

UNLA TRUCINAÇÃO DISPERSEI EM A GOATIA

Beatriz Sarlo

Tradução de Lúcia Nagib

*Para Hernán Invernizzi,
que sabe pensar seu passado*

Publicado em *Punto de Vista*, ano VII, n.º 21, agosto 1984.

Argentina, Malvinas. Somente para lembrar a destruição?

Numa mesa-redonda sobre Literatura e Depoimento, da qual participei, o público, principalmente os jovens, nos propôs uma questão que se poderia definir nos seguintes termos: como restabelecer uma continuidade entre as experiências dos últimos dez anos e o presente? Esta pergunta, que não é simples, encerra ao mesmo tempo várias interrogações e algumas constatações.

Começamos com as constatações. Parece ser um sentimento difundido que a fratura sofrida pela sociedade argentina perpassa também a dimensão subjetiva, afetando a trama das relações entre os homens e dos homens com seu passado mais imediato. A lembrança se apresenta, assim, não apenas como um direito, que foi abolido pela ditadura militar, mas como uma condição para entender e agir no presente. Se, no começo da década de 70, a esquerda e setores do peronismo estavam inteiramente ocupados com o futuro — disparados na dianteira e, conseqüentemente, convictos dos projetos que prediziam o amanhã e contribuía, ilusoriamente, para convertê-lo em presente —, nos anos 80 (e especialmente hoje), entender o que aconteceu a nós, argentinos, se torna condição não só da intervenção pública, mas também da restauração de uma subjetividade destroça-

da. Provavelmente, essa subjetividade viveu sua última ilusão de se reconstruir no episódio Malvinas: empunhando a bandeira que a própria ditadura militar lhes entregava e transformando-a em bandeira patriótica, pensou-se que, embora os próprios militares tivessem desencadeado a aventura, os argentinos poderiam se erguer e se reconhecer numa tarefa coletiva. O fracasso dessas ilusões patrióticas contribuiu para completar a obra dos anos posteriores ao golpe de Estado. Derrotados e enganados, tínhamos tocado o fundo dos fundos.

Os que vivemos na Argentina, durante os anos do processo, sabemos das dificuldades, não apenas objetivas, que se impuseram à revisão do ocorrido. Ferrenhamente cercados pelo poder do Estado, que mostrava sua face mais perversa, parecia quase impossível pensar razões que pudessem nos articular com o passado imediato e, portanto, nos abrissem a possibilidade de agir sobre o presente. É desnecessário recordar os limites que a repressão impunha às revisões públicas. Mas, além desses limites objetivos, estava a disposição de realizá-las. Sob a pressão da ditadura militar, era difícil pensar onde havíamos errado, quais tinham sido as falhas que provocaram não só o fracasso mas também o delírio coletivo da primeira metade dos anos 70.

Os obstáculos para a memória

A memória consiste em não apostar em equivalências simétricas para julgar o passado

Um mar de fragmentos

¹ O programa "Nunca Más", da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, foi transmitido em 4 de julho de 1984, pelo Canal 13 da televisão de Buenos Aires. Como ressaltou Ernesto Sábato em sua intervenção de encerramento, o que se viu na tela foi uma "parte infinitesimal da enorme documentação que recolhemos nestes seis meses, composta de um conjunto de 40.000 páginas de depoimentos".

Por outro lado, os intelectuais de esquerda, como nós, sentiam que eram somente uma parte de um campo mais vasto: o exílio arrebatara nossos amigos e interlocutores, aqueles com quem queríamos revisar o passado. Obstáculos duplos e triplos para a memória: morte, cárcere, fragmentação dos indivíduos, barreiras intersubjetivas.

Hoje vivemos a hora da recordação, mas uma hora marcada por esse sentimento de que eu falava no começo: devemos recompor os pedaços dispersos de uma subjetividade que não sabe como avaliar seu passado, nem, conseqüentemente, como reatá-lo. O passado, claro está, não pode ser a pura negação do acontecido, porque a pura negação é simplesmente a outra face de uma proposta de esquecimento, e não de memória. Recompor os fragmentos não significa tampouco inventar uma nova unidade imaginária, que nos restitua as convicções da década anterior ou as substitua por um outro sistema de certezas inamovíveis. Mas recuperar a memória também não significa recordar apenas *o que nos foi feito*, aceitar a passividade das vítimas e apresentar a lista dos nossos sofrimentos como se tudo fosse passado. Recuperar a memória obriga-nos também a lembrar *o que fizemos*, não para propor uma tranquilizadora equivalência entre povo autoritário e regime autoritário, entre brutalidade terrorista e brutalidade repressiva, entre guerra justa e guerra suja. Creio, precisamente, que recuperar a memória supõe, talvez antes de tudo, não apostar em nenhum sistema de equivalências simétricas que nos assegure uma perspectiva para observar, a partir de hoje, os lugares do passado.

