

## Fragmentação e contingência: o processo criativo em *El rufián moldavo* de Edgardo Cozarinsky

Valdir Olivo Júnior<sup>1</sup>

A REELABORAÇÃO DO passado familiar é um elemento recorrente na literatura e no cinema de Edgardo Cozarinsky (1939), visto estar presente no conto *La novia de Odessa* (2001), que dá título ao livro, e em seu filme *Carta a un padre* (2013)<sup>2</sup>, que foi estreado no BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), em abril de 2014. Além disso, essa herança, e certo desejo de genealogia, atravessa também seu primeiro romance, *El rufián moldavo* (2004), no qual o narrador busca incessantemente reconstituir a trama que envolveu a composição da peça teatral que dá título ao livro, escrita em espanhol e *idisch* no início do século XX, em Buenos Aires. Veremos que essa tentativa de reconstituição<sup>3</sup> é, ao mesmo tempo, um trabalho *com* a herança (literária e familiar)<sup>4</sup>, mas também um trabalho de crítica genética. Pois, antes de tudo, o romance narra a história de uma obsessão pelo arquivo e pela gênese (*arkhê*), *mal d'archive*, diria o filósofo argelino-francês Jacques Derrida. Ou seja, a crítica genética e os movimentos de conformação do processo criativo exigem ser pensados em, pelo menos, duas instâncias. Devo pensá-los *com* Cozarinsky no âmbito da “exegese” do romance, mas também *para além* de Cozarinsky, isto é, através do trabalho crítico que busca colecionar os “restos” de sua escrita na tentativa de conformar um laboratório que ajude a ler, ao mesmo tempo, o romance e o processo criativo (um dos objetos de estudo da Crítica Genética). Ou seja, a crítica genética da crítica genética.

### *Edgardo Cozarinsky e a crítica*

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém,

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Centro-Oeste. Contato: valdir.olivo@gmail.com.

<sup>2</sup> Neste filme, ele recupera a história de seu pai que faleceu quando ele ainda era jovem. O filme é, para ele, uma forma de saldar uma dívida com seu pai: “Mi padre murió cuando yo tenía veinte años. Todavía estaba en medio de una adolescencia demorada y no le presté mucha atención; es una deuda pendiente que me quedó”. Entrevista concedida a Silvina Frieria, publicada no jornal *Página 12*, de 25 de setembro de 2012. Disponível em: <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26540-2012-09-25.html)>. Acesso: 12 jan. 2017.

<sup>3</sup> Importante salientar que se trata de uma “reconstrução” que compreende a impossibilidade de qualquer ideia de totalidade e tampouco almeja qualquer outro objetivo que não seja o de rearmar um quebra-cabeça incompleto. É nesse sentido que, como disse Georges Didi-Huberman, toda mesa de trabalho deve vir acompanhada de uma mesa de montagem imaginativa. (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Madrid: Machado Libros, 2008, p. 177).

<sup>4</sup> A primeira frase do romance é um aforismo que antecipa e, ao mesmo tempo, coloca em funcionamento toda a maquinaria do romance: “Los cuentos no se inventa, se heredan.”.

os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.<sup>5</sup>

A aproximação de Edgardo Cozarinsky do grupo de escritores da revista argentina *Sur* se deu em meados da década de 1950. Foi na livraria de María Rosa Vaccaro onde o então estudante de letras conheceu José Bianco, chefe de redação da revista, que o convidou a conhecer a velha sede instalada no número 689 da Rua San Martín. De lá, Edgardo saiu com a promessa de regresso e a encomenda de uma resenha do livro *Guirnalda con amores* (1959), de Bioy Casares. A resenha foi publicada no número 261 de dezembro de 1958. Ele relata esse episódio no texto “José Bianco” publicado em *Blues* (2010), conta ainda que ao entregar a resenha a Bianco recebeu também alguns conselhos de escrita:

Una reseña hay que contarla, como cualquier otro escrito: empezar con algo que capte la atención del lector, irse luego por otro lado, volver al principio enriqueciéndolo con esa digresión y hacer con que dejás descubrir al lector una conclusión que vos conocés de antemano. En fin: como un cuento, ¿no?<sup>6</sup>

Imaginaria, então, o jovem Cozarinsky os desdobramentos que este conselho teria em seu futuro como escritor? Essa estrutura proléptica proposta por Bianco de idas e vindas ressoaria constantemente em seus textos<sup>7</sup> e ressurgiria quase intacta no conselho que Víctor, personagem de *La tercera mañana* (2010), dá aos seus alunos:

