



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS  
LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Caio Vinícius Silva

**Antropofagia, barroco e tradução:**  
comentários sobre o processo tradutório de *Color de Hormiga*, de Rodrigo Naranjo

Florianópolis

2024

Caio Vinícius Silva

**Antropofagia, barroco e tradução:**

comentários sobre o processo tradutório de *Color de Hormiga*, de Rodrigo Naranjo

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras – Língua Portuguesa e Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto

Florianópolis

2024

Silva, Caio Vinícius

Antropofagia, barroco e tradução : comentários sobre o processo tradutório de Color de Hormiga, de Rodrigo Naranjo / Caio Vinícius Silva ; orientadora, Eleonora Frenkel Barretto, 2024.

89 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua  
Portuguesa, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Portuguesa. 2. tradução. 3.  
antropofagia. 4. literatura chilena. 5. Rodrigo Naranjo.  
I. Barretto, Eleonora Frenkel. II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Portuguesa.  
III. Título.

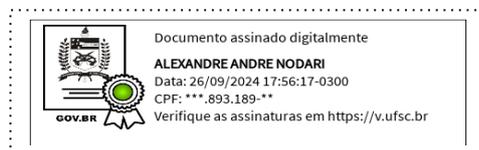
Caio Vinícius Silva

**Antropofagia, barroco e tradução:**

comentários sobre o processo tradutório de *Color de Hormiga*, de Rodrigo Naranjo

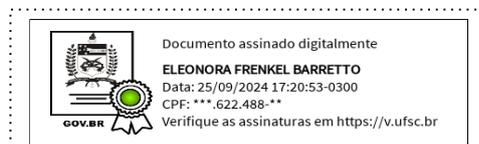
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas

Florianópolis, 15 de julho de 2024.



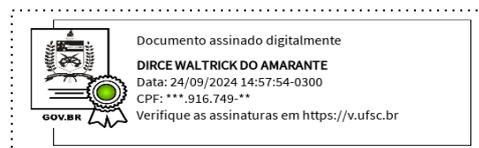
Coordenação do Curso

**Banca examinadora**



Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto

Orientadora



Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante

UFSC



Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi

UFSC

Florianópolis, 2024.

Dedico à minha mãe, ao meu pai e a toda minha família, que sempre mantiveram acessa em mim a curiosidade pelas palavras e pelas coisas.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a minha família: meus pais, que sempre fizeram tudo o que fosse possível para me entregar o que não puderam ter; minha irmã, que sempre me mostrou a beleza existente nas descobertas vindas da pesquisa e do estudo; e meus irmãos e minhas sobrinhas, que sempre acreditaram em mim.

Agradeço também aos direcionamentos e conversas com minha orientadora, a Professora Eleonora, que, desde o início do projeto da tradução tem me mostrado caminhos e possibilidades. Sou grato por cada uma das conversas que sempre me davam vontade de seguir escrevendo e melhorando o trabalho.

Agradeço muito ao Rodrigo Naranjo, que sempre se mostrou disposto a ajudar na compreensão e nas possibilidades de escolha que se apresentam no trajeto da tradução. Agradeço ao Cristiano Moreira, nosso editor, por ter iniciado o movimento que gerou este trabalho. Assim, não tem como deixar de ser grato ao trabalho, responsável pela criação de tantos novos laços.

E agradeço a cada um de meus amigos, a cada uma das pessoas que fizeram parte deste momento, a cada árvore e a cada banco que serviram de sombra e suporte para nossos encontros e trocas.

Só me interessa o que não é meu.  
(Andrade, 2011b [1928], p. 67)

## RESUMO

Neste trabalho, apresentamos uma leitura crítica e comentários acerca do processo tradutório de *Color de hormiga – el descubrimiento de la rebeldía*, do escritor chileno Rodrigo Naranjo. Para isso, formulamos e expomos ao debate propostas de como conseguir traduzir complexas questões linguísticas e socioculturais de um país vizinho do Brasil, sob a forma literária, à nossa letra, à nossa cultura, sem tirar do leitor a possibilidade de entender como tais questões se dão no texto-fonte. Para isso, contamos com uma base teórica que torna possível evidenciar o motivo das escolhas tradutórias na construção do texto-foz: *Cor de saúva – o descobrimento da rebeldia*. Uma das hipóteses que fundamentam o trabalho é a de que a tradução pode se apoiar em ao menos uma das expressões dos modernismos brasileiros — a antropofagia oswaldiana — para aproximar o livro de Naranjo ao contexto-foz, pois há nele, como texto-fonte, elementos em comum, como a deglutição antropofágica característica do barroco latino-americano, que será tratada principalmente a partir de leituras de Haroldo de Campos, cuja teoria se baseia em escritos de Walter Benjamin e Octavio Paz, dentre outros. Assim, é da seguinte forma que se desenvolve o trabalho: no primeiro capítulo é feita uma breve apresentação do texto-fonte, do autor e do horizonte teórico; também são mostradas as relações existentes entre o modernismo antropofágico oswaldiano, e o texto de Naranjo, dando foco à caracterização destes com os elementos do barroco, explicitando, assim, o motivo de utilizarmos tais referentes como base para nossa tradução; ademais, adianta-se a identificação de alguns elementos linguísticos e socioculturais relevantes para a ilustração e compreensão das ideias que nortearam esse movimento de tradução. No segundo capítulo, aprofunda-se o referencial teórico (aproximando nosso texto-fonte dos referentes modernistas e de suas bases) — que lida com questões sobre tradução cultural e equivalência — e em sua relação com o texto a ser traduzido. Já no terceiro e último capítulo, concluímos com comentários sobre a tradução, algumas reflexões sobre a transposição de termos e expressões chilenas para o português brasileiro e exemplos práticos da abordagem antropofágica na tradução de conceitos e ideias. A tradução de *Color de Hormiga* para o português brasileiro foi um processo complexo e desafiador, que exigiu uma abordagem inovadora e criativa. Conseguimos criar um texto que não apenas reflete a fonte, mas também sacia o público brasileiro ao recriar contextos culturais. Através das escolhas tradutórias feitas, procuramos proporcionar uma leitura que, ao refletir a profundidade do texto-fonte, tornasse a obra acessível e significativa para o público ao qual se destina. Assim, este projeto não é apenas um exercício linguístico, mas um esforço de intercâmbio cultural e de preservação das nuances do texto de Naranjo. A tradução se torna, portanto, um modo ético de aproximação às diferenças, permitindo um diálogo enriquecedor e contínuo entre culturas.

**Palavras-chave:** Tradução; antropofagia; barroco; literatura chilena; Rodrigo Naranjo.

## RESUMEN

En este trabajo, presentamos una lectura crítica y comentarios sobre el proceso de traducción de "*Color de hormiga – el descubrimiento de la rebeldía*" del escritor chileno Rodrigo Naranjo. Para ello, formulamos y proponemos para el debate formas de traducir cuestiones lingüísticas y socioculturales complejas de un país vecino a Brasil a nuestra lengua y cultura en forma literaria, sin privar al lector de la posibilidad de entender cómo se presentan estas cuestiones en el texto a ser traducido. Para esto, nos basamos en una teoría que permite resaltar las razones detrás de las elecciones traductológicas en la construcción del texto traducido: "*Cor de saúva – o descobrimento da rebeldia*". Una de las hipótesis que fundamentan el trabajo es que la traducción puede apoyarse en al menos una de las expresiones de los modernismos brasileños –la antropofagia oswaldiana– para acercar el libro de Naranjo al contexto de llegada, ya que comparte elementos comunes con el texto fuente, como la asimilación antropofágica característica del barroco latinoamericano, que se discutirá principalmente a través de lecturas de Haroldo de Campos, cuya teoría se basa en escritos de Walter Benjamin y Octavio Paz, entre otros. Así, el trabajo se desarrolla de la siguiente manera: en el primer capítulo se hace una breve presentación del texto fuente, del autor y del horizonte teórico; también se muestran las relaciones existentes entre el modernismo antropofágico de Oswald y el texto de Naranjo, enfocándose en su caracterización con elementos barrocos, explicando así la razón de usar dichos referentes como base para nuestra traducción; además, se adelanta la identificación de algunos elementos lingüísticos y socioculturales relevantes para ilustrar y comprender las ideas que guiaron este movimiento de traducción. En el segundo capítulo, se profundiza el marco teórico (acercando nuestro texto fuente a los referentes modernistas y sus fundamentos) –que trata sobre cuestiones de traducción cultural y equivalencia– y su relación con el texto a traducir. En el tercer y último capítulo, concluimos con comentarios sobre la traducción, algunas reflexiones sobre la transposición de términos y expresiones chilenas al portugués brasileño y ejemplos prácticos del enfoque antropofágico en la traducción de conceptos e ideas. La traducción de "Color de Hormiga" al portugués brasileño fue un proceso complejo y desafiante que requirió un enfoque innovador y creativo. Logramos crear un texto que no solo refleja la fuente, sino que también satisface al público brasileño al recrear contextos culturales. A través de las elecciones traductológicas realizadas, buscamos proporcionar una lectura que, al reflejar la profundidad del texto fuente, hiciera la obra accesible y significativa para su público destinatario. Así, este proyecto no es solo un ejercicio lingüístico, sino un esfuerzo de intercambio cultural y preservación de los matices del texto de Naranjo. Por lo tanto, la traducción se convierte en una forma ética de acercarse a las diferencias, permitiendo un diálogo enriquecedor y continuo entre culturas.

**Palabras clave:** Traducción; antropofagia; barroco, literatura chilena; Rodrigo Naranjo.

## ABSTRACT

In this work, we present a critical reading and commentary on the translation process of "*Color de hormiga – el descubrimiento de la rebeldía*" by Chilean writer Rodrigo Naranjo. To this end, we formulate and propose for debate ways to translate complex linguistic and sociocultural issues from a neighboring country of Brazil into our language and culture in a literary form, without depriving the reader of the ability to understand how these issues are presented in the source text. For this, we rely on a theoretical basis that makes it possible to highlight the reasons behind the translation choices in the construction of the translated text: "*Cor de saúva – o descobrimento da rebeldia*". One of the hypotheses underpinning the work is that translation can draw on at least one of the expressions of Brazilian modernisms — Oswaldian anthropophagy — to bring Naranjo's book closer to the receptor context, as it shares common elements with the source text, such as the anthropophagic assimilation characteristic of Latin American baroque, which will be discussed mainly through readings of Haroldo de Campos, whose theory is based on writings by Walter Benjamin and Octavio Paz, among others. Thus, the work is developed as follows: the first chapter provides a brief presentation of the source text, the author, and the theoretical horizon; it also shows the relationship between Oswald's anthropophagic modernism and Naranjo's text, focusing on their characterization with baroque elements, thereby explaining the reason for using such references as the basis for our translation; furthermore, it anticipates the identification of some relevant linguistic and sociocultural elements for illustrating and understanding the ideas that guided this translation movement. In the second chapter, the theoretical framework is deepened (bringing our source text closer to the modernist references and their foundations) — dealing with issues of cultural translation and equivalence — and its relationship with the text to be translated. In the third and final chapter, we conclude with comments on the translation, some reflections on the transposition of Chilean terms and expressions into Brazilian Portuguese, and practical examples of the anthropophagic approach in translating concepts and ideas. The translation of "Color de Hormiga" into Brazilian Portuguese was a complex and challenging process that required an innovative and creative approach. We succeeded in creating a text that not only reflects the source but also satisfies the Brazilian audience by recreating cultural contexts. Through the translation choices made, we sought to provide a reading that, while reflecting the depth of the source text, made the work accessible and meaningful to its intended audience. Thus, this project is not just a linguistic exercise but an effort of cultural exchange and preservation of the nuances of Naranjo's text. Therefore, translation becomes an ethical way of approaching differences, allowing for an enriching and continuous dialogue between cultures.