Mas voltando à pergunta. Julguei descobrir nela vários pontos obscuros: os jovens costumam se referir, com certa frequência, à ausência de mestres, cuja existência teria marcado a constituição das gerações anteriores. Também falam — não sei se com nostalgia, inveja ou curiosidade — do rol de convicções que nos animaram quando vivemos a política dos anos 60 e 70. Finalmente, tornam a colocar uma interrogação quanto ao lugar do intelectual na sociedade. Todos os pontos de interrogação, ainda que em nome do presente, remetem ao passado. E, sem dúvida, trata-se de um grande tema. Michelet escreveu que concebera a história da França como sua autobiografia. É quase impossível escrever de outra maneira a história da Argen-

tina que hoje nos ocupa. Estamos em face de processos que nos tiveram como atores e como vítimas, processos que não suportamos simplesmente (como pode ter sucedido no caso da repressão), mas que pareciam realizar algumas de nossas idéias, uma certa zona de nossos desejos, dos quais nos sentíamos protagonistas. Por isso, esta autobiografia, que será a história argentina, não começa em 1976, nem mesmo em 1973, mas, através de seus capilares mais finos, remonta à década de 60. Confrontamos hoje com todo o nosso passado e, como se sabe, ali nem todas as condenações, nem todas as acusações podem ter os militares como objeto. Nossa autobiografia tem um espaço aberto para nossas responsabilidades: somos uma parte do que ocorreu na Argentina, e ter sofrido mais não é uma razão para que na reconstrução do passado nos esqueçamos de nós, cujo orgulho fez crer, em alguns momentos, que, na certeza da revolução futura, nos tínhamos convertido em senhores da história.

Fragmentos de todos os lados

Do *grand-guignol* que montaram as revistas e a televisão, quando começaram a descobrir as sepulturas NN, ao que esta mesma televisão transmitiu com o programa da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, abre-se um abismo intelectual e moral. Posso imaginar uma pergunta que "Nunca Más"¹ respondeu durante uma hora e meia: como falar da morte? Como pode um discurso sobre a morte ser ouvido da perspectiva da vida? Ou ainda: como se pode suportar um discurso sobre a morte? Estamos justamente no limite onde uma reflexão sobre a sociedade e a política se converte em reflexão filosófica, e toca aqueles pontos obscuros e ocultos que deram origem às religiões, ao mito, à literatura, aos projetos da Razão e seus Sonhos.

Naquele programa, precisamente a morte foi falada, relatada, raciocinada. Homens e mulheres que tinham estado próximos da morte e da degradação física conseguiram que essas experiências cruciais tomassem a forma da palavra. No curso de uma hora e meia de televisão, a morte foi exorcizada mediante um procedimento aparentemente simples, mas que não o era. Para mostrar o aspecto sinistro da crueldade, da sanha, da loucura homicida fora escolhido o *meio-*

**A missa
solemnis da
reflexão
coletiva, grave
como convém**

² Pablo Giussani, *Montoneros. La soberbia armada*. Buenos Aires, Sudamericana-Plañeta, 1984.

**O fulgor opaco
de uma morte
secreta**

**A soberba
armada, ou
um Wagner
argentino**

tom. Os fatos que até o momento haviam sido silenciados pelos militares, em nome de uma guerra que definiram como suja mas justa, apareceram em sua dimensão mais profunda, precisamente porque ao silêncio dos opressores não se seguiu o grito ou a exaltação de suas vítimas. Esses mesmos fatos que, nos últimos meses, foram se convertendo em matéria degradada do sensacionalismo de filmes — que mostram a violência com um sadismo quase fascista — ou das publicações amarelas — que se deliciaram com a exibição de restos humanos e valas abertas, com reconstituições de assassinatos e evocações truculentas da tortura — eram comentados *sem ênfase*. Ao excesso descomunal da violência do Estado não se respondeu com o grito das vítimas. Afastou-se toda críspação, justamente porque se estava falando de algo grave, em todos os sentidos da palavra. Assistíamos a um momento solene: a sociedade argentina dava início, de forma coletiva, transcendendo os limites dos grupos que, talvez por terem sido os mais afetados, souberam de tudo com muita antecedência, à reflexão sobre o passado da violência. O patrimônio de saber, que tínhamos arrastado como uma carga pesada durante estes oito anos, naquele momento estava sendo devolvido à sociedade toda, à coletividade que, em parte, o havia ignorado, dando as costas ao horror, porque, como se sabe, é difícil conviver com o sinistro.