Hay novelas, explico a los estudiantes, cuya primera frase, cuyo primer párrafo, anticipa el desarrollo por venir, ya sea su sentido o el sentimiento que la impulsa. Lejos de disuadir al lector, el procedimiento lo estimula.<sup>8</sup>

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

Yo sé de un lector –no lo creo único, porque abundan los indolentes y cansados –que se pasaría la vida leyendo libros de este género. Por lo demás, ¿no dijo el doctor Johnson que para ser leído en un tiempo lejano habría que escribir fragmentos? He aquí sus palabras: “Tal vez algún día el hombre, cansado de preparar, de vincular, de explicar, llegue a escribir sólo aforísticamente. Si esperamos a entretejer lo anecdótico en un sistema, la tarea puede ser larga y dar menos fruto”. Evidentemente, hay que ser

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 502.

<sup>6</sup> COZARINSKY, Edgardo. *Blues*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a, p. 105.

<sup>7</sup> Os exemplos são muitos, limito-me a citar o parágrafo inicial de *Lejos de dónde* (2009): “La despertó un soplo caliente en la cara, un olor fuerte que, años más tarde, del otro lado del Atlántico, en otro hemisferio, iba a permanecer en su memoria” (COZARINSKY, E. *Lejos de dónde*. Buenos Aires: Tusquets, 2009, p. 11).

<sup>8</sup> COZARINSKY, Edgardo. *La tercera mañana*. Barcelona: Tusquets, 2010, p. 84.

harto ambicioso para suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro; no quedaremos como un caso aislado, sino como otros ejemplos de alguna escuela: más o menos conscientemente habremos jugado al triángulo francés, a la desmayada sorpresa policial o a la desmayada sorpresa fantástica. Muchos lectores prefieren Boswell y las *Vidas de los poetas* a *Rasselas*; muy pocos, los libros de Leibnitz a sus argumentos.<sup>9</sup>

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

Además, cabe intuir en algunas anécdotas la semilla de ficciones futuras: cuando algunos de esos fragmentos aparecieron con el título “De un cuadernos de apuntes” en el número con que *Sur* celebró sus veinte años (1950), incluían uno llamado “Un hombre sin complejos”; más tarde, ese episodio encontró su lugar definitivo en el capítulo XXXVI de *El sueño de los héroes*. Para todo lector, esos fragmentos despliegan su amena variedad sin agobiarlo con laboriosas agudezas, sin permitirle intuir la figura del autor halagado por su propio ingenio.<sup>10</sup>

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

Para la curiosidad de muchos lectores, los cuadernos de apuntes de un escritor, indeciblemente situados entre el diario y la creación verbal, poseen la ambigua atracción del taller literario y de la intimidad descubierta.<sup>11</sup>

Essa ideia do “caderno de anotações” vai muito além da mera curiosidade, trata-se do início de uma reflexão que ocuparia um lugar privilegiado em suas futuras preocupações como escritor e cineasta. Ela se tornaria evidente, por exemplo, em *Puntos suspensivos* (1971), filme que recusa o narrativo em prol de uma estrutura de *collage* ou *assemblage* na qual os elementos sobrepostos e justapostos estabelecem relações imprevisíveis e em constante tensão, apesar de que o filme tenha uma narrativa mínima, ele importa menos pelo que conta do que pelo que desconecta e desativa.

<sup>9</sup> BIOY CASARES, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé, 1978, p. 09-10.

<sup>10</sup> COZARINSKY, Edgardo. *Guirnalda con amores*. *Sur*. Buenos Aires, n. 261, p. 50, nov. 1958.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 50.

