

O ENTRE-LUGAR DO INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO FRENTE AO "CASO PADILLA"

Rodrigo Labriola

I.

No dia 20 de março de 1971, o poeta cubano Heberto Padilla foi preso pelo governo revolucionário, acusado de conspirar contra o regime liderado por Fidel Castro; começava, assim, talvez a última das polêmicas intelectuais da América Latina. De fato, hoje podemos dizer que aquela polêmica primeiramente referida ao "caso Padilla" (que, insisto, considero ainda a última das intelectuais) não apenas tem vigência, mas também atualidade (mesmo sendo a última, há já quase quarenta anos). Ocorre que, como é de conhecimento público, em fevereiro do ano passado morreu o preso político cubano Orlando Zapata Tamayo, depois de uma greve de fome para pedir ser considerado como preso de consciência. Isto provocou uma chuva de críticas internacionais a Cuba, principalmente da União Europeia e dos Estados Unidos, enquanto o governo de Raúl Castro denunciava outra "feroz" campanha contra a ilha. Artistas, escritores e intelectuais (mencionados nessa ordem na maioria das mídias), principalmente na Espanha, também levantaram suas críticas e exigências. Lembremos ainda que, desde o triunfo da Revolução em 1959, o governo cubano fez três grandes "liberações" massivas: em 1962, foram enviados aos Estados Unidos 1.500 sobreviventes de fracassada invasão a Playa Girón; em 1978, foram liberados outros 3.500 cubanos depois de negociações com os exilados no exterior; e, agora, esta última liberação de 52 presos, todos eles detidos em 2003, depois das manifestações conhecidas como "Primavera negra".

Atréladadas como estão a história da literatura e a história da política; ou melhor, indissociavelmente vinculados como estão na América Latina os gêneros literários às formas discursivas secundárias da política, em especial à crônica, à carta, à proclamação e ao manifesto; resultava-me impossível não

mencionar esses fatos relativamente recentes com o “caso Padilla”, pelo menos naquela parte referida aos “artistas, escritores e intelectuais”, à luz da concepção de entre-lugar de Silvano Santiago — a meu ver, uma suavização do conflito dos intelectuais entre política e estética que hoje é bem sucedida no âmbito acadêmico. Impõe-se, contudo, a necessidade de uma drástica síntese.

II.

Recapitulemos os fatos menos problemáticos da polêmica de 1971:

A) Heberto Padilla volta a Cuba procedente dos Estados Unidos (onde residia e trabalhava) depois da vitória revolucionária de 1959, momento a partir do qual desempenha vários cargos de importância na área de Cultura. Pela sua atuação intelectual e política é enviado a Londres como correspondente da agência de notícias *Prensa Latina*, enquanto se empenha no cargo de diretor de CUBARTIMPEX (organismo-empresa encarregado de selecionar livros estrangeiros para publicar na ilha). Também viaja aos países do leste europeu e, no ínterim e alternadamente, vai entrevistando as figuras mais influentes da intelectualidade europeia de esquerda.

B) Desde seu retorno da Europa em 1966, Padilla se torna um dos intelectuais cubanos mais conhecidos fora da ilha por outros intelectuais latino-americanos e europeus. Começa a publicar vários artigos em diversas revistas cubanas, nos quais assume uma posição bastante crítica frente à política cultural dentro da ilha, sendo a mais destacada sua defesa do escritor dissidente Guillermo Cabrera Infante. Aos poucos, sua opinião sobre o governo revolucionário vai se radicalizando com críticas que excedem o âmbito do cultural para atingir, indiretamente, aspectos vinculados à liberdade de expressão e aos direitos humanos.

C) Em outubro 1968, a UNEAC (União dos Escritores e Artistas da Cuba) outorga o Prêmio Nacional de Poesia a *Fuera del Juego*, de Padilla, com voto unânime e “razonado” do júri integrado por Jack M. Cohen (hispanista britânico), César Calvo (poeta peruano), José Lezama Lima (não precisa ser explicado), José Z. Tallet (poeta e acadêmico cubano) e Manuel Díaz Martínez (ganhador do prêmio de poesia da UNEAC no ano anterior); o livro é publicado

na íntegra, com um prólogo em dissidência da comissão diretiva da UNEAC, que “rechaza el contenido ideológico del libro de poemas”.

D) Depois do prêmio, Padilla não recebe a quantia de dinheiro estipulada nas bases; passa a trabalhar como tradutor para a Universidade de Havana. As críticas de Padilla ao governo cubano repercutem internacionalmente no âmbito intelectual de variadas maneiras, todas principalmente fora de Cuba. Em março de 1971, depois de um recital de poesias na sede da UNEAC no qual Padilla lê alguns dos seus textos, o *Departamento de Seguridad del Estado* o prende junto a sua esposa, a poetisa Belkis Cuza Malé, no dia 20.

E) Padilla permanece detido durante quinze dias, no mínimo, sem juízo prévio nem comunicação com o exterior. Nesse lapso, a primeira carta de protesto dirigida a Fidel Castro contra a prisão de Padilla é assinada pelos escritores mexicanos do *Pen Club* do México e publicada em 2 de abril de 1971, no jornal *Excelsior* (DF). No entanto, a carta que terá repercussão internacional é outra, publicada no jornal *Le Monde* de Paris em 9 de abril de 1971, assinada por escritores de esquerda europeus e latino-americanos, simpatizantes da Revolução Cubana. É conhecida como Declaração dos 54, e dentre os assinantes me interessa destacar três: Carlos Fuentes, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa. A carta expressa “preocupación” pela detenção de Padilla e pede a Fidel Castro que “quiera tener a bien examinar la situación que plantea dicha detención”.

F) Com data de 5 de abril de 1971, começa a circular uma carta de autocrítica e autoconfissão assinada por Padilla. No dia 17 de abril, Padilla (já liberado) faz uma retratação pública das suas atividades políticas na sede da UNEAC, autoinculcando-se e também acusando vários dos seus amigos (incluindo a sua esposa) de conspirar contra o governo revolucionário. A polêmica está instalada internacionalmente, devido ao caráter inequivocamente fraudulento dessa *mea culpa* de Padilla.

G) Em discurso do dia 30 de abril na clausura do I Congresso de Educação e Cultura de Cuba, Fidel Castro se refere aos “intelectuales burgueses” que estão “a 10.000 millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en la primera fase fueron capaces de

expresar algo de los problemas latinoamericanos”, e lança um anátema: “Ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo (...) En Cuba no tendrán entrada, ino tendrán entrada! (...) ¡Cerrada la entrada indefinidamente, por tiempo indefinido y por tiempo infinito!”.