"Nunca Más" apresentava alguns fragmentos dessa biografia coletiva: uma dezena de pessoas, que só podia falar de sua experiência, o fazia sem críspação, quase com pudor por estar entre as vítimas e ter sobrevivido à condição limite. Se a morte põe à prova as possibilidades e as condições da razão, justamente porque assinala nossos limites, as testemunhas de "Nunca Más" se situaram nessa linha tênue de perigo. Estavam vivas, mas algumas tinham passado perto da morte. Uma estadia no inferno: os campos de concentração que existiram na Argentina. O fulgor opaco de uma morte secreta.

O programa foi, precisamente, iluminado por esse fulgor. Ao vê-las, podíamos pensar: essa gente está contando coisas certamente atrozes, que aconteceram em seus próprios corpos e em outros corpos próximos, e as conta do único modo que isso pode ser incorporado a suas vidas, já que sobreviveram, com a intensidade ao mesmo tempo

precisa e distante da lembrança. Converter essas experiências em recordação é exatamente a forma de não esquecê-las. E a recordação tem suas regras. Creio que o programa propôs um exercício coletivo à sociedade argentina: transformar um pesadelo que talvez todos tenhamos sonhado, mas só uns poucos queriam ou deviam lembrar ao despertar, num passado comum que, por mais dilacerador que seja, não podemos deixar para trás. Tão importante quanto apontar os responsáveis era salientar que aquilo havia se passado conosco. Muito mais eloquente que os furos de bala nos muros contra os quais se fuzilava ou as valas em que se acumulavam mortos anônimos (imagens pelas quais o programa não optou) era a dezena de rostos dos sobreviventes que, da beira da morte, vinham dar seu testemunho. Porque aqueles olhos, que nos olhavam da tela do televisor, também tinham contemplado o limite.

Diante de "Nunca Más", parece quase frívolo escrever a palavra "estética". Contudo, a narração do programa foi pensada a partir de uma estética que, poderíamos dizer, lembrando uma antiga frase de Barthes, expressava uma *opção moral*. Ou mais: a narração do programa propunha uma lição que não falava apenas da morte e da crueldade, mas também de como se pode representar, contar, pensar a crueldade e a morte.

Giussani, em seu livro *Montoneros. La soberbia armada*², menciona um mal-estar que talvez seja o primeiro a confessar, mas que de algum modo muitos de nós tínhamos experimentado. Trata-se das formas de apresentar a morte propriamente dita, por parte daqueles que a tinham praticado em nome da revolução. Giussani assinala um excesso, um "plus" (ele utiliza essa palavra) ideológico no discurso dos Montoneros, já no exílio, sobre a repressão militar na Argentina. Wagnerianamente, o discurso montonero mencionava a morte e a tortura de seus militantes como antes representara a morte de seus inimigos. Giussani questiona esse excesso estilístico (que não afetava, por exemplo, as denúncias feitas pela esquerda chilena): o discurso recorria a todo um arsenal retórico para representar cruelmente a crueldade, exasperadamente a exasperação, exageradamente o excesso. A morte era, então, sempre exaltada, seja referente ao autor ou à vítima.

**Arte de morrer,
ideologia,
violência e
morte: a
política como
absoluta**

³ Juan Gelman/Osvaldo Bayer, *Exílios*. Buenos Aires, Legasa, 1984. O volume inclui os textos de Gelman: "Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)", terminados em maio de 1980, em Roma; e de Osvaldo Bayer: "Residencia en la amada tierra enemiga", "El cementerio de los generales prusianos" e "Ante la tumba de Elisabeth Käsemann".

Essa crispção estava ausente de "Nunca Más". Os que contavam sua proximidade com a morte tinham renunciado a toda ênfase. Ouvimos: "Sou professora de física; ou melhor, fui professora de física até o dia em que me seqüestram". Nessa passagem de pretérito para presente estava condensada toda a tragédia de alguém que perdera uma parte, pelo menos, da identidade. Simplesmente num verbo que diz, em tempo passado, o que podia ter sido tempo presente. Sou/fui. Na verdade, todos fomos o que não somos mais agora. Nesta medida, fomos todos afetados, e o programa parecia nos induzir a reconhecer isso. Não me ocorre outra maneira de contar e tornar presente *como memória* o ocorrido no cenário da violência, que uma parte imensa dos argentinos ignorou nestes oito anos. A ênfase operística, que provocava o alerta de Giussani perante o discurso dos Montoneros, desapareceu em "Nunca Más" para se converter no pudor do meio-tom.