**Keywords:** Translation; anthropophagy; baroque; Chilean literature; Rodrigo Naranjo.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	16
1. <i>INCRIADO E A CRIATURA</i> , O TEXTO E O AUTOR.....	23
1.1. A TERMINOLOGIA: DA FONTE À FOZ.....	23
1.2. <i>A CRIATURA</i> , O AUTOR.....	25
1.3. <i>O INCRIADO</i> , O TEXTO .....	26
2. ANTROPOFAGIA, BARROCO E TRADUÇÃO .....	32
3. REFLEXÕES SOBRE A TRANSPOSIÇÃO DE TERMOS E EXPRESSÕES CHILENAS PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO.....	39
3.1. POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO.....	39
3.2. UM CASO INDIGESTO: O <i>CHANCHO CHINO</i> ; E UM SEM EVACUAÇÃO: O <i>IMBUNCHE</i> .....	43
CONCLUSÃO .....	47
REFERÊNCIAS .....	49
APÊNDICE A – <i>COR DE SAÚVA – O DESCOBRIMENTO DA REBELDIA</i> .....	54
ANEXO A – <i>COLOR DE HORMIGA – EL DESCUBRIMIENTO DE LA     REBELDÍA</i> .....	72

## INTRODUÇÃO

Traduzir — amar e deglutir, na teorização de Augusto de Campos. Traduzir — uma empresa satânica, uma transfusão e uma vampirização, na teorização de Haroldo de Campos (VIEIRA, 1996, p. 72).

Este trabalho de conclusão de curso apresenta uma leitura crítica e comentários acerca do processo tradutório do livro (ainda inédito) *Color de Hormiga – el descubrimiento de la rebeldía* (doravante denominado *CDH*), do escritor chileno Rodrigo Naranjo.<sup>1</sup> Nossa intenção com o presente trabalho é formular e expor ao debate propostas de como conseguir traduzir complexas questões linguísticas e socioculturais de um país vizinho do Brasil, sob a forma literária, à nossa letra, à nossa cultura, sem tirar do leitor a possibilidade de entender como tais questões se dão no texto-fonte. Para isso, contamos com uma base teórica que torna possível evidenciar o motivo das escolhas tradutórias na construção do texto-foz:<sup>2</sup> *Cor de saúva – o descobrimento da rebeldia* (doravante denominado *CDS*).

Uma das hipóteses que fundamentam o trabalho é a de que a tradução pode se apoiar em referentes dos modernismos<sup>3</sup> brasileiros — especialmente o modernismo antropofágico oswaldiano — para aproximar o livro de Naranjo ao contexto-foz, pois há nele, como texto-fonte, elementos em comum, como a deglutição antropofágica característica do barroco latino-americano, que será tratada principalmente a partir de leituras de Haroldo de Campos, cuja teoria se baseia em escritos de Walter Benjamin e Octavio Paz, dentre outros.

As metáforas com o sistema digestivo — expansíveis para a forma como lidamos com o que consumimos e com o que produzimos a partir disso — estão em

---

<sup>1</sup> O livro foi traduzido em colaboração com a Professora e Tradutora Dra. Eleonora Frenkel Barretto, no âmbito do Laboratório Experimentextos de Tradução e Performance da UFSC, com apoio da Secretaria de Cultura, Arte e Esporte da UFSC (SecArte), por meio do edital Bolsa Cultura (2021). A tradução, intitulada *Cor de saúva – o descobrimento da rebeldia*, encontra-se no prelo pela editora Papaterra/Papel do Mato.

<sup>2</sup> Na próxima subseção (1.1) será tratada com mais detalhes a terminologia escolhida para este trabalho: no lugar do par “texto-fonte”/“texto-alvo” utilizaremos “texto-fonte”/“texto-foz”. Tal escolha advém da proposta feita por Federico Montanari a partir de uma reflexão de Umberto Eco (2012).

<sup>3</sup> Aqui, importa precisar que a antropofagia oswaldiana é apenas uma das expressões canônicas dos vários modernismos que já estavam se armando para além de São Paulo e antes de 1922. Cf. CARDOSO, 2022.

evidência não só no nosso livro em questão, mas em outros textos literários e também teóricos de Rodrigo Naranjo, como no caso do artigo intitulado *Barroco excremental. Conjunciones y disyunciones en la ensayística de Octavio Paz* (2006) e no livro *Apartados (la máquina de tortura del testigo de los alimentos)*, cujo trecho pode ser lido a seguir:

Los hoyos han devorado los oficios del casco urbano. Nos prostituimos un poco, bajo ciertas circunstancias, en ciertos recintos... Y no es que no dispongamos del anonimato como solía ser en las grandes capitales. Tenemos el anonimato en un hoyo, de cierta manera, bajo ciertas condiciones, sin ningún escrúpulo (aunque por cierto, un lugar rico como éste, está por demás decirlo, extremadamente escrupuloso).

Los hoyos son superficies de carne bucal. Son también los vientres. No hay posibilidad de salir de un hoyo porque de uno se cae a otro y así nos la pasamos de hoyo en hoyo. Todo es una superficie de hoyos y al explorarlos vemos que estos difieren por su magnitud, sus formas, y su textura; de lo cual se sigue que los hoyos — tal cual los consideramos como una circunferencia esponjosa — son también, una apertura. Al fondo (tal es la idea de todo hoyo), no hay nada. Hay modos de hoyar en la apertura, el boquete, el arete, el labio, la tapa de la alcantarilla. La apertura es el momento del escondite, un comienzo, una partida (Naranjo, 2011, p. 30).<sup>4</sup>

Da abertura da entrada de um buraco em direção à abertura de sua saída (ilusória, pela impossibilidade descrita),<sup>5</sup> chega-se às *vias de evacuação*, título do primeiro capítulo de CDS, que introduz a alegoria do consumo e digestão presente em todo o texto, relativa a como, na sociedade contemporânea, os excessos se acumulam de modo a bloquear o dispêndio. Esse movimento é baseado

<sup>4</sup> “Os buracos devoraram o trabalho do pensar urbano. Prostituímo-nos um pouco sob certas circunstâncias, em certos recintos..., e não é que não disponhamos do anonimato como acontecia nas grandes capitais. Temos o anonimato em um buraco, de certa maneira, sob certas condições, sem nenhum escrúpulo (ainda que por certo, um lugar rico como este, é exagero dizer, é extremamente escrupuloso).

Os buracos são superfícies de carne bucal. São também os ventres. Não há possibilidade de sair de um buraco porque de um se cai em outro e assim passamos de buraco em buraco. Tudo é uma superfície de buracos e, ao explorá-los vemos que estes diferem em sua magnitude, suas formas e sua textura; dos quais se conclui que os buracos — tal qual os consideramos como uma circunferência esponjosa — são também uma abertura. No fundo (tal é a ideia de todo buraco), não há nada. Há formas de emburacar-se na abertura, a boca, o brinco, o lábio, a tampa de esgoto. A abertura é o momento do esconderijo, um começo, uma partida” (tradução de Cristiano Moreira em NARANJO, 2011, p. 31).

<sup>5</sup> É digna de nota a forma como o autor trata da impossibilidade de sair do buraco. Algo que se assemelha com escritos e formas de fazer arte da modernidade brasileira, movimento plural ao qual estamos aproximando nosso texto-fonte na busca por soluções para a tradução. As semelhanças podem ser percebidas, por exemplo, na aporia Drummondiana: “Áporo/ Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape.// Que fazer, exausto,/ em país bloqueado,/ enlace de noite/ raiz e minério?// Eis que o labirinto/ (oh razão, mistério)/ presto se desata:// em verde, sozinha,/ antieuclediana,/ uma orquídea forma-se.” (DRUMMOND, 2015 [1945]). Para uma leitura mais profunda sobre o poema de Drummond, cf. ANTELO, 2003.

principalmente em metáforas que tratam da alimentação, arrastando a alegoria para a forma como tais problemas acontecem também com as máquinas na era da informação:

En la comunicación digital las vías de evacuación se dan por varios medios de eliminación y filtración. Los *spam* son el ruido, los mensajes indeseados. Etimológicamente el *spam* designa la carne de segunda, la carne enlatada, el choncho chino; un producto sustituto que se distribuye a las clases bajas en los momentos de necesidad. [...] El mail digital hace una simulación de la cocina, de la mesa y del alimento y debe lidiar por medio de la filtración con los dilemas que plantea el mal de Diógenes a nivel informático, trayendo y contaminando el entorno con noticias inútiles, propagandas, timos y pornografías descartables. La afección se vuelve a recrear a nivel del lenguaje, la visualidad y la comunicación<sup>6</sup> (NARANJO, 2020, p. 15).

Neste mesmo capítulo, logo no primeiro trecho, já fica também evidente um tipo de mistura entre tempos: o uso do mito biográfico de um filósofo da Antiguidade, Diógenes — que dá nome a uma síndrome caracterizada pela acumulação compulsiva e pela falta de cuidado consigo mesmo —, para pensar questões tão contemporâneas como a do espaço da informação na internet e a falta de escape para esse excesso. “Faz parte do próprio estilo do autor esse barroquismo em que se chocam o presente e o passado” (NARANJO, 2023).

Com esta introdução, o autor abre espaço para pensar outra noção cara à modernidade, a noção de dispêndio, elaborada pelo filósofo Georges Bataille (2016 [1949]). Para o francês, existe um acúmulo de energia no planeta, que recebe luz solar (fonte de vida) sem precisar retribuir ou devolver essa energia do Grande Astro. Tal ideia levanta algumas questões em relação ao excedente dessa força toda que fica na Terra. Aí, pensamos no dispêndio improdutivo como uma “via de evacuação” para tal acumulação. É interessante, sobre a formação deste conceito, o fato de que

é sempre a noção de excesso que está na base dessa construção. [...] Por um lado, a técnica abre caminho a novas possibilidades, assim como foi feito na natureza pela ramagem de árvore ou pela

---

<sup>6</sup> “Na comunicação digital as vias de evacuação se dão por vários meios de eliminação e filtração. Os spam são o ruído, as mensagens indesejadas. Etimologicamente o spam designa a carne de segunda, a carne enlatada, o choncho chino; um produto substituto que se distribui às classes baixas nos momentos de necessidade. [...] O mail digital faz uma simulação da cozinha, da mesa e do alimento e deve lidar por meio da filtragem com os dilemas que estabelecem o mal de Diógenes a nível informático, trazendo e contaminando o entorno com notícias inúteis, propagandas, vícios e pornografias descartáveis. A afeção volta a recriar no nível da linguagem, a visualidade e a comunicação” (tradução nossa. A partir daqui, todas as traduções de *CDH* serão as nossas próprias).

asa do pássaro; por outro lado, porém, o homem é, de todos os seres vivos, “o mais apto a consumir, intensamente, luxuosamente, o excedente de energia”. (JEAN PIEL, 2016 [1949], p. 12)

Não é à toa, a partir da presença do excesso, que Maria Salete Borba (2005, p. 12) relaciona a escrita de Bataille com o barroco. Ela faz isso afirmando que o “momento revelado na fragmentação, pela tensão entre a carne e espírito seria característica já presente no período barroco”. Em seguida, ela questiona, de forma afirmativa: “a falta de certezas absolutas, característica maior de nossa época, não seria o principal elemento a nos aproximar do mundo barroco?”<sup>7</sup>

É adequado levarmos isso tudo em conta por estarmos tratando de um texto que baseia parte de seu desenvolvimento na noção de dispêndio e inclusive faz referência ao texto *A parte maldita*, de Bataille. Tal menção se encontra no quinto capítulo do livro, intitulado “*Piluchos, gente pelada*”,<sup>8</sup> como pode se ler: “El desnudo de las masas alegres es también una forma en que se expresa el gasto glorioso del que habla Bataille, considerando en el circuito del consumo, las formas del gasto que trascienden la economía restringida a las necesidades, el cálculo racional y la utilidad”<sup>9</sup> (NARANJO, 2020, p. 97). É importante deixar claro que, embora estejamos traduzindo do espanhol e o termo corrente para se referir a “*dépense*” (*notion de dépense*) battailiana seja “*gasto*” em espanhol, optamos por traduzir de acordo com a forma como é correntemente traduzido em Português Brasileiro (“dispêndio”), não só por ser mais próximo da forma da palavra em francês mas também por ser o termo correntemente usado em traduções diretas do francês para o português brasileiro, como na edição utilizada neste trabalho.