Para o escritor, essa questão do narrativo e da fragmentação passa pela problematização do próprio conceito de ficção, problema que também está presente em *El laberinto de la apariencia* (1964). Para Edgardo, a maior parte dos textos de Henry James “tienen como tema principal las relaciones, inciertas y paradójicas, entre la realidad y el arte”<sup>12</sup>. É nesse sentido também que orienta sua crítica ao livro *A Charmed Life*<sup>13</sup> (1955), da escritora estadunidense Mary McCarthy, quando ele ressalta a capacidade da escritora de perfurar a superfície das condutas e iluminar nelas seu contrário imprevisível e, dessa forma:

Sus personajes están expuestos a los instrumentos de su sagacidad y de su humor, y la ficción se estructura como una forma gradual de disección. También aquí el precedente de James es revelador, pero no lo es menos la labor y el hábito de la crítica literaria.<sup>14</sup>

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

En sus huecos, en sus fisuras y defectos de ilación se insinúa (como la hierba mala o la huella de lo no dicho) un trabajo minucioso o exaltado: el de lo imaginario sobre los datos de la realidad. Es a ese trabajo que llamo ficción.<sup>15</sup>

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

Em 1963, Michel Foucault definia a ficção como “la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est”<sup>16</sup>. O que Foucault propunha neste artigo, intitulado “Distance, aspect, origine”, era justamente a literatura não mais como retórica, mas sim como rede de linguagem na qual o fictício seria um afastamento da linguagem (exílio) que, ao mesmo tempo a expõe, dispersa e abre. Já em 1966, no artigo “L'arrière-fable”, Foucault dava um passo além em sua reflexão e propunha a distinção entre fábula e ficção. Enquanto a fábula se identifica com o que é contado, a ficção é a trama das relações estabelecidas através do discurso. Ou seja, a diferença está entre o que é narrado (fábula) e a máquina narrativa (ficção). A literatura (e o cinema) de Edgardo trabalha com as duas instâncias, por um lado cria uma

---

<sup>12</sup> COZARINSKY, Edgardo. *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964, p. 17.

<sup>13</sup> Edgardo escreve esse texto por motivo do lançamento, na Argentina, da tradução ao espanhol do livro: *Una vida encantada*. Barcelona: Lumen, 1971.

<sup>14</sup> COZARINSKY, Edgardo. El gozo en la ferocidad. *Panorama*. Buenos Aires, n. 209, p. 50, abr. 1971.

<sup>15</sup> COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p. 77.

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. París: Gallimard, 1994, p. 280.

fábula que nada mais é do que um *pré-texto* que permite com que ele problematize, explore e desarme mecanismos, conceitos e dispositivos que compõem a ficção enquanto, ao mesmo tempo, cria seu próprio dispositivo de escrita.

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

Cette fonction du discours scientifique (murmure qu'il faut rendre à son improbabilité) fait penser au rôle que Roussel assignait aux phrases qu'il trouvait toutes faites, et qu'il brisait, pulvérisait, secouait, pour en faire jaillir la miraculeuse étrangeté du récit impossible. Ce qui restitue à la rumeur du langage le déséquilibre de ses pouvoirs souverains, ce n'est pas le savoir (toujours de plus en plus probable), ce n'est pas la fable (qui a ses formes obligées), c'est, entre les deux, et comme dans une invisibilité de limbes, les jeux ardents de la fiction.<sup>17</sup>

O rumor é aquilo que se degrada na medida em que se insere nos discursos e diferentes contextos e ao degradar-se leva consigo a ordem original do local de acolhida. São as micro-histórias ou gérmenes de histórias que vão muito além do trivial<sup>18</sup>, além de abrir brechas em verdades ou realidades consolidadas, elas mostram a fragilidade de qualquer verdade que pode ser comprometida pelo que se considerou um mero vestígio. Ao mesmo tempo em que o rumor opera como uma partícula de realidade dentro da ficção (essa será, em parte, sua leitura de Proust), ela é também o lugar da ficção (Henry James).

A ficção em Cozarinsky se dá no jogo entre *savoir* e *fable*. A fábula é o *pré-texto* do saber que é exógeno a ela, mas que a engloba. Ela importa pelo que dá a ver para além de si mesma, ou seja, os jogos de poder e os dispositivos que a envolvem. São estes dispositivos que Cozarinsky busca problematizar em sua escrita. Em 1968, ao escrever sobre *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, ele afirma:

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 512.

<sup>18</sup> Vale ressaltar que não se trata aqui de encontrar a “verdade” no fragmento, mas sim a potência desses gérmenes em desativar ou colocar em *tela de juicio* verdades consolidadas ou mesmo sua potência em gerar ficções, como “sementes” de relatos. Em entrevista a Teresa Orecchia Cozarinsky diz: “A mí en cambio me interesaba mucho todo lo que la historia evacuaba y dejaba afuera para constituirse, es decir: la anécdota. Me parecía que allí había gérmenes de algo interesante, que tal vez no era verdad, pero la idea de verdad me importaba menos que el hecho de que aquello fuera olvidado, postergado. Siempre me interesó ir hacia esos márgenes, y entonces me parece que en los textos de *Vudú urbano* fui a recoger ciertas trivialidades, en las que intentaba mostrar que palpitaba algo más importante o más general, o que se podía considerar «más serio», que la mera anécdota”. (COZARINSKY, Edgardo. “Entrevista a Edgardo Cozarinsky”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 621, p. 99, mar. 2002.)