Giussani distingue a "espetaculosidade montonera" como um modo de relacionamento exaltado com a morte. Convertendo o assassinato numa das formas da política, a ideologia da guerrilha iria também encontrar sua estética. Da narração truculenta do seqüestro e fuzilamento de Aramburu à militarização do comando montonero no exílio — que representava, por meio de disfarces, títulos e hierarquias, a continuação na Europa da política anterior a 1976 —, os Montoneros mencionavam a morte para colocá-la em cena. Morria-se com felicidade, com heroísmo: Vicky Walsh, evocada na famosa carta de seu pai, Rodolfo, que a imaginou vestida de camisola longa e branca, recortada no espaço de uma varanda ou de uma cornija, com a filha de meses a poucos passos, empunhando a pistola e rindo diante das balas do inimigo. Nesta carta inscreve-se mais um capítulo da violência argentina, do *El Matadero* a *Facundo*. Trata-se agora de uma heroína romântica, que é também Ifigênia, pronta para o sacrifício, aceitando-o com uma exaltação quase feliz.

Não me resigno a pensar apenas num heroísmo, cujos objetivos, por outro lado, também não parecem fáceis de compartilhar. Não se trata aqui somente de política, de decisões objetivas e subjetivas, pelas quais um punhado de militantes decide oferecer sua vida à causa da revolução, cobrando em troca algumas vi-

das inimigas. Também como Giussani, acredito que haja um "plus". A carta de Rodolfo Walsh não é apenas o depoimento de um pai que perdeu a filha. Narrador, Walsh imagina a morte de Vicky, *escreve-a* e, num misto de afeição e estética, a propõe aos amigos. Pouco depois, como *samizdat*, centenas de pessoas tomariam conhecimento dela. Nunca entendi essa carta, e durante muito tempo não consegui falar sobre ela. O que quisera fazer Walsh? Comunicar uma morte ocorrida num combate absurdamente desigual, com a dor tranqüila de quem já sabe que haverá uma bala em seu próprio fim. Sim, mas também estetizar essa morte. Sua filha não só morria pela revolução na qual ambos tinham apostado: também *morria com beleza*. Estava sendo escrita uma *arte de morrer*, um "plus" agregado à ideologia. Entremeadas nela, a violência e a morte convertem a política num absoluto. A morte totaliza tudo o que toca, e a política, ao seu contato, torna-se totalitária, porque se joga inteiramente no limite último da razão, onde a razão já não pode propor seu discurso.

Morte estética, morte futura que transfigura os que trazem sua marca. Gelman escreve, em *Exílios*³, datado de 29 de maio de 1980: "E depois te mataram. Estavas te tornando cada vez mais profundo para a ocasião, mais alegre e mais humano". Trata-se de Paço Urondo: começara a se transformar. Profundo, alegre, humano. Gelman o descreve citando todas as qualidades do mártir. Totalizante, estética, moral, a violência política se converteu numa religião: "Paço Urondo morreu pela felicidade dos milhões que, não aspirando à literatura ou ao prestígio, querem viver humanamente", afirma Gelman. Urondo, um poeta, que podia escrever, que tinha prestígio, escolheu tomar o lugar dos outros e transformar sua morte num *Ersatz* da morte alheia, expiar as falhas de uma sociedade, redimi-la. Se a morte estetizara a política, a redenção lhe confere uma dimensão teológica.

Exílios e percursos

A história destes últimos oito anos ainda deverá ser contada em paralelo. Como em 1840, a Argentina começou a se estender para além do rio da Prata. Buenos Aires-Paris, Buenos Aires-México, Buenos Aires-Madri, Roma, Caracas.

Exílios e separações, a preparação da utopia de uma sociedade reflexiva e tolerante

O exílio mutilava os argentinos que ficavam e mutilava os que partiam. Se a trama da sociedade argentina precisa ser novamente tecida, a causa não está apenas nos vazios deixados pela morte, mas também na fragmentação produzida pelas separações. Os militares fizeram sua parte e suas explicações não nos servem. Mas também nós agimos, escolhemos, defendemos nossas causas, sem duvidar de que eram invariavelmente as melhores e de que conhecíamos os melhores caminhos para realizá-las. Os militares são o mal, e para nós é fácil falar deles. Mas é hora de também falarmos de nós.

