

Criação e violência em Edgardo Cozarinsky

Valdir Olivo Júnior¹

A violência e seus auge

EDGARDO COZARINSKY (1939) COMEÇA A ATUAR COMO JORNALISTA EM 1958, COM DEZENOVE anos de idade. Seu texto de estreia foi publicado no número 261 da revista *Sur*, uma das revistas mais importantes do cenário literário argentino e latino-americano, fundada em 1931 pela escritora e editora Victoria Ocampo. Além da *Sur*, Cozarinsky contribuiu também com as revistas *Primera Plana*, *Panorama*, *Tiempo de cine* e fundou, em parceria com seu amigo Alberto Tabbia, a revista *Flashback*. Para além da inegável relevância da afamada revista *Sur*, as revistas *Primera Plana* e *Panorama*, que contam com a maior parte de suas contribuições, mantiveram seções de crítica de arte que revelaram nomes expressivos da literatura, do cinema e do jornalismo na Argentina. Além disso, foram elas as primeiras a publicarem sistematicamente números especiais com enviados exclusivos à Europa e aos Estados Unidos com o objetivo de entrevistar escritores, cineastas e intelectuais que estamparam as capas de diversos números.

No caso da revista *Sur*, os textos de Edgardo Cozarinsky foram publicados nas seções “Notas” e “Crônicas”; já nos semanários *Primera Plana* e *Panorama* a maior parte de suas publicações encontra-se na seção “Artes y espectáculos”, sendo que, excepcionalmente, alguns números da revista *Panorama* subdividem essa seção em duas: “Libros” e “Las artes”. Em *Tiempo de cine* seus textos foram publicados na seção “Crítica”; já *Flashback* não se divide em seções. Cozarinsky atuou ativamente como jornalista de 1958 até 1974, ano em que teve de abandonar o país, devido a iminência da violência militar, se autoexilando na França e lá permanecendo até a reabertura democrática em 1985.

O trabalho jornalístico de Cozarinsky foi ignorado pela crítica e pelo autor. Quando recentemente lhe informei que estava recuperando suas primeiras publicações, sua reação foi inesperada para mim. Cozarinsky pediu, com um tom cordial, que jogasse no lixo todos os seus textos jornalísticos: “son prehistoria”, disse ainda. Segundo ele, seus únicos textos mercedores de uma recuperação foram aqueles reunidos no livro *Cinematógrafos* (2010)². Para além da notável riqueza dos textos reunidos nesse livro, há nessa seleção do escritor uma triagem pessoal que gera uma espécie de automapeamento de seu trabalho, o que pode orientar também o movimento da crítica que se baseie única e exclusivamente nessa seleção. Entendo o gesto de Cozarinsky como uma tentativa de manter um certo filtro sobre a sua trajetória intelectual.

No entanto, lendo Cozarinsky *com* Cozarinsky, não existe gesto mais coerente com seu próprio trabalho do que esse *mal d’archive*. Ou seja, a paixão por tudo que foi esquecido e/ou ignorado pela história e pela crítica como ponto de partida para contar uma nova história. Sendo assim, o que procuro é justamente isso que ele denomina “pré-história” de sua escrita. No entanto, essa pré-

¹ Professor adjunto de Literatura Hispânica e Teoria Literária da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Contato: valdir.olivo@gmail.com

² COZARINSKY, Edgardo. *Cinematógrafos*. Buenos Aires: BAFICI, 2010.

história não é tomada necessariamente como a origem da qual tudo provém, mas sim uma construção que traz em si todo o anacronismo do velho que compõe o novo que ao mesmo tempo já começa a se decompor transformando-se novamente em origem, pois “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente”³. Ou seja, busco recolher e inventariar os “restos” de sua escrita não só para reunir as referências à violência, durante o período citado, mas encontrar em seus textos as suas marcas. Busco encontrar no corpo textual algumas das impressões que a violência assume. Os textos jornalísticos aqui utilizados são resultados de um longo trabalho de consulta a hemerotecas argentinas que se iniciou em 2014 e que mantenho até os dias atuais.

A violência e suas diferentes formas atravessam a vida, a literatura e o cinema de Cozarinsky. Em grande parte, a violência já é uma herança familiar. Cozarinsky é neto de asquenazes que se refugiaram na Argentina, no final do século XIX, fugindo dos *pogroms* que assolavam comunidades inteiras na Europa Oriental. Ainda que o escritor argentino nunca tenha se declarado judeu e seguido as tradições ou preceitos religiosos, como constata Hannah Arendt, ser judeu é, antes de tudo, um fato público e político. Em diferentes momentos, a condição judaica e sua herança familiar são problematizadas em seus textos. Mas além da condição judaica, Cozarinsky vivenciou grande parte de um século extremamente conturbado para a história argentina, repleto de golpes de estado. Ainda que cada um deles tenha suas particularidades e se situe em contextos diversos, a violência, a censura e a repressão sempre estiveram presentes.

Cozarinsky colaborou esporadicamente com a revista *Sur* entre 1958 e 1969, escreveu cinco resenhas de literatura, traduziu o artigo “El cine de Godard”⁴ de Susan Sontag, publicado no número 316-317 em 22 de junho de 1968, e participou do debate “El auge de la violencia en el mundo contemporáneo”. A aproximação de Edgardo do grupo de escritores da revista *Sur* se deu em meados da década de 1950. Foi na livraria de María Rosa Vaccaro onde o então estudante de letras conheceu José Bianco, chefe de redação da revista, que o convidou a conhecer a velha sede instalada no número 689 da Rua San Martín. De lá, Edgardo saiu com a promessa de regresso e a encomenda de uma resenha do livro *Guirnalda con amores* (1959)⁵ de Bioy Casares.

Concomitante a estas publicações em *Sur*, Cozarinsky integra-se, em 1960, ao “corpo crítico estável” da revista *Tiempo de cine*, financiada pelo Cine Club Núcleo, cujo primeiro número seria lançado em agosto deste mesmo ano. *Tiempo de cine*, herdeira da então jovem revista francesa *Cahiers du cinéma*, seria durante muitos anos uma referência fundamental entre as revistas especializadas em cinema na Argentina e marcou uma geração importante de críticos e jovens diretores. O Conselho diretivo da revista estava composto por Víctor Iturralde, José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano e Héctor V. Vena. Além disso, colaboraram: Homero Alsina Thelvet⁶, Emir Rodríguez Monegal, entre outros. Durante os dois primeiros anos Cozarinsky colabora com quatro dos seis números da revista e em seguida colaboraria apenas com o número 18-19 de março de 1965. A revista *Tiempo de cine* consegue manter seu ritmo de publicação mensal até 1962, mas a partir do ano seguinte as publicações tornam-se cada vez mais escassas até seu desaparecimento em 1968.

³ AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 69.

⁴ SONTAG, Susan. El cine de Godard. Trad. Edgardo Cozarinsky. *Sur*. Buenos Aires, n. 316-317, jan.-abr. 1969.

⁵ COZARINSKY, Edgardo. *Guirnalda con amores*. *Sur*. Buenos Aires, n. 261, p. 50-52, nov. 1958.

⁶ Homero Alsina Thelvet participaria também do segundo número da revista *Flashback* e compartilharia com Cozarinsky o pró-secretariado da revista *Panorama* nos primeiros anos da década de 1970.

Em novembro de 1967, Cozarinsky publicou seu primeiro texto na revista *Primera Plana*⁷. A criação da revista, assim como os desdobramentos posteriores ocorridos ao seu redor, talvez sejam um dos termômetros mais interessantes para vislumbrar um pouco do contexto político e cultura da época. Após o derrocamento de Juan Domingo Perón em 1955, o exército argentino dividiu-se em duas facções rivais, de um lado os “azuis” e do outro os “colorados”. Em setembro de 1962 após o enfrentamento entre ambos os bandos e a vitória dos “azuis”, o general Juan Carlos Onganía foi designado comandante chefe do exército. Onganía representava o ideal nacionalista e católico-conservador. Inicia-se então uma campanha ideológica em favor dos vencedores. Assim surgiu *Primera Plana*, encomendada a Jacobo Timerman por um grupo de coronéis do grupo “azul”. O primeiro número da revista apareceu no dia 7 de novembro de 1962. Desde seu início, uma parte dos textos políticos da revista dividiu-se nas seguintes frentes: de um lado criavam uma imagem dos “colorados” como terroristas e oportunistas, por outro atacavam o governo do presidente Arturo Umberto Illia, enquanto ao mesmo tempo fortaleciam a imagem do setor “azul” e ressaltavam a figura de Onganía. *Primera Plana* e *Panorama* foram alguns dos principais veículos de comunicação responsáveis por criar e fortalecer a imagem do presidente Illia como ineficiente e apático. Entre as estratégias empregadas pelas revistas destacaram-se as caricaturas; a capa da revista *Panorama* de 13 de outubro de 1964 traz uma caricatura de Lino Palacios (Flax), na qual o país é representado como uma mulher doente, desnutrida e amarelada que é examinada por um Illia decrepito que dita a seguinte receita a seu secretário sorridente: “Ni hormonas ni vitaminas. Esas son todas macanas. Anote estas medicinas: Untura blanca, aspirinas y Licor de las Hermanas”⁸. Outra caricatura muito comum procurava identificar Illia com uma tartaruga; é o caso da capa do número 29 da revista *Panorama* de 1965, na qual há uma foto de uma tartaruga sobre o mapa da Argentina com a seguinte manchete: “Sensacional encuesta. El país y el mundo se preguntan: ¿Apura el paso la tortuga?”⁹. Além disso, um dos principais colunistas que escreveram contra Illia e a favor da ditadura de Onganía foi Mariano Grondona que tinha colunas nas revistas *Primera Plana*, *Confirmado* e *Todo*. No número extra da revista publicado um dia após o golpe de estado, chamado “Revolución Argentina” (ocorrido no dia 29 de junho de 1966), Grondona afirma: “La etapa que se cierra era segura y sin riesgos: la vida tranquila y declinante de una Nación en retiro. La etapa que comienza está abierta al peligro y a la esperanza: es la vida de una gran Nación cuya vacación termina.”¹⁰

Cozarinsky passa a integrar o grupo de redatores da *Primera Plana* em novembro de 1967, um período em que parte do núcleo original da revista havia sido renovado e que o entusiasmo diante do golpe de estado já havia começado a declinar. Neste momento, a revista tinha Victorio I. S. Dalle Nogare como diretor e editor e como chefe de redação Tomás Eloy Martínez. A entrada de Tomás Eloy Martínez como chefe de redação é fundamental para o desenvolvimento da seção de artes. A diferença nota-se na maior liberdade nos textos e nos temas. Em seu primeiro ano no cargo dois números da revista tiveram as capas estampadas com fotografias de escritores; são eles: o número 94 de 25 de agosto de 1964 com foto de Jorge Luis Borges e a manchete: “Borges: entre la ficción y la vida”¹¹, e o número 103 de 27 de outubro do mesmo ano com foto de Julio Cortázar e os seguintes

⁷ Id. Aquí comienza la aventura. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 256, p. 76, nov. 1967.

⁸ PALACIOS, Lino. Ilustração da capa. **Panorama**. Buenos Aires, n. 101, out. 1964.

⁹ CIVITA, César (Editor). Ilustração de capa. **Panorama**. Buenos Aires, n. 29, out. 1965

¹⁰ GRONDONA, Mariano. Por la nación. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 184, p. 11, 30 jun. 1966.

¹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Capa. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 94, ago. 1964.

dizeres: “Julio Cortázar: el escritor y sus armas secretas”¹². Além disso, o número 106 de novembro de 1964 traz Federico Fellini na capa e o qualifica como “El mago del espectáculo”¹³.

Com o passar do tempo o ufanismo com que a revista apoiou os golpistas foi se enfraquecendo e se transformando em uma mistura de desencanto e ceticismo. A revista que anos antes fora criada para promover a chegada de Onganía ao poder, seria fechada por ele no dia 05 de agosto de 1969.

Em 1968, Onganía passa a ser atacado por muitos dos veículos de imprensa que antes o haviam exaltado, ainda que parte significativa de setores da Argentina ainda o defendiam. Armavam-se as forças que culminariam nas *puebladas* argentinas, insurreições populares que se espalham pelo interior do país exigindo, entre outras coisas, melhores condições de trabalho. Nesse contexto, um dos momentos mais significativos da trajetória intelectual de Cozarinsky talvez seja sua participação no debate “El auge de la violencia en el mundo contemporáneo”, organizado pela *Fundación Sur* e publicado no número 313 da revista *Sur* referente aos meses julho e agosto de 1968. O encontro, realizado no dia 22 de junho de 1968, foi dirigido por Víctor Massuh com exposições breves de Eduardo González Lanuza, Edgardo Cozarinsky e Mariano Grondona¹⁴. Esse encontro é importante por dois motivos principais: em primeiro lugar pelo fato de que ele reúne escritores e intelectuais com atuações e formações diversificadas (provenientes do jornalismo, da literatura, da história e da filosofia), o que nos permite vislumbrar alguns dos principais discursos e direcionamento políticos de alguns setores da Argentina naquele momento. Em segundo lugar, a importância desse encontro é atestada pela leitura aguda que Cozarinsky faz da violência, muito próxima do que futuramente Michel Foucault denominaria *biopolítica*¹⁵; e também pela abertura que essa leitura nos permite para pensar o problema da violência em seus textos.