H – letra muda em espanhol. A esta maldição de sabor bíblico alguns intelectuais respondem da Europa com a Declaração dos 62 (de sabor trágico), datada em 20 de maio de 1971, acreditando que é “un deber comunicarle [a Fidel Castro] nuestra vergüenza y nuestra cólera (...)”, e exortando o Primeiro Ministro a “evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el stalinismo”. Destaquemos que, dentre os assinantes, continuam Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa; Julio Cortázar não. A polêmica ainda terá algumas recidivas, mas o que é concreto é que a maioria dos intelectuais latino-americanos dentro e fora da América Latina se esqueceu de Padilla, enquanto as vendas seguravam o *Boom* até meados dos anos 1980. A mesma década de 1970 é conhecida, dentro de Cuba, como “os anos de chumbo da literatura”.

III.

Anos de chumbo... Este breve resumo poderia ser ainda mais sintético e explicativo se levarmos em conta alguns dados históricos: em 1968 se aprofunda o vínculo entre Cuba e a antiga URSS; Che Guevara está convenientemente morto e já não pode falar nem escrever; a Primavera de Praga foi sufocada pelos tanques soviéticos; Salvador Allende chega ao governo de Chile pelo voto popular... A maioria desses dados, em correspondência com o campo da política cultural, foram recentemente analisados no Brasil por Sílvia Cezar Miskulin, da USP (2010). Quanto às entretelas do prêmio a Padilla em 1968 e à sua detenção em 1971, basta mencionar o ilustrativo depoimento intitulado *Intrahistoria abreviada del caso Padilla*, de Manuel Díaz Martínez (2010). Enfim, não cabe nenhuma dúvida razoável de que Padilla foi detido por criticar o governo revolucionário e de que a sua confissão pública é falsa e abominável. Obviamente, parece-me que não é isso, hoje, o que mais importa

—Censura (e piores crimes contra a liberdade de expressão) temos experimentado de múltiplas maneiras do que o relatado durante os anos 1970 e 80 em diversos países da América Latina. O que se instala em termos de política cultural latino-americana até o presente é o foco da questão. E não estamos nos referindo aqui à política cultural dentro da ilha (fartamente estudada), mas à política cultural do continente através dos órgãos nacionais ou internacionais encarregados de orientá-la.

Por quê? Em primeiro lugar, porque em torno da polêmica aqui tratada giravam dois problemas diferentes de política cultural: um deles, mais imediato, correspondia aos fundamentos éticos para uma tomada de posição dos intelectuais frente aos acontecimentos políticos (em particular, quanto à legitimidade do poder do Estado sobre a pessoa do intelectual); o outro, mais profundo do ponto de vista estético, suscitava uma interrogação sobre a possível, ou impossível, autonomia da literatura com respeito à política (e, portanto, envolvia de diversas maneiras a condição moderna da ficção, da representação e da interpretação no quadro da uma realidade especificamente latino-americana). Estes dois problemas levantados pelo “caso Padilla” foram vislumbrados por Angel Rama na sua lúcida intervenção no semanário *Marcha* de Montevideu no mesmo ano de 1971 (in: CROCE, 2006, pp. 273-280).

Em segundo lugar, e não menos sintomático, está a relação das posições assumidas pelos quatro escritores que convencionalmente são catalogados como pontas-de-lança do *Boom* (que estava no seu clímax naquele ano de 1971): Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. O colombiano, que foi o único que não assinou as declarações dirigidas a Cuba, faz em uma resposta à imprensa em 29 de maio de 1971 uma defesa da política cultural cubana, e diferencia os escritores dos intelectuais (políticos): afastando a ambos, estaria a moral (não fica claro da parte de qual deles estaria o bem, caso exista, pois a G. Márquez é francamente conciliatório, mesmo que suas respostas sejam instigadas por um jornalista com o ânimo de fazer que tomasse uma ou outra posição). Por sua vez, Cortázar assina a primeira declaração, mas se nega à segunda; em correspondência pessoal com os cubanos e em *Policrítica a la hora de los chacales* reafirma seu apoio

incondicional à Revolução e sua “ingenuidade notável” (LOMBARDO, 2006, p. 217) nas questões políticas, que o salvaguardam de possíveis represálias no mercado editorial. A intervenção mais forte é a do peruano: assina as duas declarações, renuncia ao comitê da Casa das Américas e começa a virada para o neoliberalismo que o caracterizará na década seguinte; adicionalmente, as cartas que troca com Haydée Santamaria evidenciam a má fé dele, já comprometido com diversas instituições americanas, cujos cronogramas de apresentação em público impossibilitavam sua presença em Cuba para os compromissos contraídos previamente. Por último, um grande mistério embrulha o mexicano, que assinala as duas declarações, mas remanesce relativamente fora da polêmica nesse ano; e, no entanto, talvez nele esteja a solução ao problema do relacionamento entre literatura e política no contexto do *Boom*: em 1992, Carlos Fuentes publica *El espejo enterrado*, a partir dos textos originalmente escritos para um documentário produzido pela televisão de língua inglesa, para esclarecê-los sobre a identidade da cultura latino-americana. (É um fato por demais instigante, para próprios e alheios, que, depois de quinhentos anos de colonialismo e da criação do campo disciplinar da antropologia, alguns europeus ainda precisem que alguém lhes explique a história de América Latina...)