Durante estes oito anos, alguma coisa foi feita além das polêmicas volumosas. Lembro um artigo de Héctor Schmucler em *Controversia* onde, pela primeira vez, que eu saiba, formulava-se esta pergunta simples: por acaso o Rucci não teria também direitos humanos? Schmucler tinha se atrevido a escrever isso, alguns nos sentimos representados e dissemos, talvez em voz baixa demais: bem, enfim alguém abre a discussão. Quatro anos depois, vemos Sábado na televisão: falava sobre a imoralidade do crime, dava aos mortos e aos torturados um lugar digno. Também Giussani escreve um livro onde estão muitas das perguntas necessárias. Se o heroísmo tinha se convertido num mito da guerrilha, que atingiu toda a esquerda, à qual se torna extremamente complicado julgá-lo, Giussani propõe formas para pensar as razões desse mito. Buenos Aires/México/Roma, a Argentina fragmentada começava a construir sua memória.

Li com avidez *Exílios*: "Desde a minha chegada (escreve Bayer) sinto-me em casa na Alemanha. . . Porque aqui encontramos todo o humano, o demasiadamente humano, assim de repente, ao dobrarmos uma esquina. Estão sempre presentes Kafka, Hölderlin e Heine. Estão também Carstens e Heinemann. Strauss, Schmidt, Brandt e Dutschke. Himmler, Eichmann, Rudel, Galland, Gollwitzer, Kurt Scharf e Niemöller". Bayer chamou este texto "Imagem da Alemanha Federal de um exilado latino-americano". Deveria lê-lo numa reunião organizada pelo governo alemão, mas foi recusado. Acontece que Bayer, como no parágrafo que citei, falava das diferentes tradições que aquele país havia produzido: poetas e teólogos, socialistas e nazistas. Pensei numa Argentina possível, onde um texto equivalente não fos-

se proscrito, talvez um país que nos fizesse "sentir em casa". Uma nova utopia: a de uma sociedade reflexiva e tolerante?

Sem dúvida. Por isso fica tão difícil entender os textos de Juan Gelman. A experiência do exílio, impregnada do sentimento da pátria distante, é animada por uma certeza oposta à de Bayer. Os argentinos são intraduzíveis: "O tempo passa e a maneira de negar o desterro é negar o país onde estamos, negar seu povo, seu idioma, recusá-los como testemunhas concretas de uma mutilação: nossa terra está distante, o que sabem esses estrangeiros de suas vozes, seus pássaros, suas tristezas, seus tormentos?" Gelman não encontra Kafka nem Heine em seus percursos no exílio. É por isso que a "decência de parquímetro, a honra de consumo, o fino individualismo brutal" dos europeus lhe sugere a duvidosa madrugada de nossa revolução: "Tenho para oferecer-lhes apenas os raios de luz que iluminavam o combate pela felicidade, às generosidades da morte, ou seja, da vida, as irrupções da felicidade, esta derrota por enquanto". Um poeta de mais de cinquenta anos sentado em sua cozinha de Roma, pensando na pátria e nos amigos que morreram em seu nome, escreve essas linhas previsíveis sobre as generosidades da morte que era, em verdade, vida. O que será isso? Será possível que a saudade da pátria enclausure os espaços da razão? Será possível que apenas o sentimento possa produzir essas páginas encharcadas de melancolia e de uma dura reafirmação das experiências da década? Gelman inscreve entre os deveres do exílio "não esquecer as razões do exílio/ a ditadura militar/ os erros que cometemos por você/ contra sua terra. . ."

Isto no texto V, e chegamos no último, texto XXVI, sem encontrar de novo sequer a sombra desses erros. Não sei se é injusto pedir ao exílio algo mais que a poetização da saudade, ou pedir a um poeta que ao escrever sua experiência me represente. Ele poderia responder que a poesia não deve cumprir essas funções, e possivelmente teria razão. Mas não estou certa de que Gelman responderia isso. Folheio suas obras completas, recentemente editadas em Buenos Aires, e me parece que tal resposta seria impossível. Gelman — não todos os poetas — escreveu com suas emoções, com suas obsessões, com a literatura que amava ou detestava e também com suas

4 Héctor Tizón, *La casa y el viento*. Buenos Aires, Legasa, 1984.

Beleza e insegurança, as matérias da memória futura

idéias. Além disso, seus textos apresentam todos os sinais de que o eu que os percorre é Gelman, um eu nada esquivo, fechado, vinculado a nomes, a pessoas, a lugares. Nada neles me induz a julgá-los imateriais, transideológicos, inatingíveis e, conseqüentemente, fora desta discussão.