É Victoria Ocampo quem dá início ao diálogo. Em sua breve introdução, ela limita-se a citar um trecho da *Autobiografía* de Mahatma Gandhi. Em seguida, o primeiro a expor suas considerações é Víctor Massuh que começa propondo uma definição de violência e seus conteúdos:

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

¹² Id. Capa. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 103, out. 1964.

¹³ Id.. Capa. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 106, out. 1964.

¹⁴ O debate contou ainda com as intervenções de Arturo Paoli, Adolfo Obieta, José Luis Romero, Mario Lancelotti, Ana María Barrenechea, Luisa Mercedes Levinson, Miguel Grinberg e Norberto Rodríguez Bustamante.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

un conjunto de expresiones culturales. Claro está, este auge de la violencia tiene causas diversas: psicológicas, sociales y culturales.¹⁶

Em seguida Massuh responsabiliza determinada tradição ocidental por transmitir a herança cultural da violência. Tradição essa que, segundo ele, vê a violência como elemento constitutivo da existência, cujos principais representantes seriam Karl Marx e Friedrich Nietzsche, pois em lugar de desfazerem-se da violência eles buscaram sua legitimação ético-jurídica e metafísica. Para Massuh, Marx foi o responsável por nos ensinar que a violência aparece estreitamente ligada à noção de mudança histórica. Foi ele quem convocou o povo para uma guerra sem quartel e fez da violência um instrumento de redenção. Massuh afirma ainda que a diferença entre o socialismo pré-marxista e marxista está justamente no uso da violência: “O sea: existe un socialismo fraternalista, cristiano, un socialismo blando, diríamos (el socialismo pre-marxista), y un socialismo duro, que es representado por Marx. La transición está dada por el componente básico: la violencia”¹⁷. Já em Nietzsche a violência não seria somente um instrumento redentor, mas a própria realidade:

En el pensamiento de Nietzsche, la violencia es el *ser*, tiene una dignidad ontológica, es el dinamismo creador de la vida bajo la forma de la voluntad de poderío. En este caso, la voluntad de poderío es entendida como la praxis del hombre creador, y esta praxis no es otra cosa que una expansión de la voluntad posesiva, tocada por un vértigo que puede llegar a tener connotaciones dionisiacas o, en cierto modo, orgiásticas que culminan en una exaltación de la vida. Esta nota, que es la afirmación de la violencia como exaltación creadora, reaparece formulada e incorporada a la vida histórica a través del pensamiento de Sorel. Y la influencia de Sorel es decisiva en la constitución del fascismo y de una ideología que llega a tener mucha vigencia en la década del 20 y el 30: la del activismo irracionalista. Para Sorel, la violencia ya no se transforma sólo en la realidad, no tiene sólo dignidad ontológica, sino que es una deidad, una especie de ídolo suburbano. [...] Esta nota de la violencia como éxtasis liberador reaparece como elemento constitutivo de un ideólogo de los países del tercer mundo, Franz Fanón. En su libro *Los condenados de la tierra* nos encontramos con una valoración de la violencia de tono soreliano que la exalta por considerar que, en cualquier ámbito en que se ejercite, instauro de inmediato la libertad. Cuando el colonizado se dirige con violencia directa contra el colonizador, es libre porque vive una especie de liberación, de éxtasis de liberación.¹⁸ (Grifo do autor)

Para Massuh o principal herdeiro dessa tradição da violência é Frantz Fanon que, em *Les Damnés de la Terre* (1961)¹⁹, propõe a violência como instauradora da liberdade. Ou seja, para Massuh existe uma genealogia cultural da violência que teria sua origem em Marx e Nietzsche e que, entre outras coisas, é responsável por uma definição tripartida da violência como criação, redenção e libertação. O segundo expositor é Mariano Grondona, que nesse momento era membro da revista *Primera Plana* junto com Cozarinsky. Grondona começa propondo que mais do que o aumento da

¹⁶ COZARINSKY, Edgardo et al. El auge de la violencia. *Sur*, Buenos Aires, n. 313, jul.-ago. 1968, p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹ FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: François Maspero, 1961.

violência o que aumentou foi a “sensibilidad hacia la violencia”²⁰. Em seguida, apoia-se na leitura de Massuh confundindo defesa com violência:

Finalmente, y Massuh ya ha hablado de esto, creo que también la violencia se muestra entre nosotros como un tema acuciante, porque ya no aparece sólo como un hecho, sino como una doctrina. Todos estamos más o menos imbuidos de la tradición cristiana sobre la violencia. La actitud cristiana ante la violencia era, como Massuh lo indicó al pasar, la actitud ante un mal. Ante un mal que, en ciertas condiciones y en ciertas circunstancias y con gran tristeza, se utilizaba para evitar un mal mayor. Los casos de violencia legítima en la tradición cristiana (la guerra justa, la revolución justa, la legítima defensa, el castigo al delincuente) eran siempre excepciones que, dada la naturaleza del hombre, no había más remedio que aceptar. Si un país es invadido no hay más remedio que defenderlo, si alguien es amenazado en su persona o en la de sus hijos, tiene que defenderse. Si una sociedad cruje bajo un régimen opresor, tiene que alzarse y si un Estado ve delante de sí alguien que viola la ley, que hace violencia contra otros, tiene que reducirlo. Pero se llegaba a esta conclusión con pesar, a pesar del ideal de no violencia que encerraba la tradición cristiana. En cambio, y Massuh lo ha dicho muy bien –cosa que me exime de detenerme en este punto– a partir de mediados del siglo XIX aparecen los profetas de la violencia, aquellos que hacen de la violencia un instrumento de redención. Y lo más grave de todo es, quizá, que es en la izquierda cristiana donde hoy se insiste más, acaso más que en el marxismo-leninismo soviético, en el carácter instrumental de la violencia como instrumento de renovación, de cambio y de progreso. Estas son cuatro razones que podrían, en cierta manera, explicar (por supuesto, no exhaustivamente) por qué estamos conscientes de la violencia.²¹

O ponto de vista de Grondona ficaria explícito em sua coluna da revista *Primera Plana* do dia 02 de julho de 1968, na qual afirma que “no parece irrazonable prohibir manifestaciones en la vía pública que anticipan desordenes y disturbios”²². Ou, nesse mesmo texto, quando afirma que a estratégia da oposição (estudantes de esquerda e radicalismos do povo) é:

[...] llevar al Gobierno, a través de una sucesión calculada de provocaciones, al endurecimiento de la represión hasta que, imponiendo el estado de sitio o incurriendo en algún otro abuso, asuma la figura de una dictadura intolerable frente al hombre de la calle.²³

Ou seja, para Grondona a oposição é a culpada de sua própria repressão. Um estrategema similar, na tentativa de liberar o governo de qualquer responsabilidade pela violência ou pela opressão, é usado por ele no debate sobre o auge da violência quando culpa a comunicação por transformar os líderes (“heróis de nosso tempo”²⁴, em suas palavras) em cordeiros e mensageiros da violência.