Dessa forma, vai ficando mais claro o motivo para termos escolhido nos basear em referentes do modernismo oswaldiano, que sustentam também a teoria e a prática de Haroldo de Campos em seus estudos sobre o barroco latino-americano e sobre a antropofagia. Para Campos, (2010b, p. 239): “toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira (e isso poderá ser válido para outras literaturas latino-

<sup>7</sup> Sobre mais aproximações de Georges Bataille com o barroco, cf. Elizondo (1985 [1941]) e Lethier (2000).

<sup>8</sup> No capítulo em questão, dentre outras coisas, são tratados temas da resistência visual que aconteceu durante a ditadura do Chile. É uma das partes do livro que conta com imagens escolhidas pelo autor para ilustrar diretamente o discurso, diferentemente do restante das imagens, que são ilustrações menos óbvias feitas pelo desenhista argentino Jorge Quién.

<sup>9</sup> “A desnudez das massas alegres é também uma forma em que se expressa o dispêndio glorioso de que fala Bataille, considerando no circuito do consumo, as formas de dispêndio que transcendem a economia restrita às necessidades, ao cálculo racional e à utilidade.”

americanas, à parte o problema, a ser considerado sob luz especial, das grandes culturas pré-colombianas) esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco”.

Apesar de estar tratando sobre algo contrário ao excesso barroco, em *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos*, Campos, ainda assim, explicita a poesia concreta “como experiência dialética de extremos” (2010a, p. 229); isso, desenhando um panorama desde a poesia pau-brasil de Oswald, passando por Drummond e João Cabral até o momento de sua escrita.

Haroldo de Campos utiliza o poema *LIXO/LUXO*, de seu irmão, Augusto de Campos, para explicar a ideia: “O oxímoro paronomásico ‘lixo/luxo’ se redobra visualmente numa tipografia desejadamente *Kitsch*, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO” (CAMPOS, 2010a, p. 230).

Por seu lado, no penúltimo capítulo do livro, ao comentar sobre o trabalho *Not in my backyard* [Não no meu quintal],<sup>10</sup> do artista visual sul-africano Kai Lossgott, Naranjo (2020, p. 240) faz uma ponte entre tal trabalho e o concretismo brasileiro. Cito aqui o breve relato do escritor sobre a obra de Lossgott, que descreve como “una cajita rectangular de escritos, registros y texturas hechos con papeles de desechos, dibujos y sobreimpresiones que me recordaron a los poemas-objeto de Juan Luis Martínez, y la búsqueda que emprenden los concretistas brasileños.”<sup>11</sup> Tal aproximação vem do fato de Lossgott trabalhar, de forma parecida com a de Augusto de Campos, com as tensões entre o que é lixo e o que é luxo.<sup>12</sup> É interessante notar, neste momento, que, para Bataille (2016, p. 21), a arte é, como o jogo e a própria luxúria ostensiva, um dispêndio improdutivo de energia:

O consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é utilizada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva [...]. A segunda parte é representada pelos dispêndios ditos improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual

<sup>10</sup> Cf. Bilong (2017).

<sup>11</sup> “uma caixinha retangular de escritos, registros e texturas feitos com papeis de rejeitos, desenhos e sobreimpressões que me recordaram os poemas-objeto de Juan Luis Martínez, e a busca que empreendem os concretistas brasileiros.”

<sup>12</sup> Aliás, vale lembrar que as tensões entre extremos opostos é algo presente na criação de Augusto de Campos, mesmo para além do famoso *LIXO/LUXO*. A título de exemplo, podemos pensar no poema *O vivo* (CAMPOS, 1979, p. 17) em que há o tensionamento entre vida e morte, ou em outro de seus poemas visuais: *eis os amantes* (CAMPOS, 1979, p. 70), poema baseado no jogo entre oposições.

perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *dispêndio* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção.<sup>13</sup>

Não é gratuita, como se vê, nossa guinada às teorias do concretista Haroldo de Campos — que têm em suas bases os pensamentos da antropofagia e do barroco latino-americano — para pensarmos em como traduzir da melhor forma as questões tratadas pelo chileno Rodrigo Naranjo.

Em relação aos elementos socioculturais e políticos, é importante lembrar que o Chile, como o Brasil (e como toda a América Latina, vale dizer), tem uma história sombria de autoritarismo e de ditadura. Sofremos processos de invasão parecidos<sup>14</sup> na época das colonizações europeias e nossas democracias são frágeis. Estamos perto geográfica e historicamente, contudo, no Brasil, temos pouco ou nenhum contato com nossos vizinhos e irmãos de colonização. Temos muito mais contato com o inglês e com a cultura estadunidense, por exemplo.

A partir disso, é interessante perceber que, para Octavio Paz (2009, p. 12), a tradução suprime as diferenças entre uma cultura e outra ao mesmo tempo em que as revela mais plenamente. Dessa forma, torna-se quase imperativo trazermos o Chile (e nossos outros vizinhos), sob a forma de tradução, para a nossa letra, expandindo o âmbito linguístico em direção ao cultural. Neste texto, portanto, apresentamos teorias sobre a prática tradutória e sobre o papel das traduções e dos tradutores como agentes na aproximação entre culturas.

Assim, é da seguinte forma que se desenvolve o trabalho: no primeiro capítulo é feita uma breve apresentação do texto-fonte, do autor e do horizonte teórico; também são mostradas as relações existentes entre alguns momentos dos modernismos brasileiros (especialmente relacionados a Oswald de Andrade, Lima Barreto e Mário de Andrade), a antropofagia e o texto de Naranjo, dando foco à caracterização destes com os elementos do barroco, explicitando, assim, o motivo de utilizarmos tais referentes como base para nossa tradução; ademais, adianta-se a identificação de alguns elementos linguísticos e socioculturais relevantes para a

---

<sup>13</sup> Itálico do autor.

<sup>14</sup> O fato que aproxima os processos de invasão se baseia tão somente na forma de subjugar os nativos do continente devido a uma pretensa superioridade dos brancos europeus. Os processos que se seguem às invasões e à própria forma de organizar essa movimentação varia entre as empresas colonizadoras espanholas e portuguesas.

ilustração e compreensão das ideias que nortearam esse movimento de tradução. No segundo capítulo, aprofunda-se o referencial teórico (aproximando nosso texto-fonte dos referentes modernistas e de suas bases) — que lida com questões sobre tradução cultural e equivalência — e em sua relação com o texto a ser traduzido. Já no terceiro e último capítulo, concluímos com comentários sobre a tradução, algumas reflexões sobre a transposição de termos e expressões chilenas para o português brasileiro e exemplos práticos da abordagem antropofágica na tradução de conceitos e ideias.

Como referentes teóricos (alguns já aqui citados), contamos principalmente com os estudos de Antoine Berman (2007 [1985]), Álvaro Faleiros (2019), Else Vieira (1996), Haroldo de Campos (2010a, 2010b, 2015), Inês Oseki-Dépré (2021 [1999]), Oswald de Andrade (2011a [1950], 2011b [1928], 2011c [1924]), Octavio Paz (2009), Walter Benjamin (1984 [1928], 2008 [1923]) e do próprio autor do texto-fonte.

## 1. *Incriado e a Criatura, o texto e o autor*<sup>15</sup>

### 1.1. A terminologia: da fonte à foz

Tradução na pós-modernidade brasileira. São livros que mal acabamos de ler, são músicas que mal acabamos de ouvir, são ecos e reflexos que mal acabamos de discernir. Mas nas águas que se movem que são o fluxo de culturas e histórias, interceptamos imagens por elas formadas e, através do que os seus espelhos refletem, compreendemos melhor o curso dos seus rios (VIEIRA, 1996, p. 62).

Expliquemos, dando continuidade ao raciocínio, a terminologia escolhida para este trabalho: no lugar do par “texto-fonte”/“texto-alvo” utilizaremos “texto-fonte”/“texto-foz”. Tal escolha advém da proposta feita por Federico Montanari a partir de uma reflexão de Umberto Eco (2012, p. 224-225):

Montanari propone di tradurre *source/target* come *testo fonte/testo foce*. Può sembrare un suggerimento come un altro, dove *foce* forse sta meglio dell'inglese *target*, troppo *business-like*, e che evoca una idea, spesso o quasi sempre impossibile, di vittoria, di risultato col massimo dei punti. Ma il termine *foce* ci introduce a un interessante reticolo semantico, e apre una riflessione sulla distinzione tra *delta* ed *estuario*. Forse ci sono testi fonte che nella traduzione si allargano a imbuto (e dove il testo d'arrivo arricchisce il testo sorgivo facendolo entrare nel mare di una nuova intertestualità) e testi delta, che si ramificano in molte traduzioni ciascuna delle quali ne impoverisce la portata, ma tutte insieme creano un nuovo territorio, un giardino dai sentieri che si biforcano.<sup>16</sup>

A tempo: “Essa metáfora da foz usada por Eco é capaz de ilustrar muito bem o impacto de uma tradução na cultura de chegada e a importância do papel do tradutor nesse processo” (REICHMANN, 2008, p. 206). Ademais, o binarismo

<sup>15</sup> “Incriado e a Criatura” é uma referência ao Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade (2011b [1928]).

<sup>16</sup> “Montanari propõe traduzir *source/target* como *texto-fonte/texto-foz*. Pode parecer uma sugestão como outra qualquer, onde *foz* talvez se encaixe melhor do que o inglês *target*, demasiado *business-like*, e que evoca uma ideia, muitas vezes ou quase sempre impossível, de vitória, de resultado com o máximo de pontos. Mas o termo *foz* nos introduz a uma interessante rede semântica, e abre uma reflexão sobre a distinção entre *delta* e *estuário*. Talvez haja textos-fonte que, na tradução, se alarguem como um funil (e onde o texto de chegada enriquece o texto de partida, fazendo-o entrar no mar de uma nova intertextualidade) e textos delta, que se ramificam em muitas traduções, cada uma das quais empobrece sua amplitude, mas juntas criam um novo território, um jardim de caminhos que se bifurcam” (tradução nossa, itálicas do autor).

“original/tradução” também não parece ideal: lendo o Deleuze da *Lógica do Sentido* (1974 [1969]), Else Vieira (1996, p. 63) escreve o seguinte:

Pode-se dizer que as relações que se obtêm entre a tradução e o original revestem-se de uma complexidade maior do que a convencional descrita em termos binários como modelo/cópia ou o movimento unidirecional de a para b. Essa visão tradicional da tradução, ao priorizar o referencial do original, percorre o trajeto tradução – original, o original representando um ideal inatingível; em outras palavras, o movimento é retrospectivo. Pode-se dizer ainda ser ela calcada no motivo platônico do Mesmo, na visão de que a imagem é boa na medida em que for dotada de semelhança com o original, na concepção de que as cópias ou boas imagens são hierarquicamente superiores e na dialética da rivalidade, que assegura o triunfo das cópias sobre os simulacros.