Daí que, em terceiro lugar, devemos voltar ao início da década de 1970 e ao projeto da UNESCO intitulado “América Latina en su cultura”, cujo primeiro volume foi *América Latina en su literatura*, coordenado por César Fernández Moreno. Datada em 1972, a compilação é contemporânea na sua preparação ao “caso Padilla”, e evidentemente, embora os artigos publicados sejam do mais diverso espectro político, o resultado almeja um objetivo: identificar a identidade latino-americana. (Quero ser mais claro ainda: digo “identificar” porque se trata de explicar, para a Europa e o mundo por então chamado “desenvolvido” — como em um passaporte ou em uma digital —, o que caracteriza a cultura da América Latina.) Até esse momento, tanto na América Latina como na Europa, a ponta-de-lança da produção cultural do continente estava concentrada na Casa das Américas cubana. Depois de 1959, com o trunfo da Revolução e a criação da Casa, os intelectuais tinham se alinhado,

quase que na sua totalidade, com os novos ventos de câmbio político e a utopia de uma cultura latino-americana com peso próprio, sobretudo de portas adentro, mas que também foi o começo para um maior interesse europeu em nossas produções artísticas. O tema da identidade era prioritário, sim, mas como uma forma de afirmar uma ação política muito bem definida no seu cunho revolucionário. O projeto da UNESCO, mesmo que relevante no seu conteúdo, estava emprenhado pelas diretrizes da ONU, i.e. nuançar as reflexões sobre a identidade cultural e a sua vinculação muito estreita com a política socialista de Cuba — e vale lembrar que os resultados de alfabetização obtidos pela UNESCO em mais de cinquenta anos de existência são comparáveis, na sua lentidão e ineficácia, apenas com os fracassos burocratizados dos ministérios e organismos encarregados da reforma agrária no México ou no Brasil, enquanto que, em menos de dez anos, o governo revolucionário havia erradicado o analfabetismo na ilha. Em resumo, que o projeto da UNESCO era incompatível com a liderança da Casa das Américas no âmbito cultural latino-americano.

IV.

Ainda assim, é justo reconhecer que a compilação coordenada por Fernández Moreno foi um produto legítimo, se considerado nas suas contribuições críticas (que incluíam tanto cubanos afiliados à Revolução como outros menos entusiastas, como Lezama Lima; além de latino-americanos de cunho progressista e simpatizantes do governo cubano, como Antonio Candido ou Noé Jitrik). Contudo, as posições concretas de todos eles quanto à ação revolucionária encontram-se apagadas sob o asfixiante imperativo de enfatizar a questão da identidade latino-americana (hoje, diríamos, um requisito de mercado para o público-alvo). Em outras palavras: que o problema da *política cultural*, deslocado para o canto da identidade cultural, impunha-se sobre a necessidade de pensar numa *cultura política* cuja abrangência pudesse mudar de fato as condições materiais de existência das sociedades latino-americanas, determinadas pelo imperialismo americano. Serei mais claro, ainda: o enorme sucesso da reflexão identitária propulsada nos anos 1970 pela UNESCO foi tal,

que inundou (salvo raras e honrosas exceções, como daqueles locais onde lecionou o uruguaio Emir Rodríguez Monegal) os departamentos de literatura hispânica e brasileira das universidades americanas e europeias durante mais de duas décadas, produzindo uma quantidade notável de leituras previsíveis sobre o realismo maravilhoso como porta-bandeira da identidade cultural. Insisto: na maioria dos autores que participaram da compilação da UNESCO, isso foi uma espécie de efeito colateral e indesejado do livro, como no mesmo caso de Monegal, que escreveu um dos capítulos. Seja como for, enquanto as universidades do “mundo desenvolvido” tomavam essa rota, nas grandes urbes latino-americanas (evidentemente cosmopolitas) os governos militares estabeleciam a economia de mercado neoliberal baseada no consumo, “a sangre y fuego”, enterrando (literalmente) em porções a dissidência de outros intelectuais preocupados menos com a identidade e mais com a problematização da História.

Para entender o assunto cabalmente, quiçá não só é preciso propiciar um olhar crítico do *Boom* e do quadro teórico amplo de cunho sociológico — que poderíamos englobar sob a denominação de “transculturação” (o que na atualidade já está sendo desenvolvido por vários autores, dentre eles Alberto Moreiras) —, quanto das reflexões estéticas sobre o neobarroco latino-americano (o que já é menos óbvio e quase inexplorado). À estética neobarroca, convencionalmente, costumam-se opor os resultados da crítica sociológica, indicando o comprometimento da primeira com as teorias mais formalistas da crítica literária; coisa que está certa. Contudo, é curioso observar como, catalisadas pela enzima identitária da UNESCO, as ideias de Severo Sarduy, Haroldo de Campos e José Lezama Lima (todos eles presentes em *América Latina en su literatura*) adquirem um viés semelhante às de outros críticos aparentemente divergentes, como Antonio Candido, José Luis Martínez ou o já mencionado Noé Jitrik. Esse viés não é conceitual, mas gestual, pois tanto em uns como em outros prevalece uma visão romântica da historiografia que constrói o objeto inverossímil da América Latina para o olhar dos outros. O nacionalismo romântico, como um Frankenstein que sempre volta, irmana aqui a todos eles desta vez sob a forma do nacionalismo continental, que não é

senão uma versão hipertrofiada do nacionalismo local tão difundido no século XIX. No entanto, se no século anterior o nacionalismo baseava-se na tríade nação-cultura-língua, nos anos de 1970 ele se baseou na tríade nação-cultura-identidade; isso, desde já, não conjurava os problemas glotopolíticos (talvez o campo de batalha mais perdurável do problema em geral), já que (como é fartamente conhecido) as línguas indígenas continuam no descaso da grande mídia cultural até hoje e, inclusive, uma língua de estirpe colonial como o português (mas em declínio político no século passado) foi negligenciada na hora de decidir o idioma da compilação da UNESCO — outra prova disso, aliás, é que *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, apenas fosse levado à consideração internacional dez anos depois da publicado em português, quando 1967 apareceu a tradução para o espanhol... Trata-se ainda da única tradução para essa língua, que eu saiba.

A banalização decorrente de grudar teimosamente, nas últimas décadas do século XX, a literatura com a identidade, é visível no estado atual da crítica especializada, mais interessada em advogar pela correção política da miscigenação e suas zonas próximas, do que em avaliar o escopo literário daquele projeto inconcluso que almejava, por exemplo, atingir o objetivo de uma cultura política alfabetizada. E o paradoxo cruel é que precisamente o projeto da UNESCO acabasse cimentando isso, favorecendo a morte da cultura política e o nascimento da era das políticas culturais, à maneira de um ministério que prega contra a politização da arte (cultura política) e em prol da estetização da política (política cultural)... parafraseando Walter Benjamin. Vou mencionar, aqui, tão-só dois casos de discordância com este assassinato anunciado, os quais são relativamente contemporâneos aos acontecimentos relatados sobre o “caso Padilla”.

V.