²⁰ COZARINSKY, Edgardo et al., op. cit., p. 108.

²¹ Ibid., p. 113.

²² GRONDONA, Mariano. La estrategema de la oposición. *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 288, 02 jul. 1968, p. 11.

²³ Ibid., p. 11.

²⁴ Ibid., p. 11. Tradução minha.

Grondona oportunamente se apropria da linha traçada por Massuh confirmando-a e esvaziando qualquer possibilidade de defesa diante de um regime opressor, pois para ele, e essa é talvez a parte mais perversa que paira nas entrelinhas de seu discurso, o único culpado da opressão é o próprio oprimido. O próximo a expor suas considerações sobre a violência foi Edgardo Cozarinsky, que dá início a sua fala propondo uma perspectiva diferente da que foi abordada até então:

En este momento se me ocurre que podríamos considerar la violencia como un arma práctica y modesta: la única que, en una sociedad totalmente organizada, el individuo puede utilizar para defenderse, para afirmarse. La violencia suele concebirse como la violencia de las situaciones extremas, del conflicto. Pero la violencia menos explícita del orden no es menos real, la del orden injusto, o quizá inadecuado, ejercida sobre quienes están sometidos a él. La violencia de la guerra, la violencia de la revolución, cualquiera sea el bando que la ejerza, tiene la virtud de ser explícita. La violencia de la organización social se justifica a sí misma por la necesidad de mantener el orden. Esta es una necesidad indudable; sería difícil defender al desorden como tal, y todo principio de organización social implica una violencia que se ejerce sobre ese desorden para dominarlo, para gobernarlo. Como se dijo, en esta sociedad con nuevas y múltiples divisiones se hace muy difícil discernir claramente en las manifestaciones de violencia implícita en su organización: dónde termina el orden necesario, dónde empieza la violencia que el orden ejerce sobre las posibilidades del hombre sometido a él.²⁵

Esta foi a única participação de Cozarinsky no debate. Ao mesmo tempo em que contesta Massuh e Grondona, ele desenvolve a ideia de violência implícita, que é a violência da disciplina em nome do controle, e frente a essa ordem autotélica (da ordem encoberta sob uma outra ordem que se constrói como sua própria justificativa) do poder como violência, encontra-se a contrafigura daquele que é estranho a ela. Entre outras coisas, o que diz Cozarinsky é que ainda algumas vítimas são mais importantes que outras e o próprio conceito de violência já traz em si uma violência. Em outras palavras, os discursos de Massuh e Grondona permitem a Cozarinsky, de forma tateante, entender que o problema da violência passa antes pela conceituação da violência, ou seja, não basta narrar a fábula da violência na tradição Ocidental (como propõe Massuh), mas pensar os bastidores dessa fábula e isso implica, entre outras coisas, questionar desde onde ela é contada. Dessa forma, Cozarinsky desestabiliza o conceito de violência. Pois em última instância a não-violência para com o outro passa por uma “violência” (destruição) contra uma compreensão metafísica do conceito. No número 312 da revista *Sur*, ou seja, o número que antecede o debate sobre a violência, Cozarinsky resenhou *De dónde son los cantantes* (1967)²⁶ de Severo Sarduy. Em sua leitura do escritor cubano, Cozarinsky atribui a literatura o lugar de “nomear o ausente para fazê-lo presente”:

A la voz del autor, que no sólo es omnisciente sino que interviene entre los episodios y personajes de su ficción para que no cedan a la tentación de olvidar su naturaleza de artificio verbal, van surgiendo los telones y las comparsas, los colores y las voces. Fugaces, desencarnados, meras apariencias convocadas para una ceremonia que tiene

²⁵ COZARINSKY, Edgardo et al., op. cit., p. 114-115.

²⁶ SARDUY, Severo. *De dónde son los cantantes*. Espanha: Joaquín Mortiz, 1967.

mucho de necromancia pero que es la operación esencial de toda literatura: nombrar lo ausente para hacerlo presente.²⁷

A literatura como um monumento ao ausente, como uma forma de evocar e indagar os espectros, gerando estranhamentos em um contexto dominado pela ordem e descriptando os espectros que foram suprimidos por essa mesma ordem. A violência é um desses espectros que assombram Cozarinsky.

A exposição de Cozarinsky no debate sobre a violência vai ao encontro da posterior intervenção de José Luis Romero. Romero, além de questionar o discurso de Massuh, pensa também sua relação com as técnicas de poder. Ele começa por lembrar que os mandatários do mundo ocidental, já na Idade Média, começam a tomar consciência dos mecanismos de poder, cita então Maquiavel, os teóricos das guerras de religião, a teoria da Guerra Justa, entre outros, para então afirmar que a questão não se explica somente com teorias do século XIX, mas com a evolução das técnicas de poder. Ou seja, que no final das contas quem define a violência são aqueles que detêm os mecanismos de poder.