Somente assim é que se pode escrever com a emoção do exílio? Enquanto lia Gelman, essa pergunta me incomodava. Não experimentei na própria carne esse desgarramento. No último romance de Héctor Tizón, *La casa y el viento*⁴, encontrei a narração de uma viagem ao inarticulado, um texto que dizia coisas novas sobre o exílio. Talvez porque escolheu não falar do exílio. Um homem vai abandonar seu país, mas antes realiza um longo percurso por sua província. Precisa fugir, mas se retarda porque, para poder partir, precisa levar as vozes e as imagens que constituirão sua única forma de memória. O exilado futuro reconstrói, em seu percurso, o país que o acompanhará quando for viver longe da pátria. É tudo. O homem prestes a partir está convicto de bem poucas coisas. Seus sentimentos têm a ambigüidade que se costuma encontrar nas situações de tensão ou limite. Vai em busca de seu povo, percorrendo a província, procurando os que acredita amar, mas ao mesmo tempo sente que "odiava aquela terra, aquela gente pobre e resignada; aquele país cheio de sol e de sombras". O tema é a memória futura, ou seja, a produção de fragmentos de recordação que permita continuar vivendo no exílio. Por isso, a partida vai se adiando indefinidamente, parcelando-se nas histórias de homens e mulheres encontrados ao acaso, ainda que esse acaso tenha sua lógica. O narrador procura reconstruir a vida de um cantador de Jujuy, assim como em breve, longe da terra, deverá reconstruir a sua própria.

O texto de Tizón convence pela beleza e também pela insegurança. A experiência é fragmentária: como reconstruí-la? A verdade é fragmentária: como sondá-la, chegar perto dela, apanhá-la de surpresa, examinar cada um de seus lados? "Sei que o que à noite escrevo nestes cadernos não é a verdade. Ou, pelo menos, não é toda a verdade, mas retalhos, pedaços da vida aparente, de minha vida e da dos outros, que de repente voltam a ser narrados. Mas por acaso não é isso a história? Apenas um

apanhado de momentos lúcidos, iluminados, umas tantas imagens despedaçadas."

O percurso tem duas direções: ao longo dele, o homem que parte perde as convicções do passado, a rigidez do decálogo (aprende que "não se pode servir à verdade a partir da rigidez e da força"); adquire, ao mesmo tempo, a certeza de que nem tudo vai ser esquecido e que sua partida irá amadurecer à medida que se complete o "inventário do adeus", que lemos como o texto comovente do romance.

Pareceu-me que *La casa y el viento*, livro cujo único tema é a memória, propunha *uma das formas possíveis* para as questões que tratei de organizar ao longo destas notas. Muitas vezes, a literatura teve esse privilégio, especialmente quando se trata de pensar aquilo que, como o sinistro, resiste a ser pensado. E chegamos, de novo, à questão que lembrei no começo: como restabelecer uma continuidade, que contenha nossas experiências do passado e ao mesmo tempo possa submetê-las à crítica? Uma jovem, cuja profissão é a literatura, falava há pouco tempo sobre o livro de Giusani: parecia-lhe mal escrito, e não podia concordar com sua perspectiva, porque algo devia ser salvo de tudo o que nos tinha acontecido nestes anos, algo tinha que ficar em pé. Quando lhe perguntei por que achava que o livro estava *mal escrito* (o que de modo algum me parecia evidente), não conseguiu armar uma resposta. Muitas vezes eu a vira julgar textos de literatura, com precisão formal e técnica. Conseqüentemente, surpreendeu-me a vacuidade incômoda das frases, que eu não podia atribuir a uma discordância apenas estética com relação ao ensaio de Giusani. O mal-estar e o desacordo com relação ao texto eram mais profundos, e a objeção à escrita me parece que também era a objeção à radicalidade da crítica. E, no entanto, a crítica é um movimento imprescindível para sabermos como foi realmente esse passado, sobre o qual a violência militar quis praticar uma amputação sangrenta, mas que tampouco pode ser recuperado como se fosse um fóssil intato e, ao mesmo tempo, petrificado.

Beatriz Sarlo é diretora da revista argentina *Punto de Vista*.

Novos Estudos CEBRAP, São Paulo
n.º 11, pp. 34-39, jan. 85