Ora, ficará evidente, pelo que se segue, entender que é também de um tipo de quebra de ordens que parte o texto de Naranjo. Algo que se vê mesmo na sua pontuação, com vírgulas que induzem a um esquema um tanto quanto anárquico — leiamos “anárquico”, aqui, a partir de sua etimologia: negação da autoridade, da hierarquia —, uma vez que tais sinais gráficos mudam a forma como enxergamos a sintaxe do idioma e a relação ordinal entre as classes gramaticais e os tipos de orações subordinadas (ou *insubordinadas*, no caso de nosso texto), como pode se ver no seguinte caso: “Es como si siempre en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante, comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes”<sup>17</sup> (NARANJO, 2020, p. 14). Aqui, percebe-se que a oração subordinada ([*siempre en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante*]) mistura-se de uma forma ambígua com a oração principal ([*Es como si*] *comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes*]).

O rigor da norma, que pede tudo muito bem definido e separado, prezando pela clareza (ilusória) da comunicação, obrigaria a existência de uma vírgula entre “*si*” e “*siempre*”, e tornaria evidente a relação de subordinação (hierarquização) entre as orações: es como si, [*siempre en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante*], comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes.

---

<sup>17</sup> “É como se sempre no momento prévio ao avanço da idade cambiante e oscilante, começasse o sujeito da afecção a fazer uma coleção disparatada de álbuns, cigarros e brinquedos”.

Mas a ambiguidade causada pela ausência dessa vírgula é tamanha que poderíamos ler [*es como si siempre*] *comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes*] como oração principal e [*en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante*] como oração subordinada. Deste modo (com a vírgula entre “*siempre*” e “*el*”), a ênfase ficaria mais na condição que descreve o momento específico do que na continuidade da situação: *es como si siempre, [en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante], comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes.*

Assim, já que a anarquia se estabelece desde o nível da gramática, parece mais interessante pensar em uma terminologia que também vá de encontro a ideias que trazem algum fundo de hierarquia. Nada melhor, neste caso, do que a metáfora caudalosa proposta acima.

## 1.2. A criatura, o autor

Somos “sócios”, isto sim, e a invenção e criação devem ser constantes (ROSA; BIZARRI, 1981, p. 30).

Rodrigo Naranjo é um poeta, ensaísta e pesquisador chileno que tem uma obra marcada pela desmontagem de gêneros, de narrativas e de “conceitos que definem ou reproduzem os hábitos que temos para compreender o espaço das literaturas regionais” (ASSESSORIA DE IMPRENSA, 2012). Sua escrita “desafia as tentativas de classificações e se destaca por possuir acidez e sarcasmo diante do estado e da partilhas [*sic*] dos espaços em que vivemos nestes tempos.” (*Ibid.*)

Dentre seus livros literários estão *La Muerte y La Figura* (2005), *Para desarmar la narrativa maestra, un ensayo sobre la Guerra del Pacífico* (2011), *Apartados, la máquina de tortura del testigo de los alimentos* (2011); e *Descabellado ¿Qué es eso? La dinámica del cautiverio* (2016). Sua tese de doutorado é intitulada *Recaída al Barroco* (2003),<sup>18</sup> além disso, “ha publicado diversos artículos sobre Literatura Latinoamericana, el barroco, las escrituras de la guerra del Pacífico y la

<sup>18</sup> Cf. também Naranjo, 2004.

construcción de los imaginarios de la nación en Chile, Perú y Bolivia”<sup>19</sup> (NARANJO, 2023).

Também traduziu ao inglês artigos sobre a obra do filósofo chileno Francisco Bilbao que, embora não seja um representante direto do barroco, tem um pensamento e crítica social que podem ser relacionados ao movimento através do contexto cultural e histórico da América Latina, à continuidade de certas tradições de crítica à opressão e à igreja, e às características estilísticas e temáticas que ressoam com o espírito barroco.<sup>20</sup>

Outro ponto de destaque na carreira acadêmica de Naranjo é “su trabajo como Secretario del Laboratorio de Desclasificación Comparada codirigiendo la publicación de los Anales de Desclasificación Comparada”<sup>21</sup> (NARANJO, 2023).

Os escritos de Naranjo também contam com diversas metáforas em relação ao sistema digestivo, como mostramos anteriormente dando ênfase ao fato de o título do primeiro capítulo de CDS ter o nome de “Vias de evacuação”. Dessa forma, fica mais interessante aproximar o trabalho do chileno da leitura de Haroldo de Campos sobre a antropofagia brasileira, baseando-se no barroco latino-americano.

### 1.3. O *Incriado*, o texto

Naranjo apresenta *Color de hormiga* como um livro de “testemunho e ficção”, brincando, como costuma fazer, com os gêneros. O texto conta com poemas, ensaios, relatos autobiográficos, relatos ficcionais e trocas de cartas, ou seja, diversas formas de expressão escrita que se mesclam.

A heterodoxia do texto está em vários níveis: da pontuação à dificuldade de classificação (algo inútil, aliás). Como demonstrado, as vírgulas seguem um esquema quase anárquico, e não poderia ser diferente, uma vez que a hierarquia está abolida desde as primeiras páginas, quando o autor nos apresenta uma figura das mais irreverentes da história da filosofia: Diógenes. A apresentação deste vem por meio de uma síndrome, o “mal de Diógenes” ou “síndrome de Diógenes”. Mais

---

<sup>19</sup> “Publicou diversos artigos sobre literatura latino-americana, barroco, escritos da Guerra do Pacífico e construção dos imaginários da nação no Chile, Peru e Bolívia” (tradução nossa).

<sup>20</sup> Cf., por exemplo, Bilbao, 1864, e Bilbao, 1862.

<sup>21</sup> “Seu trabalho como Secretário do Laboratório de Desclassificação Comparada co-dirigindo a publicação dos *Anales de Desclasificación Comparada*” (tradução nossa).

adiante no texto, o nome reaparece, mas já como a figura do filósofo, não mais como classificação de uma atipicidade neurocognitiva.

O livro é dividido em pequenos (às vezes grandes) fragmentos independentes entre si e pode ser lido fora de ordem, ampliando, assim, as possibilidades de sentido. A mistura de gêneros é algo que se destaca. Há ensaios, poemas, relatos, testemunhos, trocas de cartas e análises. Mas, na maior parte do texto, o estilo da escrita é mais próximo do que conhecemos por ensaio, como pode-se ver no primeiro parágrafo do primeiro fragmento:

Los viejos son susceptibles al mal de Diógenes, llegando en los casos agudos a equiparar su existencia con la de los desechos, las basuras y los restos; a tal extremo, que en los interiores abarrotados de cachureos los sujetos pierden las señales más mínimas del cuidado, la rutina y la higiene, confundiendo los elementos del entorno y la condición del habitante, con el desuso y el abandono<sup>22</sup> (NARANJO, 2020, p. 14).

Aqui, vale relembrar a definição de José Ortega y Gasset (1963, p. 11-12): “el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita”. Para o filósofo espanhol, há (ao menos subentende-se que há) uma diferença fundamental entre o ensaio e a ciência. Podemos pensar, junto com tal teórico, que o ensaio é uma forma literária que permite ao autor explorar ideias, refletir sobre temas variados e apresentar argumentos de maneira pessoal e subjetiva. Diferente de outros gêneros literários mais formais, o ensaio não exige uma estrutura rígida nem a mesma formalidade da argumentação científica. Já a ciência, por outro lado, baseia-se na sistematização do conhecimento através de métodos rigorosos, experimentação e comprovação empírica. A validação científica requer provas explícitas e verificáveis que sustentem hipóteses e teorias. Portanto, a frase de Ortega y Gasset ressalta a liberdade e a criatividade inerentes ao ensaio, contrastando-o com a exigência de prova explícita da ciência.

Naranjo, em seu texto intitulado *Barroco excremental. Conjunctiones y disyunciones en la ensayística de Octavio Paz* (2006), examina a obra ensaística do poeta e ensaísta mexicano por meio de uma análise centrada no conceito de

---

<sup>22</sup> “Os velhos são suscetíveis ao mal de Diógenes, chegando nos casos agudos a equiparar sua existência com a dos dejetos, sujeiras e restos; a tal extremo, que nos interiores abarrotados de tranqueiras os sujeitos perdem os sinais mais mínimos de cuidado, rotina e higiene, confundindo os elementos do entorno e a condição do habitante com o desuso e o abandono.”

“barroco excremental”. Naranjo investiga como Paz lida com a dualidade e as tensões entre opostos em seus escritos, especialmente no contexto da cultura e identidade mexicanas.

O autor argumenta que Paz usa o termo “barroco excremental” para descrever a complexa e contraditória herança cultural do México, marcada por influências indígenas e europeias. Essa dualidade é expressa na obra de Paz através de uma escrita que combina elementos elevados e vulgares, sagrados e profanos, harmonizando opostos em uma síntese criativa e crítica.

Naranjo explora como Paz aborda temas como a história, a religião, a política e a estética, utilizando uma linguagem rica e metafórica para revelar as camadas e contradições da identidade mexicana. A análise destaca a capacidade de Paz de intercalar elementos disjuntivos e conjuntivos, criando uma ensaística que reflète a complexidade e a riqueza cultural do México.

Em resumo, o texto de Rodrigo Naranjo (2006, p. 87) oferece uma leitura aprofundada da obra de Octavio Paz, enfocando a maneira como o autor mexicano articula e reconcilia opostos culturais e intelectuais:

Paz rastrea cómo lo sagrado se ha monumentalizado en los estilos y define al ensayo como una búsqueda de las constelaciones y configuraciones antagónicas, simétricas y paradójicas; la unión y la dispersión que tiene la dialéctica de lo sagrado a través de las categorías del cuerpo y el no cuerpo.<sup>23</sup>

Além disso,

[I]a lógica del ensayo en este sentido es paradójica: por un lado se nos plantea como un método de aproximación a lo sagrado —un instrumento— y a su vez, un estilo. El ensayo nos da a entender con esto los límites de sus dualismos; oscila entre el método de una ciencia ya caída en la división técnica del trabajo y un ensayar interrogando las formas de la encarnación y la desencarnación de lo erótico [...] (NARANJO, 2006, p. 91-92).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> “Paz rastreia como o sagrado foi monumentalizado nos estilos e define o ensaio como uma busca pelas constelações e configurações antagônicas, simétricas e paradoxais; a união e a dispersão que a dialética do sagrado possui através das categorias do corpo e do não corpo” (tradução nossa).

<sup>24</sup> “[a] lógica do ensaio nesse sentido é paradoxal: por um lado, se nos apresenta como um método de aproximação ao sagrado — um instrumento — e, por outro, como um estilo. O ensaio nos faz compreender os limites de seus dualismos; oscila entre o método de uma ciência já caída na divisão técnica do trabalho e um ensaio que interroga as formas da encarnação e desencarnação do erótico” (tradução nossa).

Apesar do predomínio do gênero ensaio, há também, conforme informado, outros gêneros que se mesclam construindo um texto complexo e de forte multiplicidade cultural. Há poemas e trechos de músicas no meio do texto. Aliás, a partir disso, tratemos sobre a sonoridade: é possível dizer que a escrita de Naranjo é bem cantada, com muitas aliterações, de modo que foi um fator importante, para algumas decisões, a ideia de transferir o máximo possível a musicalidade da escrita dele para o texto-foz, como no seguinte caso, em que o trecho “‘Mi memoria señor, es como vaciadero de basuras’, dice Funes, el memorioso, el personaje de Borges postrado y tullido que descubre el hecho de que para su memoria no hay olvido” (NARANJO, 2020, p. 17-18) foi traduzido por “‘Minha memória, senhor, é como um monte de lixo’, disse Funes, o memorioso, o personagem de Borges prostrado e tolhido, que descobre o feito de que para sua memória não há olvido.”