No creo que deba alarmar a nadie el ejercicio de la fuerza en función de ciertos fines que pueden defenderse o que parecen justificables. Alarmarse de esto sería lo mismo que alarmarse ante la condición humana y el mecanismo de la vida social. Lo que más me llama la atención es que no se observe suficientemente el calor que tiene la violencia como signo de un estado de disconformismo. Cuando se habla del problema de la juventud y se lo asimila a una clase social o a cualquier otra cosa, parece olvidarse que en cada situación histórica hay un conjunto de normas, un sistema de fines, diríamos un sistema institucionalizado que supone la culminación de un período anterior: es el sistema al cual ha querido llegar mucha gente. Y ha llegado. Y una vez que ha llegado, lo ha sacralizado una vigorosa consistencia institucional. Las nuevas promociones llegan y se encuentran siempre con un mundo hecho. Esto ha ocurrido tantas veces... La Universidad medieval, por ejemplo, era diez veces más inquieta que la Universidad de nuestro tiempo. En el siglo XIII ocurrieron en París cosas mucho más graves que las ocurridas en la actual Sorbona. Y muchas de ellas fueron extraordinariamente creadoras. Sin lo que pasó en París en el siglo XIII no existiría la Universidad de Oxford, pongamos por caso. [...] La aparición de François Villon que protesta contra cierta estética no es menos violenta que la aparición de los estudiantes de París que protestan en el siglo XIII contra las reglas que regían la Universidad y contra el sistema de problemas sobre el cual era lícito hablar. Pues ahora queremos hablar de otros problemas -'Es que esos problemas son tabú'; 'Yo no reconozco tabúes' -. La violencia estalla: es violencia desde el punto de vista de quienes quieren mantener el *status quo*.²⁸

Ainda que a exposição de Romero esteja próxima em muitos pontos à de Cozarinsky, para Cozarinsky a violência vai além de uma técnica da aplicação da força como pensa Romero na esteira de Maquiavel. Pois para Cozarinsky o "homem" se encontra submetido pela ordem e não necessariamente pela força, a violência dá-se por um movimento muito mais sutil de controle dos corpos. É esse controle que Cozarinsky já sabia reconhecer em 1968 e que se adensaria com a criação da Triple A em 1973, levando-o ao exílio em 1974. Sobre sua saída da Argentina, Cozarinsky dirá:

²⁷ COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. *Sur*, Buenos Aires, n. 312, p. 70, maio-jun. 1968.

²⁸ COZARINSKY, Edgardo et al., op. cit., p. 121-122.

No era un exiliado político, pero había sentido, aun antes del comienzo oficial del régimen militar, que los dementes guerrilleros, las fuerzas parapoliciales que estaban ocupándose de asesinarlos, el regreso de Perón, acompañado por una zombi que se pretendía doble de Eva y un brujo estafador, todo formaba parte de un grotesco ensayo general de una previsible matanza en la que yo no tenía ningún papel asignado, salvo, tal vez, el de la víctima equivocada.²⁹

Nas primeiras linhas do conto “El viaje sentimental” de *Vudú urbano*, o narrador do conto informa-nos que está traduzindo ao espanhol o prefácio escrito por Michel Leiris para seu livro *L'Âge d'homme*, intitulado “De la littérature considérée comme une tauromachie”. É importante ressaltar a referência a esse texto e ao próprio gesto de tradução do narrador nesse que é o primeiro conto do primeiro livro literário publicado por Cozarinsky. Dessa forma, a tradução desse texto de Michel Leiris marca um gesto inaugural da literatura e da “viagem sentimental” de Edgardo Cozarinsky. Um dado importante sobre este prefácio é que ele havia sido publicado dez anos antes, em 1968, no número 315 da revista *Sur*, três meses após o debate sobre o auge da violência, com a tradução de Alejandra Pizarnik e Silvia Delpy. O gesto do narrador de retraduzir este texto para o espanhol é também uma forma de conjurar os fantasmas que acompanham a língua materna, mas também seu passado na revista *Sur*³⁰.

Lendo Cozarinsky com Leiris podemos dizer que sua literatura não é uma literatura comprometida (no sentido ideológico do termo), mas sim “una literatura en la cual yo intentaba comprometerme por entero”³¹. Essa talvez seja uma das melhores caracterizações do trabalho de Cozarinsky, pois o comprometimento total para com a literatura (e o cinema), Cozarinsky só o consegue no exílio. Trata-se de um comprometimento para com o pensamento crítico, extemporâneo, responsável para com a herança, mas também para com tudo o que seja estranho a ela e a si mesmo.

No entanto, o exílio para Cozarinsky não começa com seu *séjour* na França, ele sempre foi uma de suas obsessões desde sua primeira publicação na revista *Sur*. O exílio em Cozarinsky é singular-plural, é o lugar da tradição (literária, cinematográfica e familiar), da literatura como exílio e da existência exilada. Cozarinsky sempre foi exilado de qualquer ordem totalitária ou totalizante, reconhecendo na violência implícita uma ameaça ao pensamento extemporâneo. Nesse sentido é bastante sintomático seu silêncio diante das posteriores discussões entre os membros do encontro. Ele já se sentia ali um exilado. Já nesse momento Cozarinsky enxergava na Argentina a formação de um discurso perverso que começava por minar qualquer possibilidade de defesa e conformar uma ordem autotélica do poder e do estado de exceção.

Puntos Suspensivos:

²⁹ COZARINSKY, Edgardo. **Blues**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p. 07.

³⁰ Um acontecimento importante que atravessa o processo de escrita de “El viaje sentimental” é a morte de Victoria Ocampo em 1979. Em sua memória Cozarinsky escreveu os textos: “Victoria Ocampo veinte años después” (1999) publicado em *Pase del testigo* (Id. **Pase del testigo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 109) e “Victoria Ocampo, recordada” publicado em *Blues* (Id. **Blues**, op. cit., p. 51). Em ambos, resalta seu caráter desbravador e a riqueza de sua produção literária e ensaística pouco estudada até os dias atuais.

³¹ LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. *Sur*, Buenos Aires, n. 315, nov.-dez. 1968, p. 16.

O desejo de exílio que assombra os primeiros textos críticos de Cozarinsky será conjurado pela primeira vez em *Puntos suspensivos*³², filme que David Oubiña denomina “extremo”, pois questiona e destrói sua própria linguagem.

El adjetivo latino ‘extremus’ es una forma superlativa de ‘exter’ o ‘exterus’ que significa ‘extranjero, extraño, de otro país’. Así entendido, el extremo es ese punto donde las cosas se aventuran al desierto y se arriesgan al desconocimiento de sí. Allí, en ese linde, lo propio se asoma a la extranjería. Las narraciones de lo extremo son, entonces, las que traen noticias sobre esa *terra incognita*: no por haber estado allí (ese exterior es inexperimentable) sino por haberlo intuido en los avatares del arte. Los films y los textos extremos son aquellos que, desde el interior del lenguaje, apuntan a ese exterior donde ya no habría lenguaje; insinúan en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca alcanzan a nombrar pero que permanentemente convocan y asedian. No es una representación del límite sino una experiencia del límite (con los medios de la representación).³³