O primeiro envolve a Jorge Luis Borges (peço desde já desculpas pelo lugar comum inevitável). Condenadamente intelectual, Borges passa a ser na década de 1970 uma espécie de calo anarquista nos pés políticos de progressistas e conservadores, fossem de esquerda ou de direita. Sabe-se das

inúmeras intervenções de Borges em favor do anarquismo teórico, ademais daquelas referidas ao seu ceticismo derivado das leituras de Montaigne; a rejeição dele à existência concreta dos índios, dos negros e dos imigrantes italianos do Rio da Prata foram recentemente confirmadas de viva voz no livro testemunhal e póstumo de Adolfo Bioy Casares; também posso poupar (com certa ironia não isenta de admiração) os méritos e a relevância indubitáveis da sua obra no mundo contemporâneo. O importante aqui é o contraste entre o crescente interesse por Borges dos autores latino-americanos e o não menos crescente desdém de Borges pelos seus admiradores do continente, sobretudo quando, a partir de 1957, foi convidado para dar aulas de literatura inglesa e norte-americana na Universidade de Buenos Aires. Nesse momento, Borges inicia uma espécie de processo radical de revisão do que seria válido na literatura universal, e concentra suas preferências nos escritores europeus e norte-americanos, em especial nos ingleses, sem esquecer (e aqui sua novidade é verdadeiramente mundial) sua exploração sistemática (através do inglês, mas também do alemão e do francês) das literaturas clássicas ocidentais, focalizando especialmente as literaturas germânica e anglo-saxônica antigas, para além dos estudos vigentes de historiadores e filósofos na moda acadêmica.

O gesto maquiavélico (quase teatral, como um ademão de *gaucho matrero*) hoje se apresenta evidente para mim, mas, nos anos 1960, estourava em cada intervenção borgeana na mídia, plenas de incômodo. O brasileiro Walter Costa resume o seguinte:

Causa pouca surpresa que nessa dedicação às literaturas do mundo, tanto contemporâneas quanto antigas, sobrasse pouco espaço para a moderna literatura latino-americana. (...) Borges desconheceu ou desconsiderou soberanamente alguns dos mais importantes escritores de língua espanhola do século XX. A lista é longa, mas inclui os poetas Vicente Huidobro e César Vallejo, García Lorca (com quem Borges foi especialmente maldoso ao classificá-lo como "andaluz profissional" e dizer que fora beneficiado pela morte trágica) e, em geral, quase todos os romancistas hispano-americanos, anteriores e posteriores ao chamado *boom*. Entre os muitos

ofuscados pelo crescente prestígio e autoridade da estética borgiana estão grandes autores como os argentinos Roberto Arlt, Cortázar e o próprio Bioy Casares, uruguaios como Juan Carlos Onetti e o originalíssimo Felisberto Hernández e muitos outros, como o singular José Lezama Lima. Entre os poucos escritores hispano-americanos do século XX que mereceram sua estima estão os mexicanos Juan Rulfo e Juan José Arreola, escritores cuja estética mostra muitos pontos comuns com a sua própria. (COSTA, 2000)

Algo na “estética reacionária” do Borges-ancião escandaliza e motiva — ainda no presente — os comentários, como aquele da citação de Walter Costa, ou também outros bastante melhor analisados e fundamentados, como os da famosa Beatriz Sarlo, cujas referências bibliográficas seriam redundantes. Mas, por enquanto, deixemos num canto esses ressentimentos para observar que foi precisamente Borges (talvez o vanguardista menos extremo do planeta) quem sacaneou com maior injúria as ideias de *identidade nacional* e de *eu autoral* nos seus escritos jovens para a revista *Proa* (cf. os textos in: VERANI, 1995), enquanto os seus contemporâneos de bom senso (como Mariátegui no Perú, Carpentier em Cuba, ou Mário de Andrade no Brasil, entre outros) acabaram tornando-se funcionais às preocupações identitárias para a legitimação do nacionalismo dos Estados latino-americanos). Alguma coisa, insisto, algo problemático, antigregário e ao mesmo tempo anti-individualista (embora pareça contraditório), existia na atitude de Borges. (Suspeito que isso esteja morto há algumas décadas, mas então o ressentimento deveria ser avaliado, agora, ao invés.) Seja como for, fato é que os escritores e os críticos literários do *Boom* dos anos 1970 preferiram fazer de conta que Borges era OUTRO, adaptando-se aos incômodos presentes derivados dele, com uma tática fraca que persiste bem-sucedida: abstrair seu prazer letrado e as falas fascinantes de Borges, das inércias políticas dele, tão relacionadas às ditaduras militares.

Eis esta, claro, outra história; difícil de ser contada porque exigiria se colocar num lugar próprio, liberado das delícias dos sentimentos de pertencimento social e/ou cultural, e também dos benefícios econômicos das bolsas de estudo atrelados a eles; igual ao que era antes. Dilacerados entre

Borges e a França – que, por sua vez, já estava dilacerada entre Sartre e Foucault, que, por sua vez, já estava dilacerado, coitado... em abismo, os intelectuais latino-americanos, enfim, pouco tinham a fazer. (Tomara que, na atualidade, seja diferente.) O que estou dizendo (eu, um mero acadêmico, contra o “bom senso”) é que, no final das contas, a Revolução Cubana de 1959 representava uma utopia que, para a maioria dos intelectuais latino-americanos, *devia continuar sendo utópica, ou seja, inexistente e por vir*. E, assim, o Borges-ancião havia se convertido paradoxalmente no máximo daquele “realismo” rejeitado por unanimidade pelas vanguardas, para pior... na medida em que o idealismo borgeano era precisamente aquilo do que mais gostava (e gosta) a intelectualidade daqui.

No entanto, o gesto borgeano, cosmopolita e anti-latino-americano (no sentido antipolítico da identidade tão badalada) era prévio e definitivo. Era aquele mesmo Borges, contra si próprio e contra a incipiente política cultural e nacional de então — nojenta ancestral do futebol atual —, quem escrevera no suplemento do jornal *Crítica*, na *Revista Multicolor*, em 30 de dezembro de 1933, uma resenha ferina do livro *Nordeste e outros poemas do Brasil*, de Rui Ribeiro Couto (1898-1963):

É opinião geral (ou queixa mecânica geral) que os homens das diversas Américas não nos conhecemos o suficiente. Se omitimos dessas a América do Norte (que pode nos ensinar muito, e até tudo, tanto por seus erros como por seus acertos), penso estritamente o contrário. Penso que nos parecemos infinitamente, com escassas e míseras variantes de cor local, e que um conhecimento intenso seria como nesses cansativos velórios que nos infligem o incômodo de tristes primos derrotados pela urticária ou de pálidas tias à espera do escorbuto. Quando um mulato açucarado me jura que tal ou qual prócer guatemalteco “gosta muito dos argentinos” e dedica vigílias apaixonadas a examinar os livros de Manuel Gálvez ou de J L Borges, minha justa indignação ignora os limites, e declaro a) que está malgastando a vida; b) que se trata de um ingênuo político que lê para ser lido e c) que os infernos do Pen Club serão seus. Alguém observará que minha ignorância da literatura argentina é (embora considerável) imperfeita, mas eu lhe respondo que o que em mim

é um mal necessário, corre o risco de ser uma aberração em uma pessoa engendrada em Guaiaquil. Trocar Sarmientos por Montalvos, permutar polcas paraguaias por falsos tangos boquenses, remeter um José Gervasio Artigas e receber um Emiliano Zapata pelo correio – que confuso e prodigioso comércio em que todos perdem! (BORGES, 1995, pp. 196-197; tradução de Walter Costa.)