Nesse caso, utilizamos a tradução de Davi Arrigucci Jr. (BORGES, 2007 [1944]) p.105) para a citação da fala de Funes e mantivemos a palavra “olvido” para manter a rima com “tolhido”, como a rima do texto-fonte (*tullido/olvido*). Pensamos que manter aspectos como esse seja a melhor forma de trazer o chileno para o brasileiro — ou o espanhol para o português — em uma espécie de antropofagia interamericana, não devorando os colonizadores, mas os irmãos de colonização ibérica. Pode até ser que “olvido” não seja tão comum em português brasileiro mas, lendo Berman, Guilherme Gontijo Flores (2019, p. 442) diz: “Talvez aí esteja uma ética da tradução: incorporar o outro, o estrangeiro, em nossa língua [...]”.

Outra leitura interessante sobre Berman é a de Mauri Furlan (2017, p. 28):

A tradução da letra considera importante o buscar-e-encontrar também o não normatizado da língua de chegada para introduzir aí a língua estrangeira e seu dizer, porque aí, paradoxalmente, é onde ela aceita o Outro, pois na sua maternalidade, se permite ser o “albergue do longínquo”.

Para além disso, outro ponto a se destacar é que há também conteúdo não verbal no livro. Existem algumas fotografias que servem para ilustrar pontos específicos do texto, como no quarto capítulo (intitulado *Robinson hitlerista*), que conta com fotografias sobretudo relacionadas às gravações de filmes baseados na ou derivados da estória de Robinson Crusóe. E também no já referido quinto capítulo (*Piluchos, gente pelada*), em que uma fotografia serve de disparo para toda a argumentação do trecho em questão e para a introdução da noção batailliana de

dispêndio. Ademais, o livro é ilustrado pelo artista argentino Jorge Quién.<sup>25</sup> Seus desenhos dialogam de uma forma paralela com o texto, sem a intenção de ilustrar o discurso em si de uma forma literal ou direta.

Como pôde ser percebido, o texto em questão é um tanto quanto heterodoxo. Para além da mistura de gêneros, de tempos de narrativas e de assuntos, há notas espalhadas pelo corpo do texto e pelos rodapés.<sup>26</sup> Nem todas querem dizer, mas todas dizem; isto é, algumas notas servem como índices para entender o que se forma na camada mais profunda do texto. Por outro lado, algumas ficaram somente como vestígio da digestão criativa do texto, como esta: “Sobrenombres (1). Los torturadores, desarrollar”<sup>27</sup> (NARANJO, 2020, p. 61), que indica uma ideia a ser construída que acabou se desenveredando no meio do processo. Há outras notas no corpo do texto indicando também discursos em construção, como a seguinte:

**Recordemos este punto para desarrollarlo después:** Los recicladores aplican un régimen de color a la basura indiferenciada, tal como el técnico corrige una pantalla borrosa. En relación con los restos, los recicladores siguen la máxima lamarckiana de que todo sirve y todo vale. Desde ese punto de vista, no hay diferencia alguna entre la naturaleza, la cultura y la basura. ¡Qué lujo! ¿Cuál será entonces el destino de la política? (NARANJO, 2020, p. 69)<sup>28</sup>

E, seguindo na linha de ideias para se desenvolver, há ainda uma nota que não conseguimos saber se é para o leitor ou para o próprio autor: “Recordar aquí, la importancia de la noche, nuestro Nocturno de Arauco, todavía inconcluso, y por hacerse.”<sup>29</sup> (NARANJO, 2020, p. 53)

---

<sup>25</sup> “Artista Visual, Dibujante de Cómics, Ilustrador y Docente. Estudió Licenciatura en Bellas Artes y Comunicación Visual en Santiago de Chile. Ha participado en diversas exposiciones, publicaciones y becas en Latinoamérica, EEUU y Europa. Vive y trabaja en Buenos Aires”. [Artista Visual, Desenhista de Quadrinhos, Ilustrador e Professor. Estudou Licenciatura em Belas Artes e Comunicação Visual em Santiago do Chile. Participou de diversas exposições, publicações e bolsas na América Latina, EUA e Europa. Vive e trabalha em Buenos Aires.] (QUIÉN, 2024).

<sup>26</sup> Por este motivo também escolhemos entrecortar o discurso deste trabalho com tantas notas de rodapé. É uma forma de introduzir o leitor, de uma forma menos caótica, ao caos do texto-fonte.

<sup>27</sup> “Sobrenombres (1). Os torturadores, desenvolver.”

<sup>28</sup> **Recordemos este ponto para desenvolvê-lo depois:** Os recicladores aplicam um regime de cor ao lixo indiferenciado, tal como o técnico corrige uma tela borrada. Em relação com os restos, os recicladores seguem a máxima lamarckiana de que tudo serve e tudo vale. Desse ponto de vista, não há diferença alguma entre a natureza, a cultura e o lixo. Que luxo! Qual será então o destino da política” (negrito do autor).

<sup>29</sup> “Lembrar aqui, a importância da noite, nosso Noturno de Arauco, ainda inconcluso, e por se fazer.”

Tais notas, especialmente a última aqui citada, retomam, de certa forma, o que Piglia (2004) dizia sobre a escrita de contos, gênero em que há sempre uma história aparente e uma história cifrada. Um “Noturno de Arauco” vai se formando em *CDH* à medida que o autor sugere a falta de tal texto na Literatura Chilena. A ausência de um “Noturno de Arauco” é sentida a partir da percepção de que já foi escrito um “*Nocturno de Chile*” por Roberto Bolaño (2009 [2000]). E, dessa forma (desordenada talvez, no sentido ainda etimológico da “anarquia”), o texto vai se construindo.

## 2. Antropofagia, barroco e tradução

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa “tradução”. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal” que eu desvirtuara... (ROSA; BIZARRI, 1981, p. 64)

Como notado, existe uma multiplicidade bem complexa no desenvolvimento do livro. Há uma mistura de tempos, de espaços e de discursos que se entrecortam e isso é algo que talvez se possa relacionar ao tempo “galáctico” que pensa Haroldo de Campos (2010) ao tratar sobre a literatura latino-americana. Lendo-o, podemos dizer que é de caráter constelacional a nossa literatura, que nasce a partir do barroco sendo “espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada” (Ibid., p. 244).

E é a partir da leitura do movimento antropofágico oswaldiano que está uma das chaves para a tradução do texto: a leitura do Barroco feita por Haroldo de Campos e por Naranjo é algo que está próximo da crítica feita por Oswald de Andrade (2011a [1950]) à filosofia Messiânica.<sup>30</sup> Isto é, uma crítica à visão do progresso contínuo da história. “El barroco plantea con la doble cara de Jano una mirada en crisis de la crítica frente a lo histórico”<sup>31</sup> (NARANJO, 2003, p. 7).

Foi a partir dessas características do texto de Naranjo, livre de hierarquias em vários sentidos, que tornou-se possível pensar a tradução a partir de alguns modelos brasileiros. Assim, tomamos como base as formas e brechas disponíveis na nossa Literatura principalmente a partir da forma de pensar/fazer arte na complexa modernidade brasileira. Até mesmo os autores que são citados pelo chileno no desenvolver do livro (como Georges Bataille e os concretistas brasileiros) remetem ou são motivos de interesse para o pensamento antropofágico.

---

<sup>30</sup> Em 1950, para concorrer à cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Oswald escreveu sua tese intitulada “Crise da Filosofia Messiânica”, em que o autor critica as estruturas hierárquicas e dogmáticas do pensamento ocidental.

<sup>31</sup> “O barroco apresenta, com a dupla cara de Jano, um olhar em crise da crítica em frente ao histórico” (tradução nossa).

Sobre o ato de traduzir na contemporaneidade, Else Vieira (1996, p. 63) relata o seguinte:

Nesse novo momento que se descortina para a tradução, relativiza-se ou reverte-se em parte o motivo platônico do Mesmo. Uma terceira dimensão, ou tomando de empréstimo um dos famosos títulos de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, em lugar de binarismos excludentes, informa uma visão de uma transformação bilateral que opera no limiar do doar e receber, um encontro num terceiro que permite a continuidade e a transformação de um passado.

Dessa forma, mais do que colocar em prática uma tradução antropofágica — que deglute, digere e transforma buscando a superação de modelos europeus —, a ideia deste projeto foi destacar e aproximar, a partir das diferenças linguísticas, as semelhanças que temos com nossos irmãos de colonização ibérica:

Traduzir é vingar-se no sentido ameríndio. Não porque se queira pensar o nacional ou operar uma devoração crítica, assimilando as qualidades do outro para fortalecer-se. Mas porque devorar, e ser devorado, é garantir a persistência de uma relação com os inimigos (com Outrem). (FALEIROS, 2019, p. 39)

Desta “radical incompletude — uma incompletude radicalmente positiva” (CASTRO, 2002, p. 241) que garante a persistência das relações — partimos para a nossa tradução lembrando de, “como preconiza Walter Benjamin, deixar-se penetrar pelo outro; do outro, entrar no outro (uma espécie de ‘canibalismo às avessas’)” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021 [1999], p. 207).

E era assim a tentativa de explicação a todos que me perguntavam de que se trata o texto em que estávamos trabalhando: trata-se de um texto sem infância; reticente — como aquele tipo de escrita que irritou o crítico Sílvio Romero (1987) que atacava o estilo “gago” de Machado de Assis — mas difuso. Um texto que se constrói ao mesmo tempo em que se abre para a necessidade de outras construções. Um noturno que se entrelaça e se desenvolve por meio de todo o caos de gêneros que se vê desde a primeira página.

*Cor de Saúva* é isso: movimento. Isto, de acordo com o significado que Haroldo de Campos (2015, p. 197-198) dá para o movimento do barroco: uma ideia de “origem” que não implica a de “gênese”. “Origem” no sentido de “salto” e

“transformação”. Para o concretista: “O barroco significa, paradoxalmente, a não-infância” (*Ibid.*).