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

Siempre quise filmar, pero me decidí cuando vi *The players versus ángeles caídos* de Alberto Fischerman, porque me di cuenta de que se podía hacer una película con total libertad. Pero no quería hacer carrera de segundo asistente, primer asistente, etcétera. Encima era la época de *La hora de los hornos*, que me repugnaba. Hice *Puntos suspensivos* con puchos de películas que le sobraban a Alberto. Sólo al final debo haber comprado con mi dinero tres o cuatro latas. Torre Nilsson me prestaba la cámara los fines de semana. La pasaba a buscar los viernes a última hora y había que devolverla el domingo, también a última hora, antes de que Torre Nilsson volviera a su oficina. Hice esa película con la amistad. Al principio tenía muchas ideas de encuadre, de climas, de imágenes. Y a la primera semana de montaje –montábamos a medianoche, en Alex – me di cuenta de que había que olvidarse de todo y mirar lo que estaba impreso en la película como si fuera un objeto hallado, en el sentido de ver qué hay en la imagen. Decirse: ‘Yo quise poner esto, mostrar esto otro. No veo nada de lo que yo quise, pero mirá qué interesante esto.’³⁴

Puntos suspensivos é um filme feito dos restos de *The Players versus Ángeles caídos* (1969) e não me refiro somente aos pedaços de película, mas também à parte do elenco que também foi herdada por Cozarinsky. É o caso de Clao Villanueva, intérprete em ambos os filmes; Néstor Paternostro que atuou como intérprete no filme de Cozarinsky e antes havia sido codiretor do filme de Fischerman; Bernardo Czemerinsky (Bebe Kamin), montador de som em ambos os filmes. Além disso, *Puntos*

³² PUNTOS suspensivos. Dirección de Edgardo Cozarinsky. Buenos Aires, 1971. 71 minutos.

³³ OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de cultura, 2011, p. 29-30.

³⁴ COZARINSKY, Edgardo. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 06 dez. 2019.

suspensivos também trabalha com os restos da História argentina e de toda uma tradição literária, cinematográfica e pessoal que Cozarinsky havia herdado no decorrer das últimas décadas. Este gesto aparentemente banal de fazer um filme com fragmentos de película alheia é a radicalização de certa compreensão da literatura e do cinema, que já vinha sendo delineada em seus textos críticos desde o final da década de 1950. Refiro-me a sua compreensão da literatura para além de qualquer sistematização, a literatura (e o cinema) é resto, fazer literatura é fazer com os restos, encontrar a potência que habita cada fragmento

Puntos suspensivos é um filme feito de longos intervalos. A reticência, entre outras funções, tem a finalidade de marcar um intervalo no discurso. O filme não esconde os intervalos e a contingência existente entre as imagens e textos, pelo contrário, ela sempre está presente ainda que com diferentes roupagens. Cozarinsky surpreende a palavra/imagem antes que ela esteja apegada a um sentido ou contexto (discurso). Imagens e palavras que se refletem e se relacionam entre si, se repelem e se ajustam, mas há sempre o vazio que nunca se deixa preencher. A experimentação de Cozarinsky, mais que uma dimensão formal, é uma maneira de mostrar a linguagem, e também a existência, como estrangeira, furada, atravessada pelo vazio. O vazio que fere é antes de tudo uma exigência política de vê-lo como signo, ler o vazio como signo é um apelo a discutir categorias tais como identidade e nação.

El reconocimiento de intervalos enneguecedores o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento.³⁵

A montagem de *Puntos suspensivos* opera na liberação e na descriptação do que foi aprisionado e apagado por essa ordem. É isso o que padre M., personagem principal do filme, faz em sua peregrinação. Ele atravessa diferentes camadas da sociedade e sua anacronia tensiona cada um desses ambientes. A anacronia de M. é o passado de uma direita tradicional, militar e fascista que a nova sociedade, sob o signo de uma modernização epidérmica, prefere esconder.

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

³⁵ Id. **Vudú urbano**. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 57.

(des)encontros intitolados: “escenas de la vida marcial”; “escenas de la vida burguesa” e “escenas de la vida eclesiástica”, sendo que cada capítulo é subdividido por subseções. O único verdadeiro encontro de M. será ao final quando, ao romper os limites da cidade e adentrar o campo aberto, terminará nos braços da “barbárie” que renega.

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

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

Essa passagem de uma pré-história bárbara, que vai dos grunhidos e gritos de ordem a uma modernidade aparentemente civilizada com um discurso coerente, não esconde, no entanto, a permanência da barbárie nesse mesmo discurso. O centro deste processo de transmutação do velho no novo encontra-se expresso na frase: “se trata de adecuar las armas ideológicas al desafío tecnológico”. A sentença é ressaltada pelo diretor que grita dos bastidores: “subtítulo, subtítulo”.

A transformação do balbucio e dos gritos de ordem em discurso marca a passagem de uma antiga direita facista e *caudillista*, arquétipo do próprio M., que passa a esconder seu passado transformando-o em liberalismo e em um militarismo moderno que tem como objetivo principal o *desarrollo*. Desenvolvimento que se faz através do uso de “forças vivas”. Não se trata somente da violência explícita, mas do controle dos corpos através de uma violência encoberta. A sequência da transmutação se dá no mesmo cenário branco onde antes M. estava sentado no início do filme. A diferença está na inserção minimalista de um mapa da América do Sul na cor negra com as fronteiras traçadas em branco, pendurado na parede, e uma linha que é usada como cabide pelo personagem. Diferente da sequência anterior, o diretor não se preocupa aqui em esconder o extracampo, mostra inclusive o captador de som com o microfone. Essa espécie de instalação cínica na qual os técnicos e o diretor se transformam também em peças de uma exposição que é uma paródia de si mesma –na qual um cabide-prótese-da-transmutação se transforma em um limiar móvel de um discurso que

extrapola fronteiras-, não é uma mera representação da mudança, mas uma constelação que permite pensar não só um momento histórico específico, mas o processo de transfiguração em si. Trata-se de um processo semelhante ao inaugurado por Joaquín Torres García (1874-1949) com sua “América invertida” (1943)³⁶, a diferença, no entanto, está no método. Se Torres Garcia faz uso da inversão para desnaturalizar certos dispositivos culturais, Cozarinsky prefere o choque entre sons e imagens.