Esta explicación<sup>19</sup> anuncia un momento próximo, quizá inevitable, en la evolución de la novela: la aceptación de que el argumento, la intriga, el “suspenso”, por pertenecer a un orden (el narrativo) que hoy suele impugnarse, son elementos contingentes; que pronto la “historia” será un texto separado y separable, sobre el cual la ficción, no ya necesariamente la novela ni la narración, se construirá con una libertad que es sólo el premio de su máxima exigencia; que una construcción como la de este libro, regida por principios no menos formales que los de la música, el “argumento” pasa a ser llanamente el “tema”, que la composición comunica antes de orquestarlo y someterlo a las variaciones del contrapunto y la armonía.<sup>20</sup>

Se, como diz Cozarinsky através de Sarduy, a ficção se assemelha à música sendo que o argumento é o “tema” (fábula) que está submetido às leis do contraponto e da harmonia, a literatura de Cozarinsky assim como a de Sarduy, é uma arte da fuga, ou seja, variação da variação. É nesse sentido que se direciona minha leitura do processo criativo de Edgardo. Passemos, então, à transcrição<sup>21</sup> das primeiras páginas do manuscrito de *El rufián moldavo*.

---

Fólio 1<sup>22</sup>:

## El rufián moldavo

 Maxi Warschauer reminiscences

---

<sup>19</sup> Refere-se a “Nota” final na qual Sarduy explica que as três partes que compõem o livro fazem referência às três culturas que constituem Cuba (espanhola, africana e chinesa).

<sup>20</sup> COZARINSKY, Edgardo. Un espacio verbal llamado Cuba. *Sur*. Buenos Aires, n. 312, p. 69, maio-jun. 1968.

<sup>21</sup> Para esta transcrição, procuramos manter ao máximo as intervenções do escritor no texto e na página. Ou seja, como o suporte da escrita são folhas A5, mantive as divisões originais das frases, assim como as diferentes colorações e rasuras, tudo o que está em azul e negro foi escrito à caneta e aquilo que está em marrom foi escrito a lápis. Os diferentes suportes materiais da escrita (neste caso as canetas e o lápis) também contam uma história e marcam diferentes fases do processo criativo. Sendo assim, podemos identificar quatro etapas na escrita destas primeiras páginas. A primeira etapa seria referente à escrita com caneta de cor azul das três primeiras notas; a segunda seria a da escrita do texto literário (a lápis), após as notas; a terceira corresponderia ao momento de revisão das notas e do texto literário, ou seja, as rasuras feitas com caneta de cor preta; e, por fim, a última etapa seria a da escrita do fragmento rasurado entre a segunda e a terceira nota, pois ainda que tenha sido escrito com caneta preta, a consistência e a tonalidade da cor difere da caneta usada na revisão. Provavelmente, esse fragmento seja inclusive anterior às notas, pois, além de não ter nenhuma relação direta com o romance, a tinta usada para rasurá-lo é idêntica a que o escritor usou para escrever as três notas.

<sup>22</sup> Os fólhos aqui transcritos são de folhas de caderno A5 pautadas, cada fólio equivale ao lado da frente da folha, não há nada escrito no verso dessas primeiras páginas. O fólio é a unidade do manuscrito definida pela crítica genética.

Born 1945

Thirty-five years late, in Paris?

Saying “glosas” in trattors.

Circunstancias of exile. His wife a militant.

“Esa goi te va a traer mala suerte”

(his mother)

“After hours” mira foto, otro escenario.

otros shows. Now, Angel Machado.

2 Sami Leo Warschauer, born Riga 1914,

“a bad year” at <sup>the age</sup> ~~a child~~ of sixteen.

sent with relatives in B.A., who

have a colchonería? In V. Crespo.

Discovery of a city – verses of tango

commies and zionists. He soon learn

wont wish real and means of

musician. Tango and Teatro Soleil.