Meu domínio da literatura argentina é bastante questionável, bem documentado pelas minhas modestas notas nas cadeiras de Literatura Argentina da Universidade de Buenos Aires... (outros serão os que avaliem isso). Mas dito dessa maneira, fico exposto ao escárnio do qual Borges é perdoado. Seja assim, então! O que é indubitável é que, na compilação já mencionada da UNESCO, publicada em 1972 e centralizada na identidade latino-americana, Borges é uma presença fantasmática de ausente flagrante... igual ao "caso Padilla". Os dois destinos inexistem. Fica para a seguinte seção o que Borges disse sobre o barroco e a modificação que o tornaria um contista e ensaísta lido no resto do mundo ocidental:

Opondo-se ao meu gosto pelo patético, o sentencioso e o barroco, Bioy me fez compreender que a serenidade e a reserva convinham mais à escrita. Se eu posso me expressar em uma palavra, diria que Bioy me conduziu passo a passo rumo ao classicismo. (BORGES, 1996. p. 1566)

VI.

A segunda discordância com a UNESCO é mais trágica do que qualquer *cuíta* que possa alcançar Borges. Existe uma carta de José Lezama Lima, publicada tardiamente em 1988, e ainda hoje pouco mencionada, que é capaz de trazer o tema da identidade latino-americana de volta, embora com certas nuances esquisitas que poucos gostariam de comentar. Com data do dia 3 de agosto de 1975, Lezama escreveu para o peruano Carlos Meneses:

Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La hybris, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas, España, por ejemplo, quema como siete

civilizaciones. Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar y Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos. La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esta vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor. La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. (apud. VITIER, 1994, p. XXV)

Resulta especialmente interesante essa carta porque, com tais palavras, Lezama abala a pertinência do barroco como mero termo, modo de expressão, conceito da crítica ou dinâmica cultural. Assim, apenas um ano antes de sua morte, Lezama teria formulado, quase que em segredo, um princípio de contestação feroz tanto para suas próprias ideias anteriores acerca do barroco, como para a teoria sobre o barroco de Alejo Carpentier (ambas no vórtice do debate sessentista-setentista), mas também, para grande parte da tendência neobarroca surgida de Sarduy e Campos. O desabafo de Lezama, manifestação clara de incômodo — já que o barroco é definido como um termo “apestoso” que “tiene su raíz en el resentimiento” — era previsível no que diz respeito a Alejo Carpentier (precisamente por suas divergências políticas e poéticas no contexto da revolução cubana). O texto citado de Lezama era uma resposta evidente à palestra realizada por Carpentier em Caracas nesse mesmo ano de 1975, apenas alguns meses antes da carta. Carpentier, que recentemente tinha publicado o seu romance *Concierto barroco* (1974), ali explicava que:

...el barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar la «nueva novela» latinoamericana, la que llaman algunos la del *boom* — y el *boom*, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta, ni define nada—, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito latinoamericano, [...] de modo totalmente barroco. (CARPENTIER, 1984, p. 125)

Ora, o verdadeiramente curioso começa quando esse arroteo antibarroco lezamiano se aplica ao caso do neobarroco explicitado contemporaneamente por Sarduy e Campos. Havia pelo menos vinte anos, as formulações de Alejo Carpentier em prol do real maravilhoso americano — contidas no prólogo do seu romance *El reino de este mundo* (1949) — já entravam em conflito com a ideia da “*poesis* demoníaca” de Lezama: uma escuridão do sentido derivada da superposição de uma multidão de imagens incondicionadas (“incondicionamento poético”, nos termos de Lezama) ou, melhor ainda, de imagens superpostas sem condicionamento claro. As divergências se tornavam especialmente virulentas quando o momento interpretado era o século XVI, e quando os textos eram aqueles dos cronistas das Índias. Em *Imagen de América Latina*, de 1972, Lezama diz que, nas primeiras crônicas escritas no Novo Mundo, “a imagem atua como um *quantum* que se torna um *quale* devido ao achado de um centro e de sua proporcionada distribuição da energia” (LEZAMA LIMA, 1972, p. 497). Ao contrário, Carpentier as retoma, interpretando-as segundo um barroco prendado do *horror vacui*, visando à representação da América pela retórica da proliferação de palavras antigas; por um lado, para representar as realidades novas do nosso continente, cuja simples clareza, por outro lado, estaria nas palavras “americanas”. Ou seja: que a natureza americana seria objetivamente inefável com a língua europeia daquela época e, portanto, a literatura barroca, no seu desespero frente à impotência em representá-la com as palavras, multiplicava-se e se misturava. As poéticas de Carpentier e Lezama eram divergentes: a opacidade do sentido americano indefinidamente postergado *versus* a suposta transparência cultural dos americanismos.