A escrita arqueológica de Cozarinsky escava as ruínas do passado argentino e latino-americano, infiltra-se como raízes num solo adubado por detritos múltiplos e nesse processo rizomático ela desenha um novo mapa³⁷. O delineamento cartográfico do país foi uma das obsessões não só do século XIX, com as delimitações da fronteira através das guerras de independência e a Conquista do Deserto, mas também do século posterior. Desde o início do século XX e mais especificamente com as comemorações do Centenário da Independência, a antiga preocupação pelo traçado físico do país transforma-se em pura performatividade política. Os postulados de civilização e barbárie que justificaram desde os ideais civilizatórios de Domingos Faustino Sarmiento (1811-1888)³⁸, passando pelo massacre dos índios e sua inversão através do discurso *criollista* de Leopoldo Lugones (1874-1938), tomariam novas proporções na segunda metade do século. Entre as décadas de 1960 e 1970, era muito comum ver mapas da Argentina e da América do Sul estampando capas ou sendo motivo de charges em revistas como *Primera Plana* e *Panorama*.

No entanto, diferente da tentativa de decalque que buscasse delinear certo “estilo de vida argentino”, isto é, a conformação de fronteiras definidas, em Cozarinsky trata-se justamente do movimento contrário, a linha-cabide que atravessa o mapa é uma linha de fuga que extrapola o limite do campo e aponta para um extracampo. É como se esta sequência do filme dissesse: “é preciso traçar uma linha de fuga, traçar novas fronteiras frente a essa transmutação cínica de velhos ideais do poder como violência e fascismo”. É isso que Cozarinsky fará em “El viaje sentimental”³⁹, o gesto de “fundir” Paris com Buenos Aires é, entre outras coisas, traçar um novo caminho, um limiar móvel que opere sempre a partir de outro lugar, como um jogo de espelhos. Ou seja, trata-se de entender Buenos Aires desde Paris ou Paris desde Buenos Aires, ou ainda refletir sobre a Argentina estando em Paris e escrevendo em inglês para *Harper’s Magazine*⁴⁰.

Nesse sentido o nascimento da escrita literária (e cinematográfica) de Cozarinsky é também uma irrupção violenta, uma maquinaria que arrebatava tudo o que encontra em seu alcance, incluindo

³⁶ TORRES GARCÍA, Joaquín. **América invertida**. 1943. Pintura, tinta sobre papel, 22 x 16 cm.

³⁷ Conforme concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980). DELEUZE, Gilles; Guattari, FÉLIX. **Mil Platôs**. Vol. I. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

³⁸ Escritor e presidente da Argentina entre 1868-1874. O trabalho mais relevante de Sarmiento foi *Facundo o Civilización y Barbárie* (1845). Neste livro, ele delineia a maior parte das ideias que conformariam o contexto político e social da Argentina no final do século XIX e início do XX, principalmente sua postura diante da imigração europeia: “Pero el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy es la inmigración europea, que de suyo y en el despecho de la falta de seguridad que le ofrece se agolpa de día en día en el Plata, y si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento bastaría por si sola a sanar, en diez años más, todas las heridas que han hecho a la patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas, que la han dominado.” SARMIENTO, Domingos F. **Facundo o Civilización y Barbárie**. Buenos Aires: Losada, 2006, p. 291.

³⁹ COZARINSKY, Edgardo. El viaje sentimental. In: **Vudú Urbano**, op. cit., p. 22-51.

⁴⁰ Parte dos textos publicados no capítulo “El álbum de tarjetas postales del viaje” do livro *Vudú urbano* foram publicados nessa revista. Essa informação se encontra na ficha catalográfica da primeira edição americana do livro (1990, p. 02): “Parts of this book have appeared, in diferente form, in SITES and *Harper’s Magazine*”. Id. **Urban Voodoo**. Nova York: Lumen, 1990.

a si mesma. *Puntos suspensivos* é sensível a essa tessitura perversa e violenta que começava a tomar proporções ainda inimagináveis na Argentina, onde Cozarinsky já se sentia um exilado:

Mis padres no eran los únicos en no advertir que los días de confianza y certezas habían pasado. Y yo, que lo entendí muy pronto, nunca logré interesarme en las promesas de un mundo nuevo: había aprendido a sentirme a gusto acampando entre ruinas.⁴¹

No final de *Puntos suspensivos* vemos M caminhando entre ruínas que marcam a passagem da cidade para o campo, as ruínas são o elemento de transição entre a cidade e o campo. São muitos os momentos em que Cozarinsky e M. se cruzam, seja em contato direto no filme ou com a substituição da voz de M. pela voz do diretor. A mais interessante talvez seja a fusão da imagem que acontece no segundo encontro de M., intitulado “Escenas de la vida burguesa”, quando ele vai visitar os pais de seu desejado Marcial. No entanto, o encontro de imagens não se dá somente entre M. e Cozarinsky, mas também com os pais de Marcial.



Nesta sequência, Cozarinsky é o espelho, ele se dissolve (se desintegra) em outros, mas ao mesmo tempo se dissemina e é disseminado. Ele é o espelho que, sem deixar de refletir a si mesmo, reflete os outros. Pensar o exílio em Cozarinsky é pensá-lo como próprio, não como propriedade, mas como abertura para o outro, como proximidade na distância. O espelho enquanto espelho é a potencialidade de não ver nele somente a imagem de si, mas vê-lo na sua capacidade de refletir simultaneamente o “eu” e o “outro” em uma mesma imagem como diferentes, mas indiscerníveis.

Nesse momento, ele é o eixo a partir do qual o filme gira, as três imagens superpostas são os três *puntos suspensivos* que por um lado coloca Cozarinsky no centro da roda, mas por outro e ao mesmo tempo, *suspende* a narração do filme (enquanto transita entre as imagens ele repete “pausa”) e instala uma constelação de imagens que extrapolam a fábula. O simulacro-Cozarinsky é a liberação das outras imagens-simulacros, pois a imagem dos pais de Marcial e de M. só passam a existir quando Cozarinsky atravessa o vidro. É a imagem do diretor que faz com que as forças ou os personagens saiam da sua condição fantasmal e se transformem em imagem. No entanto, essa descriptação não diz respeito a uma representação. Se antes falávamos de uma linha de fuga que desestabilizava as fronteiras, aqui o movimento vertical de Cozarinsky que passa por detrás do espelho é entrecortado pelo movimento horizontal do edifício ao fundo, cujos apartamentos escurecidos pela luz horizontal do fim de tarde divide geometricamente a imagem em diversos pontos escuros. A composição e a montagem (cortes abruptos) mostram a imagem nua. Trata-se de apresentar a imagem como nada, como pura imagem. Como diria Giorgio Agamben: “uma definição de homem de nosso ponto de vista específico poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema. Ele se interessa por imagens

⁴¹ Id. *En ausencia de guerra*. Buenos Aires: Tusquets, 2014, p. 199-200.

mesmo tendo reconhecido que não são seres verdadeiros”⁴². A imagem entendida dessa forma dispensa a referência ou a representatividade em relação a um suposto real.