Meets Perl ~~Rustrestein~~ Rust, on stage

Perla Ritz. Maxi is born and they slowly

leave to travel and fixed

stage. The end of his youth.

---

Fólio 2:

Cantar, oh musa, la sacrificada gesta de quienes  
se consagraron a mantener viva la llama frágil  
de las letras en territorio inhóspito.

Something in the  
early lifts.

3) Maxi remember farewell to the stage  
of his parents with ERM. Only old  
people like. Out of line with  
the times. ~~where arrived~~ writes to  
B.A, <sup>vague</sup> letter from Perla – story told  
by an old man father met at café  
León, old pimp <sup>turned</sup> casamentero.  
Father shamed it up, perhaps <sup>first draft</sup> play  
already written by the old man?  
She acted but didn't approve of  
res unearthing old shameful aspects  
of jewish life: (Zwi Migdal)... Maxi  
tries to remember play, seen in trading  
at a box of the Soleil. A few  
scenes – wish in terms of his parents.  
Things half-understood, a feeling  
of forbidden knowledge.

---

Fólio 3:

El 15 de mayo de 1945, a los  
dos meses de edad, Maxi War-  
schauer debutó en el escenario

del teatro Soleil de Buenos Aires,  
en brazos de su madre, Perla Ritz.



agitando una minúscula bandera

británica ~~norteamericana~~

mientras esta ~~que~~ cantaba una versión en idisch

~~muy~~ aproximativa de Yankee

~~Doodle Dandy~~ Tipperary.

La “Revista de la Victoria” (Siegesrevue)

no había sido improvisada. A pesar

de las amenazas del grupo nacionalista,

(muy controlados por la policía desde

Que, a partir de la liberación de París,

el desenlace de la guerra resultaba

evidente aun para quienes menos lo

deseaban en el seno del gobierno de facto),

Sami Warschauer había empezado

semanas antes <sup>de la caída de Berlín</sup> ~~del estreno a~~ armar

una serie de sketches y canciones

donde su compañía habitual podría

lucirse y, <sup>ayudado por la ~~acontecimiento~~ situación europea,</sup> atraer a un público

---

#### Fólio 04

más amplio que las <sup>fieles</sup> ~~habitués~~, familias

del Abasto, <sup>de</sup> Once, <sup>de</sup> Almagro y Villa

Crespo, barrios donde “la colectividad”

concentraba<sup>a</sup> sus miembros más  
humildes,<sup>precisamente aquellos</sup> cuyos gustos y aspiraciones  
sabían solían satisfacer los compañía  
de Sami Warschauer. espectáculos de la

Há, neste breve fragmento do manuscrito, pelo menos duas questões fundamentais para nossa leitura do processo criativo em *El rufián moldavo*. A primeira é a que venho enunciando até o momento, ou seja, a potencialidade do fragmento e da fragmentação como estratégia textual e criativa que tanto atrai Edgardo Cozarinsky. A segunda é o uso de outra língua, no caso o inglês, como a primeira etapa de criação de um romance escrito e publicado em espanhol. Ambas as características são bastante incomuns em manuscritos de textos literários. Mas, concentremo-nos ainda no problema da fragmentação e no conceito de ficção para posteriormente refletirmos sobre o bilinguismo no processo criativo do escritor.

A primeira constatação que nos permite essas páginas do manuscrito do romance é que a fragmentação para Edgardo é um método de trabalho à maneira de Walter Benjamin. Mas ele ainda vai além de Benjamin quando, no contexto de sua escrita, a fragmentação é um elemento fundamental em seu processo criativo. Em outras palavras, o que nos mostra esse trecho do manuscrito é que não há para Edgardo Cozarinsky uma separação clara entre uma fase pré-redacional e redacional como propõe Pierre-Marc de Biassi<sup>23</sup>. Pois é da fragmentação que surge o texto literário; não é outra a confissão do narrador de *El rufián moldavo*:

No, no era demasiado diferente la imaginación con que, a partir de los retazos que la realidad me entregaba, empezaba a novelar la existencia de personajes sin más base que algunos nombres y fechas, a inventar sus historias a partir de situaciones apenas vislumbradas.<sup>24</sup>