Isto, é verdade, pode ter motivado Lezama a escrever sua carta, tendo-se em conta a crescente prosperidade que as ideias de Carpentier adquiriam por cima das suas próprias, levadas na torrente triunfalista do *Boom* editorial latino-americano dos anos 1970. Lezama não saía de Cuba; Carpentier era delegado cultural em Paris e viajava pelo mundo dando palestras. Lezama era um autor *cult* e sua obra-prima, o romance *Paradiso* (1966), era desconhecido pelo grande público; Carpentier vendia a cada dia mais exemplares, sendo

editado na Espanha, no México, na Colômbia e na Argentina. Contudo, o modo íntimo da comunicação, a sua transmissão quase conspirativa e os longos anos que demorou em ser conhecido, sugerem também razões de tipo político. As repercussões do caso contra o poeta Heberto Padilla (acusado por Fidel Castro de conspirar contra a Revolução), e a lastimosa carta de arrependimento de Padilla depois do cárcere, ainda ressoavam com amargor entre os intelectuais progressistas (cf. CROCE, 2006). Já em 1975, o governo de Cuba intensificou a perseguição aos homossexuais, por uma parte, e Lezama Lima tinha retomado sua antiga amizade com o escritor Virgilio Piñera — que, por sua vez, estava de regresso a Cuba e sendo bastante incomodado pelas autoridades devido a sua militância prévia em favor do homossexualismo, que havia sido ostensiva fora do país. Seja como for, é sintomático que os autores mencionados no texto da carta sejam justamente aqueles que conservavam uma simpatia quase incondicional ao governo da Revolução, como era o caso de Carpentier, Fuentes, García Márquez e Cortázar. O barroco, então, como pretexto.

Mas, às vezes, o que não é dito adquire conotações similares ao gritado. Isto nos leva diretamente à nossa segunda hipótese (diacrônica) sobre a carta de Lezama, cuja pergunta se prolonga até o debate sobre o neobarroco dos anos 1980. Por que, com efeito, Lezama Lima não menciona, sequer de maneira indireta, Severo Sarduy e Haroldo de Campos? É impossível que Lezama desconhecesse o trabalho de Sarduy, pois “Barroco y neo-barroco” foi publicado precisamente na mesma compilação crítica da qual participara Lezama, i.e. *América Latina en su Literatura* (1972), livro organizado por César Fernández Moreno e patrocinado pela UNESCO. Outrossim, é bem provável que Lezama também tivesse notícias dos trabalhos sobre o barroco de Haroldo de Campos, quem de fato publicara um ensaio na mesma compilação da UNESCO. Aliás, tanto Sarduy quanto Campos já tinham nesse momento uma produção poética ou ficcional para além de suas atividades críticas. Contudo, em sua carta, Lezama não os menciona ao passar em revista os autores latino-americanos. E, quase com certeza, poderíamos dizer que ele tampouco tinha interesse nos primórdios do pós-estruturalismo francês, ao qual aderiam entusiasticamente o jovem brasileiro e o jovem cubano. Como entender, então,

esse espólio final de Lezama? Quais questionamentos estaria ele lançando sobre o campo conceitual do neobarroco, enquanto categoria da análise literária?

O remanescente, o lixo literário, tem nome – e não se chama Reinaldo Arenas, fartamente aproveitado pela crítica dissidente do governo cubano. Chama-se Virgilio Piñera, e talvez ele seja o único autor que fez a proposital omissão de Borges em prol de *El matadero*, de Esteban Echeverría (comentário apenas referido à literatura argentina), ao mesmo tempo em que rejeitava o modelo neobarroco que estava nascendo. Mas, para tanto, seria preciso ler de novo o seu romance intitulado *La carne de René*, de quase nula difusão. É um convite, pessoal, e ressentido, meu.

VII.

Quase simultaneamente a esse virulento debate desencadeado pelo “caso Padilla”, o hoje reverenciado Silviano Santiago escreve o artigo intitulado *O entre-lugar do discurso latino-americano*, que, embora publicado em 1978, tem data de março de 1971; ou seja, enquanto os *popes* do *Boom* e da moda intelectual discutiam com Fidel Castro, Santiago escrevia. (Isto é muito; todos sabem.) Pensamos que ele, implicitamente, propõe uma resolução (atualmente bem-sucedida no âmbito acadêmico) do conflito dos intelectuais latino-americanos entre política e estética.

Se os etnólogos são os verdadeiros responsáveis pela desmistificação do discurso da História, se contribuem de maneira decisiva para a recuperação cultural dos povos colonizados, dissipando o véu do imperialismo cultural, - qual seria pois o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra? Se os etnólogos ressuscitaram pelos seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador, - como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? Qual seria a atitude do artista de um

país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura do seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dúvidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença? (SANTIAGO, 1978)

A diferença procurada por Santiago visava colocar a literatura latino-americana em um patamar diferenciado da europeia. Com efeito, se já a etnografia havia fecundado em uma valorização da mestiçagem dos povos que confluíram na América, cristalizando numa "impureza" capaz de se opor (e até de questionar radicalmente) a pretendida pureza na historiografia das nações europeias, então os estudos literários deviam também abandonar a versão letrada daquela pureza: o texto "original" europeu, primeiro imitado e logo reverenciado com a busca das "influências", que tornariam secundários os textos latino-americanos. Em outras palavras, que era necessário assinalar, na literatura do nosso continente, mais as diferenças ou "impurezas" do que as semelhanças com os textos "puros" da Europa, reivindicando, na esteira da mestiçagem étnica, a mestiçagem discursiva, como principal característica das produções artísticas latino-americanas.

Isso, no entanto, não podia ser alcançado de um ponto de vista histórico nem sociológico (como nos casos, a meu ver falhos, mas na época de grande sucesso, de Pedro Henríquez Ureña, Antonio Candido ou Angel Rama), pois implicaria um retorno epistemológico ao *logos* europeu sustentador da ideia de pureza que, precisamente, a etnologia já tinha abalado com seu discurso da alteridade cultural. O que fazer, então? É assim, portanto, no caminho das teorias desenvolvidas pelo estruturalismo e pelo incipiente pós-estruturalismo franceses, que Silviano Santiago chega a uma solução da teoria literária que conseguiria, nas décadas seguintes, um escopo amplíssimo dentro da crítica latino-americana. Eis a citação-chave do artigo já mencionado de Santiago, que sabe aproveitar o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges:

A originalidade do projeto de Pierre Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de que ele recusa aceitar a concepção tradicional da invenção artística, porque ela própria nega a liberdade total do artista. Semelhante a Robert Desnos, ele proclama como lugar de trabalho as *formes prisons*. O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor do seu projeto visível. O invisível torna-se silêncio no seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é o que ausência no modelo. (SANTIAGO, 1978)