De certa forma, a quebra da linearidade temporal que separa a infância das outras fases da vida é algo muito presente na sociedade contemporânea. Isso pode ser evidenciado com o que Naranjo (2020, p. 261) nos mostra — a partir de uma leitura que faz de *The Disappearance of Childhood*, de Neil Postman —, em uma nota no corpo do texto:

Postman rastrea los estadios de transformación de la niñez desde la cultura oral y medieval en donde la niñez se prolonga hasta los siete años que es el momento en que el joven empieza a compartir las tareas de la guerra, la sexualidad y el trabajo a la introducción de la imprenta (1450), en el que la niñez pasa a ser determinada preponderantemente por la escuela y la familia como un espacio regulado y custodiado por el manejo del conocimiento, la comunicación y la información. Con la introducción de la tele se borran tales distinciones, los niños y los adultos no tienen control sobre los contenidos y la información a los que acceden, por lo tanto bajo las utopías mediáticas de la sociedad informática global desaparece y cambia la niñez como ese momento y estadio de comunicación custodiado y resguardado por la escuela y la familia. Al desaparecer la niñez también se borra el espacio de delimitación del mundo adulto. Según Postman, en esta época de desaparición de la infancia, la información y los desechos van de la mano.<sup>32</sup>

Neste ponto, é importante notar também a presença do pensamento Benjaminiano na elaboração de Haroldo de Campos sobre a origem sem infância do barroco latino-americano (e, conseqüentemente, na visão do concretista, da Literatura desta região). Campos chega a referenciar a *Origem do Drama Barroco Alemão* (Benjamin, 1984 [1928]), em que o filósofo berlinense destaca elementos como a alegoria, a melancolia, a fragmentação e a visão do mundo como um palco de decadência e transitoriedade. Para Benjamin (*Ibid.*), o barroco é um movimento que lida com a complexidade e a profundidade da existência humana, marcado por

---

<sup>32</sup> “Postman rastreia os estágios de transformação da infância desde a cultura oral e medieval — onde a infância se prolonga até os sete anos, que é o momento em que o jovem começa a compartilhar as tarefas da guerra, a sexualidade e o trabalho — à introdução da imprensa (1450), em que a infância passa a ser determinada preponderantemente pela escola e a família como um espaço regulado e custodiado pela manipulação do conhecimento, a comunicação e a informação. Com a introdução da televisão se apagam tais distinções, as crianças e os adultos não têm controle sobre os conteúdos e a informação a que acedem, portanto, sob as utopias midiáticas da sociedade informática global, desaparece e muda a infância como esse momento e estágio de comunicação custodiado e resguardado pela escola e a família. Ao desaparecer a infância também se apaga o espaço de delimitação do mundo adulto. Segundo Postman, nesta época de desaparecimento da infância, a informação e os dejetos vão de mãos dadas.”

uma consciência aguda da mortalidade e da fragmentação. Essa mesma complexidade, *mutatis mutandis*, é também um tema central na filosofia do francês Georges Didi-Huberman (leitor de Benjamin), que valoriza a multiplicidade e a transformação contínua, aspectos centrais do Barroco. Sobre a obra-prima na contemporaneidade, a partir de leituras da arte de Marcel Duchamp, Didi-Huberman (2019, p. 8) diz o seguinte:

É um tipo de obra concebida como um perpétuo *ensaio*: portanto, jamais fechada de direito, sempre por refazer. Ela procede unicamente por hipóteses constantemente lançadas, constantemente recolhidas e avaliadas em função de sua polivalência e de sua eficácia concreta, por mais que se trate da coisa mais imprevista do mundo. Man Ray usou uma bela fórmula para caracterizar, em sua própria produção e na de seu amigo Duchamp, uma semelhante noção de obra heurística, ou seja, de *obra sempre em obras*: “nunca findamos nada [portanto, somos artistas, somos] *homens infinitos*.”<sup>33</sup>

Além disso, Didi-Huberman (2015) aborda o conceito de anacronismo e a relação entre imagem e tempo. Ele explora como as imagens barrocas, entre outras, transcendem seu contexto temporal e criam novos significados ao serem interpretadas em diferentes épocas. Ele dialoga com a ideia de alegoria e fragmentação no sentido de que as imagens carregam múltiplos significados que se revelam de maneiras diversas ao longo do tempo. Assim, torna-se ainda mais curioso o fato pouco usual de a nossa tradução estar prestes a ser publicada antes mesmo do próprio texto-fonte, afinal “é no Agora reminescente que a origem aparece, segundo um anacronismo fundamental” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 279).

Por meio da leitura de Oseki-Dépré, podemos perceber na prática tradutória de Haroldo de Campos o reconhecimento da impossibilidade de uma tradução “perfeita” e a necessidade de recriação contínua:

Haroldo de Campos é daqueles para quem a tradução deve responder às três funções enumeradas por Ezra Pound: leitura, crítica e recriação poética. A função da recriação poética é ainda mais “relevante”, uma vez que ela constitui, a seu ver, não apenas um instrumento para o próprio poeta, mas o meio mais adequado para a formação de uma cultura nacional.

---

<sup>33</sup> Itálicos do autor.

Assim, sempre trabalhando em sua própria criação, da qual a tradução permanece inseparável, Haroldo de Campos repensou os fundamentos da cultura latino-americana (assim como Octavio Paz), considerando o barroco ibérico como uma de suas raízes dominantes. [...] [E]le estabeleceu as balizas de uma nova maneira de traduzir.

[...] Com efeito, Haroldo de Campos consegue reformular a tese benjaminiana da tradução no sentido não de uma prática “literalista”, mas antes de uma prática “transcriadora.” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021 [1999], pp. 219-220)

Ou seja, tendo suas inspirações também no movimento antropófago, Haroldo de Campos desenvolve uma teoria propondo que a tradução não seja uma mera cópia ou transposição, mas sim um ato criativo de “devorar” o texto-fonte e recriá-lo de acordo com as especificidades culturais e linguísticas do tradutor. Assim, é possível entender a importância do pensamento de Benjamin nas teorias haroldianas. De acordo com Oseki-Dépré (2021 [1999], p. 183), lendo *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2008 [1923]), a tradução trata “de uma sobrevivência por meio de transformações e de uma ‘renovação de tudo aquilo que vive’, pelas quais o original se modifica”. É válido lembrar, aqui, também da leitura de Mauri Furlan (1996, p. 2) sobre o texto de Benjamin:

Muito além do preconceito de traição, que tradicionalmente possa evocar, no pensamento benjaminiano a tradução ressurgiu excelsa, com uma função redentora. Na hipótese algo platônica e místico-religiosa da existência de uma “língua pura” (*reine Sprache*), imaterial, supra-sensível, da qual todas as línguas são reflexo, encontra-se a possibilidade real da tradução. Walter Benjamin, em seu famoso texto sobre tradução, “A Tarefa do Tradutor”, define tradução como “forma”, esclarecendo-a também frente a outras definições negativas: tradução não é recepção, não é comunicação, não é imitação.

“Tradução é uma forma”. A partir desta tese central, Benjamin reconceitua a tarefa do tradutor: trans-pôr, trans-formar. Entenda-se, formar noutra língua, reformar na língua da tradução a arte do original. Se a tarefa é possível, a tradução é possível! A Tarefa do Tradutor está fundamentada sobre uma concepção de linguagem, uma teoria da linguagem, que Walter Benjamin constrói ao longo de sua obra, onde os textos vão se interligando, dialogando, se traduzindo.

A partir desse tensionamento entre os pensamentos de Benjamin, de seu leitor francês e de seu leitor tupiniquim, conseguiremos introduzir as semelhanças

entre a teoria haroldiana e a antropofagia de Oswald de Andrade. Para tanto, façamos uma breve síntese de dois dos principais textos para pensar a antropofagia.

O primeiro texto é o *Manifesto Antropófago* (2011b [1928]), que propõe a ideia de “devorar” a cultura estrangeira e assimilá-la de maneira criativa e transformadora, criando algo novo e autêntico. Este conceito rejeita a imitação passiva e promove a recriação ativa e inovadora. A antropofagia cultural é uma forma de resistência ao colonialismo cultural, celebrando a capacidade de transformação e fusão de culturas diversas.

O segundo texto é o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (2011c [1924]), em que Oswald de Andrade defende uma poesia que se alimenta das raízes brasileiras, valorizando a simplicidade e a originalidade. O manifesto propõe uma ruptura com as formas e temas europeus importados, buscando uma expressão genuinamente brasileira. No segundo texto, lemos o seguinte:

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

\*\*\*\*\*

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

\*\*\*\*\*

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.” (ANDRADE, 2011c [1924], p. 65)

Com essa ampla rede de conceitos (anacronismo, barroco, antropofagia, dispêndio, excesso, multiplicidade, alegoria) para pensar na tradução contemporânea, conseguimos desaguar num texto-foz que leva em conta as ideias do processo de “transcrição” de Haroldo de Campos, mesmo sem pretendermos fazer uma tradução deste tipo. Todavia, embora nosso trabalho não tenha levado ao extremo as possibilidades de recriação, baseamo-nos na solidez do percurso desenhado acima para nos apoiarmos de uma forma coerente em referentes do

modernismo antropofágico oswaldiano para, assim, conseguirmos dar conta da complexidade múltipla do texto de Naranjo.

### 3. Reflexões sobre a transposição de termos e expressões chilenas para o português brasileiro

Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona (CAMPOS *Apud* VIEIRA, 1996, p. 74).

A teoria da antropofagia, desenvolvida por Haroldo de Campos e outros modernistas brasileiros, oferece uma abordagem rica para a tradução de textos complexos como o de Naranjo. Embora não tenhamos baseado nosso processo tradutório em tal abordagem — isto é, não seguimos à risca a metodologia da “transcrição” do concretista — a ideia de “devorar” o texto-fonte e recriá-lo no contexto da língua de chegada, preservando seu espírito, mas adaptando-o às novas circunstâncias culturais, esteve presente. Essa postura — de ter em mente os conceitos da transcrição sem pretender por isso fazer uma tradução deste tipo — nos permitiu lidar com a multiplicidade e a densidade do texto de Naranjo, explorando maneiras de traduzir suas camadas de significação.

As escolhas tradutórias têm um impacto significativo na recepção e compreensão do texto. Ao traduzir *CDH*, buscamos equilibrar a forma do texto-fonte e a necessidade de tornar o texto acessível e significativo para o leitor brasileiro. Isso envolveu decisões difíceis sobre como lidar com expressões idiomáticas, referências culturais e o estilo literário único de Naranjo. A tradução é, em última análise, uma forma de mediação cultural, e o tradutor desempenha um papel crucial na aproximação entre culturas.

A partir dos exemplos práticos a seguir, conseguiremos ilustrar o que desenvolvemos até agora em relação aos nossos referenciais teóricos.

#### 3.1. POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO

Enquanto tradutor, ‘ele é um exegeta de asas curtas, certamente um duplo plagiador. Plagia o texto a ser traduzido e plagia os poetas nacionais que selecionou como

A dificuldade em traduzir *CDH* começa já pelo título, que rendeu horas de pesquisa e discussões. Afinal, como traduzir uma expressão idiomática tão forte do Chile? Começemos pelas palavras do próprio autor:

Color de hormiga es un título que destaca la expresión coloquial que se dice en un momento de peligro y riesgo, así como también el color café y negro del mundo de los insectos, en que se ironiza con los conceptos y las categorías (como la clase, la raza, la etnia y el género) que se usan para distinguir una cultura y una sociedad, respecto de otra (NARANJO, 2021).<sup>34</sup>

Com isso em mente, é possível pensar em algumas alternativas: o que, em português brasileiro, poderia traduzir o “*color de hormiga*” da língua chilena? “a coisa tá ruça”, “a coisa tá feia” “a coisa tá preta”? Bem, as três possibilidades têm mais de um problema; antes de tocar em cada uma especificamente, tratemos do que há de problemático em todas elas: a equivalência, para isso cito Antoine Berman:

Ora, ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo [...]. Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os *substituem*. Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-los significa ignorar que existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local (BERMAN, 2007 [1985], p. 60).

Ou seja, estaríamos privando o leitor brasileiro de conhecer (por meio da construção da linguagem) um pouco de como pensam os chilenos a partir de um idiotismo da linguagem falada no Chile. Desta forma, estaríamos caindo num problema ético.

Para além desta questão, tanto “a coisa tá ruça” quanto “a coisa tá feia” tirariam a importância que a cor tem para expressar algo que está ruim. Ademais, estaríamos cometendo outro tipo de deformação analisada por Berman, a destruição de uma das redes de significantes subjacentes que há no livro. Explico: em uma

---

<sup>34</sup> “*Color de hormiga*” [cor de formiga] é um título que destaca a expressão coloquial utilizada em momentos de perigo e risco, assim como a cor café e negra do mundo dos insetos, em que se ironiza com os conceitos e as categorias (como a classe, a raça, a etnia e o gênero) que se usam para distinguir uma cultura e uma sociedade de outra. (Tradução nossa)

tradução, é necessário estar atento não somente a cada uma das palavras de forma isolada, mas também no conjunto da obra. Uma palavra significando algo no primeiro capítulo de um romance, pode significar muito mais se repetida (ou dita de outra forma, ou retomada a partir de uma referência) no final, por exemplo. Para nossa tradução, a questão da cor é fundamental durante o desenvolvimento do livro, que tem, inclusive, um capítulo com o nome de “*Un plano a todo color*” (NARANJO, 2020, p. 48) [Um plano a toda cor], em que, em determinado momento, o narrador discorre sobre a questão das cores para Wittgenstein e também para Goethe.