Nesse sentido, o relato não surge da fábula, mas sim da ficção. Ou seja, as primeiras ideias e imagens colocadas no papel por Edgardo dizem respeito aos jogos de poder e dispositivos políticos e culturais. Entre as primeiras anotações, está o nascimento de Maxi, em 1945, ano do final da segunda guerra, que, associado a seu sobrenome Warschauer, é tanto uma referência a Varsóvia, quanto uma espécie de “lavado pela guerra”. Ou seja, já na primeira nota, o que faz Edgardo não é simplesmente enumerar as características do personagem, mas as forças e estigmas que atravessam sua existência. Ele define a

<sup>23</sup> Biassi (*A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 46-51) estabelece uma série de fases pré-redacionais antes do manuscrito do texto propriamente dito, são elas: 1. Fase de pesquisa preliminar; 2. Antecedentes e procedimento dilatatório: o “falso início” e 3. Fase de inicialização: roteirização e programação.

<sup>24</sup> COZARINSKY, Edgardo. *El rufián moldavo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 48.

existência do personagem enquanto nascido depois da Segunda Guerra, judeu (cuja namorada é *goi*), músico, exilado que retorna a Europa (que seus pais haviam deixado décadas antes) e termina por assumir uma identidade fictícia: Ángel Machado. Muito mais do que enumerar dados biográficos, o que faz Edgardo é criar um ambiente de tensões. Ou seja, Maxi é a culminação – e, nesse sentido, a escolha do nome é bem relevante, pois se contrapõe ao nome de seu pai Sami<sup>25</sup> – de uma série de elementos e dispositivos nos quais se encontra imerso e que não pode evitar ser atravessado. Podemos resumir as tensões criadas por Edgardo nos seguintes pares: a América Latina/ Europa; judeu/ não judeu (*goi*); autoexílio/militância e, por fim, Maxi Warschauer/Ángel Machado. Obviamente, as tensões não se restringem a seus pares, mas atravessam distintas direções. Maxi é duplamente exilado, como filho de imigrantes que decide retornar, autoexilado à Europa (como foi o próprio Edgardo) e, portanto, há um exílio duplo nesta sua condição. Nesse sentido, as linhas rasuradas entre a segunda e a terceira nota, uma espécie de glosa do exílio, potencializa a relação da personagem e do próprio escritor enquanto exilado.

Mas voltemos ao processo criativo, o que nos mostra esse fragmento é que a escrita de Edgardo Cozarinsky possui uma estrutura similar à de um “jogo de espelhos” ou de um cristal girante. Ele gira por si mesmo, imerso em uma superfície opaca, seus lados interrogam a tradição e o próprio texto. Não se trata de uma caixa chinesa, na qual uma instância englobaria e encerraria outra, mas de um “brincar com reflexos” que se abrem e não se fecham. Por mais que as imagens ou reflexos se relacionem entre si, existe uma abertura que sempre apela para um “fora”, um extracampo, que se lança ao limiar, que é o limiar do texto, mas também o limiar da linguagem e do sujeito.

La “verdad”, que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la ausencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura. El relato ficticio deriva de su condición híbrida, tal vez espuria sin duda saludable, de ser un mero “posible”: a tanta distancia de la crónica verídica, cuya autoridad exige una referencialidad irreprochable, como del juego declarado en que el lenguaje poético destieja sus propiedades autotélicas, la ficción insta un ámbito de “como si”, donde el lenguaje, precariamente sostenido entre la transparencia perfecta y la opacidad absoluta, descubre en esa vacilación una particular riqueza.<sup>26</sup>

Sendo assim, em lugar de uma lógica da necessidade que operaria na fábula ou na própria ideia de reescritura do incessante do texto, em Cozarinsky a fragmentação propicia a montagem enquanto contingência necessária. Na mesma época da publicação de seu texto sobre *De donde son los cantantes* de Sarduy, Cozarinsky publicava no número 283 da revista *Primera Plana* um artigo intitulado “El

---

<sup>25</sup> Nesse sentido o fato de que o primeiro nome escolhido pelo escritor para o personagem tenha sido Leo e que depois se decide por Sami que, em sua proximidade de “semi” (pois haveria uma diferença no grau de intensidade entre os prefixos “semi” e “maxi”), reforça ainda mais a ideia de que Edgardo optou por nomes que preservassem uma tensão entre si.

<sup>26</sup> COZARINSKY, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 16.

asceta indómito”, no qual se propunha refletir sobre os filmes *Mouchette* (1967) e *Au hasard Balthazar* (1966), ambos de Robert Bresson.