Desta maneira, poderíamos dizer que a tese de Silviano Santiago baseia-se em dois pontos: a) a impureza discursiva derivada da impureza cultural; e b) as transgressões às formas-prisões discursivas herdadas da tradição artística europeia (diferenças que, claro, adquirem um caráter político e estético, na medida em que advogam pela liberdade). Daí a configuração esquisita do “entre-lugar” do discurso do intelectual latino-americano, cujo projeto criador se encontraria como num divisor de águas, ou numa corda bamba, ou andando sobre o gume de uma navalha, como uma figura indecível porém politizada, desde que assumisse o fato de que a transgressão nunca seria rompimento total — ou seja, que a utopia deveria ser sempre utópica, ou, como no título ambíguo de um romance do escritor argentino Jorge Rivera, que *La revolución es un sueño eterno*. Cito Silviano Santiago:

O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto. Nesse sentido, a técnica de leitura e de produção dos escritores latino-americanos parece com a de Marx, de que nos falou recentemente Louis Althusser. Nossa leitura é tão culpada quanto a de Althusser, porque nós estamos lendo os escritores latino-americanos *en observant les règles d'une lecture dont ils nous donnent l'impressionante leçon*

dans leur propre lecture dos escritores europeos.
(SANTIAGO, 1978)

Ora, o que seria possível dizer desses modos de leitura e produção textual do intelectual latino-americano, enxergados por Silviano Santiago, quando se referem à aluvião de textos políticos gerados quase contemporaneamente sobre o “caso Padilla”? Será que aquele entre-lugar era tão libertário ou criativo quanto o crítico brasileiro gostaria? A postulação de Silviano Santiago, cuja vigência entendeu-se durante mais de trinta anos, está fora de dúvida quanto a sua pertinência teórica para muitas, ou melhor, para a grande maioria das produções literárias da América Latina do século passado... mas será que na atualidade é suficiente? Suspeito que o “caso Padilla” represente algo como um ponto morto ou cego (já presente no começo, como corresponde a todo ponto dessa espécie) da ideia do entre-lugar do intelectual latino-americano. Dou minhas breves razões, sem culpa.

VIII.

Primeiramente, observe-se que o artigo de Santiago, para chegar às suas conclusões sobre as formas-prisões, deve se apoiar em duas análises de textos: uma que se refere a certo episódio de um capítulo de *62 Modelo para armar*, de Julio Cortázar; a outra que se refere ao já mencionado *Pierre Menard...* de Borges. Enquanto a análise do primeiro resulta bem-sucedida e ainda pertinente, a do segundo desconsidera uma nuance discursiva fundamental, que poderia ser resumida com a seguinte pergunta: o que Borges pensaria de Pierre Menard quando escreveu o conto? Lembremos que, naquela época, Borges já tinha abandonado qualquer pretensão de vanguardismo e, muitas vezes, os juízos ácidos sobre os supostos acertos estéticos das vanguardas estavam imbuídos, de forma velada e irônica, nas pomposas críticas atribuídas a Bustos Domecq e Suárez Lynch (os alter egos da parceria Borges-Bioy Casares).

Sendo um conto que se disfarça de uma apologia literária, o que traz esse texto camuflado de argumentação de volta para a narrativa ficcional é a figura do autor; mas tal autor está espelhado, pois sendo discurso ficcional, o

“autor” não é Borges, mas outro; ou seja: que Borges se distancia do autor dessa resenha sobre a obra de Pierre Menard da mesma forma que qualquer autor se distanciaria da posição do narrador em qualquer texto realista. Em outras palavras: Borges não é o autor do “artigo” intitulado *Pierre Menard, autor del Quijote*, mas de um inverossímil conto que se superpõe com exatidão àquele “artigo”... Isso tudo, com as consequências previsíveis e devastadoras para a noção de autoria que essa operação discursiva envolve, mas também com o distanciamento irônico que supõem as vindicações banais (e tão semelhantes àquelas da arte contemporânea) de um crítico que, na verdade, faz a apologia de um autor que não é tal e de uma obra que não é dele, apenas com o fraco argumento de quem, como diria o russo Jan Mukarovsky, é artista porque se apresenta como artista, sendo o problema da obra outra coisa. Este efeito destrutivo do texto borgeano se propaga e atinge o âmago da argumentação de Silviano Santiago, como crítico e leitor da resenha (e não do conto de Borges) daquele “autor” ao qual (eu acho) Borges despreza. Obviamente, vindo de Santiago, tal aniquilamento chega até mim... São os riscos de uma discursividade *ad infinitum*.

Além disso, parece-me sintomática a eleição da metáfora das formas-prisões, que pertence ao surrealista francês Robert Desnos. Faço destaque disto porque ela não é apenas uma menção descritiva no artigo em questão de Silviano Santiago; em várias outras oportunidades (que, em prol da legibilidade, permito-me poupar aqui), Santiago tem utilizado essas palavras para explicar o aspecto discursivo da sua ideia do entre-lugar. Uma curiosidade feliz reside no fato de que foi Robert Desnos quem ajudou Alejo Carpentier a fugir de Cuba, quando estava preso durante uma das ditaduras prévias ao governo revolucionário; a felicidade cresce sabendo que o contato de Carpentier com os surrealistas franceses do pós-guerra acabou alimentado a polêmica sobre a identidade latino-americana e o estatuto do real-maravilhoso, inscritos no prólogo de seu romance *El reino de este mundo*. Assim, as formas-prisões, no artigo de Santiago, ocupam o ponto de partida ou a condição de possibilidade da transgressão liberadora; essa explicação, porém, que funcionou e quiçá ainda funciona tão bem para os textos ficcionais, entra numa crise quando é

referida aos textos não-ficcionais dos mesmos intelectuais latino-americanos, sobretudo os do século XX.

Examinemos, por exemplo, alguns dos textos vinculados ao “caso Padilla”, cujo *corpus* básico estaria composto pela Declaração dos 54, a Declaração dos 62, as cartas trocadas entre Haydée Santamaría, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar e David Viñas, as declarações de Gabriel García Márquez à imprensa colombiana, os artigos de Rodolfo Walsh e Angel Rama publicados na revista *Marcha* de Montevideu e, por último, a famosa Autocrítica de Heberto Padilla e o Discurso de Fidel Castro — todos publicados recentemente na compilação de Marcela Croce (2006, pp. 221-280). Os textos dos 54 e dos 62 (já contextualizadas na seção **II**) apresentam o formato da carta, que predomina na maioria das intervenções. As duas instauram o gênero discursivo amplo, no qual se desenvolveria a polêmica, passando pelas versões da declaração pública como carta-aberta até as justificativas e condenações nos bastidores da carta-privada. Embora firmadas por intelectuais europeus e latino-americanos, esses textos se inserem numa tradição retórica que, no continente americano, adquire seus rostos determinantes com as cartas de Hernán Cortez narrando a conquista do México — de extensa publicidade e sucesso já no século XVI — e as cartas datadas de 1780, de Túpac-Amaru, antes de ser esquartejado (uma a Micaela Bastide, sua esposa, e outra escrita no cárcere com seu sangue sobre o tecido da sua camisa, pedindo ajuda ou ouro para uma fuga) — as quais, aliás, testemunham até hoje, quase que em segredo, seu fracasso.