Já a outra possibilidade, que manteria a rede de significantes subjacentes (pelo menos em relação às cores), “a coisa tá preta”, jogaria no lixo anos de luta do movimento negro para ressignificar o termo. Nossa luta hoje é para que a expressão “a coisa tá preta” seja vista como algo positivo. Assim foi o que fez Elza Soares em parceria com MC Rebecca (2020), na letra da música “A coisa tá preta”: “Se todo mundo canta e ‘tá feliz/ É que a coisa ‘tá preta”; e assim foi o que fez o músico Rincon Sapiência (2017) em uma música de mesmo título, “A coisa ‘tá preta”: “Se eu te falar que a coisa ‘tá preta/ A coisa ‘tá boa, pode acreditar/ Seu preconceito vai arrumar treta/Sai dessa garoa que é p’ra não moiá [sic]”. Isto é, em português brasileiro, o termo não tem mais (ou, ao menos, estamos lutando para que não tenha mais) o mesmo significado que tem “color de hormiga” para nossos vizinhos do Pacífico. Perderíamos, assim, a própria equivalência ou recorreríamos a um conservadorismo que vai contra qualquer ética, não só contra a ética da tradução.

Outras alternativas foram pensadas também, como o uso de outras metáforas que envolvessem cor, por exemplo, ou até mesmo a tradução literal “cor de formiga”, mas esta opção deixaria de fora muito da força do texto-fonte.

Por fim, chegamos a um consenso a partir da sugestão de um colega também estudioso das linguagens, Renato Coffy, que, lembrando da importância da saúva na literatura e na história da modernidade brasileira, sugeriu: “Cor de Saúva”. Aqui, é importante pensar também na relação de tais insetos com a “desgraça”, afinal, “*color de hormiga*” é utilizada para se referir a algo ruim.

Entre os séc. XIX e XX, a saúva era vista pelos governantes e agricultores como um dos grandes inimigos do Brasil. Neste período, estava ocorrendo uma verdadeira guerra entre o governo (juntamente, é claro, com os agricultores) e as carregadeiras. Existia até mesmo um concurso promovendo aparelhos e sistemas para a extinção de formigas saúvas. No ano de 1935, dá-se início a uma “campanha

nacional contra a saúva” , em que o Ministro da Agricultura, Dr. Odilon Duarte Braga declara guerra às saúvas.<sup>35</sup>

Em Macunaíma, no capítulo 9, denominado “Carta pras Icamiabas”, o herói sem nenhum caráter escreve em um determinado momento da correspondência para as amazonas: “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA,/ OS MALES DO BRASIL SÃO” (ANDRADE, 2017 [1928], p. 101). Isso acontece pouco depois de Macunaíma passar pela aventura com Vei, a Sol, no capítulo anterior e ter a ideia da frase numa espécie de “impulsão lírica” (ANDRADE, 1987 [1922], p. 59): “E uma luz vasta brilhou no cérebro dele. Se ergueu na jangada e com os braços oscilando por cima da pátria decretou solene: — POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!” (ANDRADE, 2017 [1928], p. 84).

E, antes de Macunaíma, publicado em 1928, houve a publicação, em 1915, d’O triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto (2017 [1915], p. 107), em que é possível ler o seguinte trecho:

Abaixou a vela para ver melhor e deu com uma enorme saúva agarrada com toda a fúria à sua pele magra. Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência. O chão estava negro, e carregadas com os grãos, elas, em pelotões cerrados, mergulhavam no solo em busca da sua cidade subterrânea.

Policarpo é um sonhador idealista que sofre uma série de desventuras em sua vida, e um dos seus primeiros reveses se dá justamente quando ele decide ser um agricultor, já que estudou muito e sabe que o clima e a terra do Brasil são muito bons para quase qualquer tipo de cultivo. Porém, ele não contava com a organização e resistência das cortadeiras que não davam sossego um dia sequer, nem mesmo à noite.

Ademais, para finalizar a seção das formigas, é importante recordar de uma das frases que deu origem ao dístico de Andrade: “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”. Essa é uma frase do naturalista francês Saint-Hilaire, que fomentou diversas ideias higienistas na época. Ora, a descrita guerra do governo contra as saúvas pode ser vista como reflexo do pensamento higienista de

---

<sup>35</sup> Cf. BESEN, 2022.

então.<sup>36</sup> E é justamente pelas questões do higienismo e do cuidado com a “ordem” que estão presentes na história das saúvas que vale a pena pensar neste modelo. Assim, traduzimos com certa potência de ampliação de sentidos o título que Rodrigo Naranjo dá para um livro em que há, desde o início, uma crítica à sociedade do consumo e à ordem higienista e hierarquizante do *status quo*.

### **3.2. Um caso indigesto: o *chancho chino*; e um sem via de evacuação: o *imbunche***

No meio do processo de digerir o texto-fonte para transformá-lo, há alguns termos que podem ser indigestos, como é o caso do patê chinês chamado pelos chilenos de “chancho chino” (traduzido literalmente seria “porco chinês”):

En la comunicación digital las vías de evacuación se dan por varios medios de eliminación y filtración. Los *spam* son el ruido, los mensajes indeseados. Etimológicamente el *spam* designa la carne de segunda, la carne enlatada, el chancho chino; un producto sustituto que se distribuye a las clases bajas en los momentos de necesidad (NARANJO, 2020, p. 15).<sup>37</sup>

Aproveitando as metáforas, não digerimos este produto de baixíssimo valor nutricional e decidimos informar do que se trata o termo por meio de uma nota de rodapé para que os leitores saibam com o que estão lidando. A nota que incluímos no texto-foz diz o seguinte:

N.T.: “Chancho chino” é o nome como é conhecido, no Chile, o patê chinês *Ma ling*. “Chancho” significa porco; e “chino”, chinês. A tradução literal seria “porco chinês”. Durante os bloqueios impostos pelos Estados Unidos e pela oposição ao governo de Allende, era difícil encontrar carne nos mercados, sendo o patê importado da China uma alternativa na alimentação.

O termo é muito importante no imaginário do povo chileno, especialmente no daqueles que viveram os momentos tensos dos bloqueios contra o movimento de

<sup>36</sup> Cf. BESEN, 2022, e HOCHAMN E LIMA, 2004.

<sup>37</sup> “Na comunicação digital as vias de evacuação se dão por vários meios de eliminação e filtração. Os *spam* são o ruído, as mensagens indesejadas. Etimologicamente o *spam* designa a carne de segunda, a carne enlatada, o chancho chino; um produto substituto que se distribui às classes baixas nos momentos de necessidade.”

Salvador Allende.<sup>38</sup> Neste caso, por ser algo muito próprio de um momento específico da cultura chilena, optamos por manter o termo como utilizado pelo autor e adicionar a referida nota de rodapé. Aproveitamos o espaço que o texto abre para a possibilidade de inclusão de notas. A adição de mais informações como paratexto não chegam a dificultar a leitura para além da fragmentação que já acontece no texto-fonte.

A partir do que desenvolve Antoine Berman em seu texto “a analítica da tradução e a sistemática da tradução” (BERMAN, 2007 [1985], p. 63), é notável a característica destruidora intrínseca da tradução. O impossível parece ser não o traduzir, mas o traduzir de forma a manter exatamente todos os sentidos e sonoridades do texto-fonte exatamente da forma como são percebidos na cultura de tal obra. Isto é: o tradutor precisará sempre fazer escolhas, e pode ser que, em algum momento, essa escolha tenha que ser entre as opções que “deformariam” menos (ou de um jeito que faça mais sentido para o processo) o texto-foz em relação ao texto-fonte. Para isso, importa ter em mente o projeto da tradução e entender qual é o objetivo do trabalho em questão.

No nosso caso, percebemos que, para fugir de duas das tendências deformadoras analisadas pelo crítico francês, precisamos incorrer em outra: para não cair no que Berman chama de “clarificação” e “destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares”, incorremos no “alongamento”. Sobre a primeira, o teórico diz:

A clarificação é inerente à tradução, na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante. [...] Mas num sentido negativo, a explicação visa a tornar “claro” o que não é e não quer ser no original. A passagem da polissemia à monossemia é um modo de clarificação. A tradução parafrásica ou explicativa, um outro (BERMAN, 2007 [1985], p. 71).

Já sobre a segunda: “O apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa.” e dá como exemplo a “transposição dos significantes vernaculares como ‘porteño’ que se torna ‘habitante de Buenos Aires’ etc.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 82).

Para o francês, uma das grandes forças da prosa está justamente no seu caráter polissêmico e polilíngue. No caso do “chancho chino”, trata-se de um termo

---

<sup>38</sup> Cf. HISREDUC, 2024.

que está no falar e na memória do povo chileno. Por isso, no lugar de pensarmos em algo que fosse equivalente, como a salsicha ou outros alimentos ultraprocessados comuns no Brasil, pensamos em fugir para o que Berman classifica como “alongamento”, com isso, quebramos a “rítmica da obra” (BERMAN, 2007 [1985], p. 72) ao acrescentarmos a referida nota de rodapé. Porém: “Notamos que o alongamento se produz — em diversos graus — em todas as línguas para as quais se traduz, e que não há essencialmente uma base linguística. Não: trata-se de uma tendência inerente ao traduzir enquanto tal.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 72-73). Validamos, assim, nossa escolha, ao percebermos que um tipo de transposição que está longe do ideal ainda é menos intrusivo do que outras possibilidades.

Além deste caso indigesto, temos também outro termo que decidimos deixar sem *via de evacuação*: “*imbunche*”. Tal nome se refere a um ser da mitologia Mapuche e significa “pessoa deformada”. De acordo com a Real Academia Española (IMBUNCHE, 2024): “En la tradición popular, ser maléfico, deforme y contrahecho, que lleva la cara vuelta hacia la espalda y anda sobre una pierna por tener la otra pegada a la nuca.” O escritor descreve da seguinte forma: “El imbunche es el custodio de la sociedad secreta, cuya experiencia del horror es endémica y nace producto de la donación de niños por parte de la comunidad, o bien, por el secuestro que la sociedad secreta ejercita. El imbunche, agregaríamos, es una imagen del cautiverio”<sup>39</sup> (NARANJO, 2020, p. 35-36).

Em CDH, Naranjo faz uma comparação do ser mitológico com o povo chileno na época da ditadura:

Se ha dicho que el régimen buscó convertir a cada chileno en un imbunche. [...] El imbunche, como el producto del secuestro o de la donación de niños por parte de la comunidad marca, según Edwards Bello, el carácter que tienen identidades atávicas abigarradas, que hacen culto de la barbarie; un producto que queda como depósito en las llagas síquicas del inconsciente y las formas inmemoriales que se expresan a través de la literatura chilena; imagen que se perpetúa como resultado de las acciones de las huestes conquistadoras, los capotes, las violaciones grupales y los malones.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> “O *imbunche* é o custódio da sociedade secreta, cuja experiência do horror é endêmica e nasce produto da doação de crianças por parte da comunidade, ou bem, pelo sequestro que a sociedade secreta exercita. O *imbunche*, agregaríamos, é uma imagem do cativoiro.”

