentes ao Boulevard Saint-Michel contam de sua origem romana.

[5] escrever

[6] Entre o caminhot´Alsace-Lorraine e o caminho Victor Hugo.

[7] A igreja de Saint-Sulpice, localizada na praça com o mesmo nome, foi construída em 1211. Contam que ela foi construída depois da outra abadia, a de Saint-Germain-des-Près, que acumulava em seus arredores os servos, dedicados a servir os monges, trabalhando na agricultura do cultivo de grãos e videiras.