A forma-prisão dessa tradição não passará despercebida para o argentino David Viñas, em cuja carta ao cubano Retamar destaca os lugares-comuns da retórica epistolar utilizada tanto nessas declarações quanto na resposta implícita que formula o discurso de Fidel Castro, além da ineficácia política de semelhante guerra verbal em torno do “caso Padilla” — o que configura a participação de Viñas, diferenciadamente, como uma meta-intervenção dentro da polêmica, observa bem Lombardo (2006) na trilha analítica do estudo já clássico de Marc Angenot sobre o discurso polêmico (*La parole pamphlétaire*, de 1982). Todavia, o dado que coloca em xeque mais

dramaticamente a tese de Silviano Santiago sobre a transgressão às formas-prisões fora do âmbito do discurso ficcional é a patética desculpa de Cortázar quanto à "redação" das declarações (que ele nomeia, de fato, como "cartas"):

En cuanto a la redacción de la primera carta, la que yo firmé, puedo decirte [a Haydée Santamaría] simplemente esto: el texto original que me sometió Goytisolo era muy parecido al texto de la segunda carta: es decir, paternalista, insolente, inaceptable desde todo punto de vista. Me negué a firmarlo, y propuse un texto de reemplazo que se limitaba, respetuosamente, a un pedido de información sobre lo sucedido; tú dirás que además se expresaba la inquietud de que en Cuba se estuviera produciendo una "pulsión sectaria" o algo así, y es cierto; teníamos miedo de que esto estuviera sucediendo, pero ese miedo no era traición ni indignación ni protesta. (In: CROCE, 2006, p. 264)

Por questões de espaço, deixo à perspicácia do leitor deste artigo a quantidade de nuances e consequências que poderiam ser derivadas da citação anterior, para além de que (lembramos ainda) a análise de Silviano Santiago estava ancorada mais solidamente na leitura da ficção de Cortázar do que na de Borges. O importante aqui é indicar que se, no caso do discurso ficcional, o intelectual latino-americano do século XX adora transgredir as formas-prisões, já no caso dos discursos não-ficcionais ele se acha espantosamente amarrado aos convencionalismos (e me atreveria a chutar que também às ideologias, no sentido semiológico de Louis Althusser e Michel Pecheux) embutidos na tradição retórica da carta, sem poder ultrapassá-los! E, em ambos os casos, com inteira consciência da diferença entre os discursos que priorizam a ficção e aqueles que acreditam que sejam instrumentais (i.e. referenciais, segundo a linguística, ou panfletários, no bom sentido político).

*

Há mais? Sim, sempre... Por isso, talvez seja demais dizer que, se as regras da polêmica do "caso Padilla" estabeleceram-se dentro do gênero epistolar, a forçada autocrítica de Padilla e o discurso de Fidel Castro

constituíram-se numa demonstração do autoritarismo verbal que acabou evidenciando — à luz da desculpa de Cortázar, e não menos da cintura de García Márquez, do silêncio de Fuentes e da má-fé pedante de Vargas Llosa (procure o leitor verdadeiramente interessado os vestígios da polêmica) — o quanto o artigo de Silviano Santiago estava certo quando se refere à ficção, e como, também, está ainda hoje *irremediavelmente* errado se levarmos em conta a divisão dos discursos vigentes em todo o mundo ocidental (a partir do Iluminismo, inclusive na América Latina, e com hegemonia total na atualidade). Insisto: divisão instrumental dos discursos que feria de morte a enunciação da proposta de Silviano Santiago desde o momento da sua escrita, e da qual não mais era, nem é, possível voltar, apesar de que uma parte da crítica literária esteja ainda empenhada em lambar sua própria auto-estima para melhor ignorar os paradoxos epistemológicos que pagam seu salário docente. Estou, infelizmente, incluso nessa classe, *pero a disgusto*: espero que seja uma prova disso o presente texto, com todas as suas imperfeições.

(No final das contas, e por desgraça, seria apenas um problema subsequente de certas leituras de Borges...). No entanto, fiz o esforço de honrar, a meu modo desmesurado e inconclusivo, o trabalho de Silviano Santiago, como ele merece devido às suas próprias palavras — “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” e que...

uma crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo. A leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontra na situação de colônia pela preguiça dos seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural. (SANTIAGO, 1978)

Suponho que essa seria também a breve (como ele foi na vida) “opinião” (como foi catalogada sua participação no “caso Padilla”) de Rodolfo Walsh, pois o limbo é um entre-lugar, e

...nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza [e se realizou nele, verdadeira e horrivelmente] o ritual antropófago da literatura latino-americana. [Mal que nos pese.]

Bibliografia

BORGES, Jorge Luis. *Borges en Revista Multicolor*, investigación y recopilación a cargo de Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Oeuvres complètes I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard, 1996.

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

COSTA, Walter Carlos. *Borges e a cultura hispânica*. Porto Alegre: Secretaria de Cultura, maio de 2000.

CROCE, Marcela (org.). *Polémicas intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Simurg, 2006.

DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel. *Intrahistoria abreviada del caso Padilla*. Disponível em: <http://www.literatura.us/padilla/index.html>. Último acesso: agosto de 2010.

LEZAMA LIMA, José. *Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets, 1972.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. La Habana: Letras cubanas, 1994.

LOMBARDO, Verónica. "El difícil oficio de calcular, o donde me pongo". In: CROCE, Marcela (org.). *Polémicas intelectuales em América Latina*. Buenos Aires, Simurg, 2006.

MISKULIN, Sílvia Cezar. "O ano de 1968 em Cuba: Mudanças na política internacional e na política cultural". In: *Revista Esboços*, n°. 20. Santa Catarina: UFSC, 2010. pp. 47-66.

MORENO, César Fernández (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 11-28.

Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/entre.html> Último acesso: abril de 2010.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

VITIER, Cintio. "Invitación a Paradiso". In: LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. La Habana: Letras cubanas, 1994.