En su film más original (*Au hasard, Balthazar*), que se estrenará este año en Buenos Aires, un asno deambula entre los hombres, revela a su paso un encadenamiento de hechos fragmentarios, fortuitos, que, sin embargo, denotan una causalidad no menos implacable que el desgaste cotidiano. Es este encadenamiento invisible lo que preocupa a Bresson, lo que –en una clave opuesta a de Godard– permite señalar que su propósito también es hacer visible lo invisible. ‘Bresson insiste en la irrefutabilidad de lo que presenta –ha escrito Susan Sontag–. Nada ocurre por causalidad; no hay alternativas, no hay fantasía, todo es inexorable. Lo que no es necesario, debe quedar afuera... Para Bresson, el arte es el descubrimiento de lo necesario; de ello y nada más’.<sup>27</sup>

O que Cozarinsky encontra em Bresson é uma ideia de cinema oposta à de Godard e à sua própria. Oposição que passa pelo problema da contingência. Em outras palavras, enquanto o cinema de Bresson, apesar do título, preocupa-se com a necessidade, o cinema de Godard procura a contingência. O que Cozarinsky faz é criticar a fábula da necessidade em favor da ficção da contingência. E conclui seu texto dizendo: “como otros creadores instalados en el dominio de un estilo, Bresson ya no comunica los riesgos del descubrimiento sino la seguridad de la ejecución”<sup>28</sup>. Em lugar da destreza adquirida e executada, sua ideia do cinema e da literatura passa pela ideia de uma linguagem enquanto busca, ou melhor, de uma linguagem enquanto encontro (contingência). Ou seja, o que faz Cozarinsky é compreender que a linguagem é contingência e que a literatura deve encontrar nisso sua potência e não eliminar a contingência (ficção) em favor da necessidade e do encadeamento lógico (fábula). Sendo assim, a escrita se faz assumindo também a contingência liberada nas tensões do fragmento e da fragmentação.

Para finalizar, retomemos ainda a presença do bilinguismo no manuscrito. Entre março e julho de 1971, Edgardo Cozarinsky esteve na Europa e de lá enviou textos de entrevistas e artigos sobre exposições que foram publicados na revista *Panorama*. Durante este período entrevistou Jean-Marie Straub, Bernardo Bertolucci, François Truffaut e Vladimir Nabokov<sup>29</sup>. Além disso, acompanhou duas mostras, a primeira em Londres na Royal Academy of Arts (Burlington House), na qual se exibiu parte da coleção do movimento conhecido por “Secessão” (*Wiener Sezession*) e a segunda na galeria Jacques Desbrière de Paris, onde se encontrava a instalação do cubano Ramón Díaz Alejandro. No entanto, é talvez a entrevista com Nabokov um dos textos mais interessantes publicados por ele no período. É neste texto que expressará claramente sua concepção da literatura como lugar de associações (contingentes) e da relação entre o inglês e o processo de criação.

<sup>27</sup> COZARINSKY Edgardo. El asceta indómito. *Primera Plana*. Buenos Aires, n. 283, p. 72, maio 1968.

<sup>28</sup> Idem.

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

Como Joyce, como Borges, Nabokov es el escritor de un lenguaje; como ninguno de ellos, su lenguaje es un inglés referido constantemente a un ruso ausente, inalcanzable. La coquetería con que el autor de “Lolita” se refiere habitualmente a sus dificultades idiomáticas sólo es graciosa en un estilista de su altura, pero otros problemas más secretos existen: “No tengo un vocabulario natural, espontáneo, por más extraño que suene, ¿Qué instrumentos poseo? El ruso, inutilizable, y, además, a partir de 1940, cuando me instalé en el inglés he ido perdiendo gradualmente el entusiasmo de la aventura creadora en ruso. Siempre tuve como segundo instrumento al inglés, pero es un idioma artificial, rígido en mi prosa, con el que puedo trabajar como un juguete capaz de las asociaciones más fantásticas y caprichosas pero donde carezco de un vocabulario doméstico, cotidiano”.<sup>30</sup>

Essa suspensão da língua materna é um estado que possibilita ainda mais a contingência enquanto elemento indispensável no processo criativo. É somente quando começa a escrever ficções que Edgardo passa a usar o inglês como língua criativa. Isso se deu já em seus primeiros textos escritos no exílio e que seriam publicados em *Vudú urbano*. Todos os textos que compõem a segunda parte do livro, intitulada “Las tarjetas postales del viaje”, foram escritos e publicados primeiramente em inglês, o livro só foi traduzido e publicado na Argentina em 2002.