Cozarinsky já havia entendido muito bem essa condição da imagem e da literatura nesse momento. A “pausa” narrativa transforma a imagem em nada, mas também em potência. Em *Puntos suspensivos* a cidade é múltipla e tão inconcebível e fascinante quanto o monstro de seis cabeças criado por Cozarinsky nessa sequência. Ela é esse exterior que se transforma em um edifício e que antes era Calcutá⁴³ e que depois será Paris⁴⁴, é o palimpsesto a partir do qual outras imagens se sobrepõem. Os retângulos negros são como os fotogramas que compõem a imagem, ou melhor, são os intervalos. Essas cavernas modernas são também habitadas por pessoas e simulacros; dessa forma o jogo de espelhos e sobreposições se faz ainda mais complexo. Cozarinsky cria então uma constelação saturada de tensões e desdobramentos.

Essa multiplicação do “eu” implica também na ficionalização de si próprio como resistência e desvio permanente. *Puntos suspensivos* é um mapa móvel, desmontável como se fosse fotografado e colado em outro mural junto a novas imagens e novos limiões. Cada personagem do filme parece ter sua barbárie muito bem definida. Para M. ela está em Marx, no semitismo, no cosmopolitismo; para seu amigo ex-seminarista e guerrilheiro está no capital; para a família burguesa está nos pobres e em todos que não compartilhem do modelo cultural europeu. Essa mesma burguesia que, em palavras da filha que acaba de retornar de Paris, só interessa aos europeus em seu caráter de exotismo e espetáculo.

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

Neste filme-ruína, Cozarinsky já mostra sua posição incômoda e exilada diante de sua época. Esta posição do exilado dentro de um contexto dominado pelo poder como violência, dentro de uma lógica bipolar e marcial que se agravaria com o passar dos anos. *Puntos suspensivos* é, antes de tudo, uma *hantologie* de resíduos e dispositivos que atravessaram a sociedade argentina. Trata-se de um filme violento, atravessado por um contexto violento. Cozarinsky no final da década de 1960, talvez graças a Bertold Brecht⁴⁵, entendeu que só a violência ajuda onde a reina violência e que filmar é exilar, mas também um ato de resistência contra a violência institucionalizada. Para além da elaboração crítica da violência, em *Puntos suspensivos* a violência é também um método de trabalho

⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée De Brouwer: 2004, p. 02. Tradução minha.

⁴³ Refiro-me a uma sequência anterior a essa de *Puntos suspensivos* que mostra o deambular cotidiano pelas ruas de Buenos Aires, enquanto uma voz *over* enumera uma série de dados acerca da cidade indiana e ressalta o caos da imigração massiva.

⁴⁴ COZARINSKY, Edgardo. *El viaje sentimental*, op. cit.

⁴⁵ As referências a Brecht são frequentes nos textos jornalísticos de Cozarinsky. Cito ao menos duas, a leitura que faz da obra de Leo McCarey em que afirma: “casi toda la estética contemporánea se basa sobre la desconfianza hacia las emociones (Brecht) o la distainciación burlona (el camp)” (COZARINSKY, Edgardo. *La difícilísima sencillez. Primera Plana*. Buenos Aires, n. 342, p. 83, jul. 1969) e, em 1971, quando ao narra sua entrevista com J.M. Straub, ele lembra que: “ ‘sólo la violencia ayuda donde violencia reina’ – uma cita de *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht – es el subtítulo elegido para el film [Nicht Versöhnt]” (COZARINSKY, Edgardo. *Cine: J.M. Straub, um rebelde inédito em la Argentina. Panorama*. Buenos Aires, n. 201, p. 83, mar. 1971)

demonstrando que filmar é um gesto de resistência contra a violência implícita. Em um contexto no qual a violência impera, fazer um filme violento é uma parcela de resistência pessoal encontrada por Cozarinsky.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Desclée De Brouwer: 2004.
- _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- COZARINSKY, Edgardo. **Blues**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- _____. **Cinematógrafos**. Buenos Aires: BAFICI, 2010.
- _____. **En ausencia de guerra**. Buenos Aires: Tusquets, 2014.
- _____. **Pase del testigo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- _____. **Urban Voodoo**. Nova York: Lumen, 1990.
- _____. **Vudú urbano**. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. I. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 2009.
- FANON, Frantz. **Les Damnés de la Terre**. François Maspero, 1961.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine**. Buenos Aires: Fondo de cultura, 2011.
- SARDUY, Severo. **De dónde son los cantantes**. Espanha: Joaquín Mortiz, 1967.
- SARMIENTO, Domingos F. **Facundo o Civilización y Barbárie**. Buenos Aires: Losada, 2006.

Artigos de revista:

- CIVITA, César (Editor). Ilustração de capa. **Panorama**, n. Buenos Aires, n. 29, out. 1965.
- COZARINSKY, Edgardo. Aquí comienza la aventura. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 256, p. 76, nov. 1967.
- _____. Cine: J.M. Straub, um rebelde inédito em la Argentina. **Panorama**. Buenos Aires, n. 201, p. 83, mar. 1971
- _____. et al. El auge de la violencia. **Sur**, Buenos Aires, n. 313, jul.-ago. 1968.
- _____. El que tiene sed. **Página 12**, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Acesso em: 06 dez. 2019
- _____. Guirnalda con amores. **Sur**. Buenos Aires, n. 261, p. 50-52, nov. 1958.
- _____. La difícilísima sencillez. **Primera Plana**. Buenos Aires, n. 342, p. 83, jul. 1969.
- _____. Un espacio verbal llamado Cuba. **Sur**, Buenos Aires, n. 312, p. 70, maio-jun. 1968.
- GRONDONA, Mariano. La estratagema de la oposición. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 288, 02 jul. 1968.
- _____. Por la nación. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 184, p. 11, 30 jun. 1966.
- LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. **Sur**, Buenos Aires, n. 315, nov.-dez. 1968.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Capa. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 94, ago. 1964.

_____. Capa. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 103, out. 1964.

_____. Capa. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 106, out. 1964.

PALACIOS, Lino. Ilustração da capa. **Panorama**, Buenos Aires, n. 101, out. 1964.

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

Filmes e Pinturas:

PUNTOS suspensivos. Direção de Edgardo Cozarinsky. Buenos Aires, 1971. 71 minutos.

TORRES GARCÍA, Joaquín. **América invertida**. 1943. Pintura, tinta sobre papel, 22 x 16 cm.