Tenía muchos miedos, muchos problemas con el hecho de lanzarme a escribir textos sin protección: sin la protección de un género, sin la protección de una disciplina (no eran artículos periodísticos ni tampoco una tesis universitaria), eran cosas que tenían un estatus ambiguo, imaginario pero también reflexivo, con elementos de ensayo y también de pura invención. De alguna manera la fuerza para largarme la encontré escribiéndolos en inglés, porque me permitió poner cierta distancia. El inglés es el idioma en que empecé a leer ficción cuando era chico, ya que los textos que nos daban en la escuela no me interesaron nunca, al estilo de *Platero y yo*. La primera revelación fue con *Treasure's island*, que leí en su idioma original. Digamos que atrás, en el fondo, tal vez en un desván de mi cabeza, el inglés quedó asociado con el idioma de lo imaginario. En ese momento en que vacilaba, en que no me sentía fuerte para largarme a escribir estas cosas que no tenían una pertenencia, una cédula de identidad propia, necesité esa muleta, apoyarme en otro idioma. Y lo escribí en un inglés que *diste* de ser perfecto, en un inglés de extranjero, como digo yo, pero eso me dio el empuje.<sup>31</sup>

É somente a partir de outra língua que Cozarinsky pode conceber seu primeiro livro. “Outra língua” que no caso dele corresponde também a um retorno à infância, na qual ele viveu suas primeiras e embriagadoras aventuras através da ficção. Retorno à infância que é também retorno a um momento

---

<sup>30</sup> COZARINSKY, Edgardo. Nabokov: La literatura o los hábitos del desarraigo. *Panorama*. Buenos Aires, n. 222, p. 43, ago. 1971.

<sup>31</sup> COZARINSKY, Edgardo. “Abecedario Cozarinsky”. Tijeretazos. Disponível em: <[www.tijeretazos.net/Abecedario/Cozarinsky/Cozarinsky020.htm](http://www.tijeretazos.net/Abecedario/Cozarinsky/Cozarinsky020.htm)>. Acesso: 20 ago. 2016.

de fratura, do desprendimento da ficção através de outra língua. O que o inglês permitiu ao menino Cozarinsky não seria um mero ponto de fuga, mas já um lugar a partir do qual fixar um olhar de estranhamento diante de sua língua e cultura maternas.

Para concluir a modo de recapitulação, podemos dizer que a proposta deste trabalho foi desenvolver como hipótese de pesquisa a ideia de que o processo criativo do romance *El rufián moldavo* de Edgardo Cozarinsky baseia-se na fragmentação enquanto método de trabalho e potencialização de tensões e contingências. Tal método de trabalho implica na problematização do próprio conceito de ficção e também na autorreflexão acerca do processo criativo enquanto distanciamento linguístico.

### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- COZARINSKY, Edgardo. El asceta indómito. *Primera Plana*. Buenos Aires, n. 283, p. 72, mai., 1968.
- \_\_\_\_\_. *Lejos de dónde*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Abecedario Cozarinsky”. *Tijeretazos*. Disponível em: <<http://www.tijeretazos.net/Abecedario/Cozarinsky/Cozarinsky020.htm>>. Acesso: 20 ago. 2016.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista a Edgardo Cozarinsky”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 621, p. 99, mar. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Blues*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a.
- \_\_\_\_\_. El gozo en la ferocidad. *Panorama*. Buenos Aires, n. 209, p. 50, abr. 1971.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- \_\_\_\_\_. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El rufián moldavo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- \_\_\_\_\_. Guirnalda con amores. *Sur*. Buenos Aires, n. 261, p. 50, nov. 1958.
- \_\_\_\_\_. *La tercera mañana*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- \_\_\_\_\_. Nabokov: La literatura o los hábitos del desarraigo. *Panorama*. Buenos Aires, n. 222, p. 43, ago. 1971.
- \_\_\_\_\_. Un espacio verbal llamado Cuba. *Sur*. Buenos Aires, n. 312, p. 69, mai-jun. 1968.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Madrid: Machado Libros, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. París: Gallimard, 1994.

Recebido em: 8 de fevereiro de 2017

Aprovado em: 26 de maio de 2017