<sup>40</sup> “foi dito que o regime buscou converter cada chileno em um *imbunche*. [...] O *imbunche*, como o produto do sequestro ou da doação de crianças por parte da comunidade marca, segundo Edwards Bello, o caráter que têm identidades atávicas heterogêneas que fazem culto da barbárie; um produto que fica como depósito nas feridas psíquicas do inconsciente e as formas imemoriais que se

Como no caso do “*chancho chino*”, por ser algo muito específico da cultura chilena, optamos por manter o termo como utilizado pelo autor, mas sem a necessidade de explicar em nota de rodapé por conta de a explicação já estar no próprio texto. Não conseguimos fugir, contudo, do estranhamento que causará no leitor brasileiro o termo (que aparece destacado em itálico no texto-foz) da mitologia mapuche. Mas aproveitamos a descrição que José Donoso (*apud* NARANJO, 2020, p.35) faz do *imbunche* — “con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido”<sup>41</sup> — para lembrarmos que, de fato, nem tudo tem *via de evacuação*.

---

expressam através da literatura chilena; imagem que se perpetua como resultado das ações das tropas conquistadoras, as surras, as violações grupais e os malones.”

<sup>41</sup> “com os olhos cosidos, o sexo cosido, o cu cosido, a boca, as narinas, os ouvidos, tudo cosido”.

## Conclusão

A tradução de *CDH*, de Rodrigo Naranjo, para o português brasileiro foi um processo complexo e desafiador, que exigiu uma abordagem inovadora e criativa. Conseguimos criar um texto que não apenas reflete a fonte, mas também sacia o público brasileiro ao recriar contextos culturais. Tal trabalho foi possível de ser desenvolvido principalmente a partir da leitura de Haroldo de Campos sobre os conceitos da antropofagia e do barroco. Utilizamos o pensamento de Haroldo de Campos mais como fundo temático do que como regra para a tradução. No percurso, retomamos alguns autores que compõem a base de sua formação crítica, como Oswald de Andrade, Octavio Paz e Walter Benjamin. Além disso, conceitos como os de “anacronismo”, de Didi-Huberman (outro leitor de Benjamin), e trabalhos de outras teóricas da tradução que mantêm aproximação com o trabalho de Haroldo de Campos, como Oseki-Dépré e Else Vieira, também foram fundamentais para explicar os caminhos escolhidos nesta tradução.

Observando tal horizonte teórico e entendendo as relações que se estabeleceram entre tais referentes e o texto de Rodrigo Naranjo, podemos dizer que as escolhas tradutórias, baseadas em uma compreensão profunda do contexto cultural e literário tanto do texto-fonte quanto do texto-foz, resultaram em uma obra que preserva a riqueza e a multiplicidade da fonte, ao mesmo tempo em que se torna acessível e relevante para os leitores brasileiros. A tradução, assim, se torna uma ponte entre culturas, permitindo um diálogo enriquecedor e contínuo entre elas.

O diálogo com os modernismos e a antropofagia foi crucial para encontrar soluções tradutórias que aproximassem o público leitor brasileiro de referentes familiares, sem, contudo, domesticar ou apagar as marcas do estrangeiro. Esse esforço permitiu manter as singularidades culturais, estilísticas e políticas do texto-fonte, garantindo que a tradução fosse um trabalho de mediação cultural.

O papel do tradutor vai além da simples conversão de palavras de uma língua para outra; ele é um mediador cultural que facilita a compreensão e apreciação entre culturas diferentes. Através das escolhas tradutórias feitas, procuramos proporcionar uma leitura que, ao refletir a profundidade do texto-fonte, tornasse a obra acessível e significativa para o público ao qual se destina. Assim, a tradução de *CDH* não é apenas um exercício linguístico, mas um esforço de

intercâmbio cultural e de preservação das nuances do texto de Naranjo. A tradução se torna, portanto, um modo ético de aproximação às diferenças, permitindo um diálogo enriquecedor e contínuo entre culturas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rosa do povo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião**: 23 livros de poesia. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1945]. p. 102-204.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1987 [1922]. p. 59-82.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 1 ed. São Paulo: Ubu, 2017 [1928]. Cap. 9. p. 88-106

ANDRADE, Oswald de. A Crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011a [1950]. Cap. 5. p. 138-215.

\_\_\_\_\_. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011b [1928]. Cap. 2. p. 67-74.

\_\_\_\_\_. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011c [1924]. Cap. 1. p. 59-66.

ANTELO, Raul. A aporia da leitura. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p.31-45, 16 jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19287>>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ASSESSORIA DE IMPRENSA (Curitiba). **Fundação Cultural de Curitiba**. Fundação Cultural lança tradução de escritor chileno. 2012. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/fundacao-cultural-lanca-traducao-de-escritor-chileno/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Brasília: Edições Câmara, 2017 [1915].

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de "a noção de dispêndio". 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1949]. 171 p. (FILÔ/Bataille). Tradução de Júlio Castañon Guimarães e apresentação de Jean Piel.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984 [1928]. 277 p. (Elogio da Filosofia). Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor, de Walter Bennjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2008 [1923]. p. 66-81. (Viva voz). Tradução de Susana Kampff Lages.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007 [1985]. Tradução de Torres, M.-H.; Furlan, M.; Guerini, A.

BESEN, Magridt. **Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!**: uma análise do dístico de macunaíma. 2022. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, Dllv, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

BILBAO, Francisco. **El evangelio americano**. [S.L.]: [S.N.], 1864. 82 p. Disponível em:  
[https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/PyF\\_liberales/Evangelio\\_americano-Francisco\\_Bilbao.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_liberales/Evangelio_americano-Francisco_Bilbao.pdf). Acesso em: 24 jun. 2024.

\_\_\_\_\_. **La América en peligro**. [S.L.]: [S.N.], 1864. 82 p. Disponível em:  
[https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/PyF\\_liberales/America\\_en\\_peligro-Francisco\\_Bilbao.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_liberales/America_en_peligro-Francisco_Bilbao.pdf) Acesso em: 24 jun. 2024.

BILONG, Nadine. **INCONVENIENT WONDERS** — Hunter-Gatherer: On Survivalist Aesthetics in the work of Kai Lossgott. 2017. Disponível em:  
<https://artafricamagazine.org/inconvenient-wonders-kai-lossgott/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BOLAÑO, Roberto. **Nocturno de Chile**. 7. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009[2000]. 151 p.

BORBA, Maria Salete. Excesso ou leitura do aparato moderno. **Outra Travessia**, Ilha de Santa Catarina, v. 1, n. 5, p. 127-138, 1 jan. 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007 [1944]. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. 257 p.

CAMPOS, Haroldo de. Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos In: CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010a. p. 221-230.

\_\_\_\_\_. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010b. p. 231-256.

\_\_\_\_\_. Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: CAMPOS, H. **Transcrição**. Organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 197-205.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras.

CASTRO, Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **A inconstância da alma selvagem**. 183-264. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HISREDUC, Repositorio. “**Chanco Chino’ La Dieta de la Revolución**”, consulta 25 de junio de 2024, <https://repositorio.historiarecienteenlaeducacion.com/items/show/3212>

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Usp, 1974 [1969]. (Estudos). Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sobre o fio**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019. 96 p. Tradução de Fernando Scheibe.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**: Esperienze di traduzione. Tascabili Bompiani: Milano, 2012. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8133013/mod\\_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8133013/mod_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf) Acesso em: 10 mai. 2024

ELIZONDO, Salvador (org.). Introducción. In: BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda**. 5. ed. Cidade do México: Premiá, 1985 [1941]. p. 4-16. Introducción y traducción SALVADOR ELIZONDO.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética em Haroldo de Campos. **Traduções canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FLORES, Guilherme Gontijo. Posfácio: a diversão tradutória. In: PROPÉRCIO, Sexto. **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 441-516. (Coleção Clássica). Organização, tradução, introdução e notas: Guilherme Gontijo Flores.

FURLAN, Mauri. “Linguagem e tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: **Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll**, João Pessoa, PB, 1996. (p. 551-556)

\_\_\_\_\_. As metamorfoses d'As metamorfoses. In: OVÍDIO. **As metamorfoses**. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2017. p. 17-28. Organização: Mauri Furlan, Zilma Gesser Nunes; tradução: Claudio Aquati... [et al.].

HOCHMAN, G., and LIMA, NT. “Pouca saúde e muita saúva”: sanitarismo, interpretações do país e ciências sociais. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. **Cuidar, controlar, curar**: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 492-533. ISBN 978-85-7541-311-1.

IMBUNCHE. In: Dicionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2024. Disponível em: <https://dle.rae.es/imbunche?m=form>. Acesso em 26 jun. 2024

LETHIER, Roland. Bataille com Lacan. **Psicologia Usp**, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 253-267, 2000. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-65642000000100014>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psup/a/ML7GC8CLKPQSmLbDvFPPX6m/?lang=pt#>. Acesso em: 20 jun. 2024.

NARANJO, Rodrigo. **Recaída al Barroco**. 2003. 150 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, 2003.

\_\_\_\_\_. Barroco latinoamericano y formación de la razón burocrática contemporánea. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 30(60), p. 295–310, 2004. <https://doi.org/10.2307/4531349>

\_\_\_\_\_. Barroco excremental: *conjunciones y disjunciones* en la ensayística de Octavio Paz. **Aiethesis**, Santiago, v. 1, n. 39, p. 85-96, jan. 2006.

\_\_\_\_\_. **Apartados**. Navegante: Papa Terra, 2011. 96 p. Tradução de Cristiano Moreira e Miguel A. S. Rodriguez.

\_\_\_\_\_. **Color de Hormiga**: el descubrimiento de la rebeldía. Santiago/ Buenos Aires, 2020. 137 p. Ilustrações de Jorge Quién. Manuscrito Facilitado pelo Autor. NARANJO, Rodrigo. **Sobre o livro**. Santiago, 2021. Manuscrito facilitado pelo autor.

\_\_\_\_\_. **Um poema de Rodrigo Naranjo traduzido do espanhol por Caio Vinícius Silva**. 2023. Introdução de Caio V. Silva. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/um-poema-de-rodrigo-naranjo-traduzido-do-espanhol-por-caio-vinicius-silva/>. Acesso em: 5 jun. 2024

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 11-12

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Brasília: Universidade de Brasília, 2021 [1999]. 460 p. Tradução de Lia Araujo Miranda de Lima.

PAZ, Octavio. **Tradução**: literatura e literalidade. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2009. 36 p. (Viva Voz). Edição bilíngue traduzida por Doralice Alves de Queiroz.

PIEL, Jean. Apresentação. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de "a noção de dispêndio". 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1949]. 171 p. (FILÔ/Bataille). Tradução de Júlio Castañon Guimarães e apresentação de Jean Piel.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. de João Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUIEN, Jorge. **Jorge Quien**. 2024. Disponível em: <https://www.jorgequien.com/>. Acesso em: 21 jun. 2024.

REICHMANN, Tinka. Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 12, p. 191-209, nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62280>. Acesso em: 20 jun. 2024.

ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz: 1981. 147 p. (Biblioteca de letras e ciências humanas. Estudos Brasileiros, v. 2)

SAPIÊNCIA, Rincon. **A coisa tá preta**. São Paulo: Boia Fria Produções, 2017.

SOARES, Elza; REBECCA, MC. **A coisa tá preta**. Rio de Janeiro: Sony Music, 2020

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Fragmentos de uma história de travessias: tradução e (re)criação na pós-modernidade brasileira. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 61-80, out. 1996.

## APÊNDICE A – *Cor de Saúva – o descobrimento da rebeldia*

### Sumário

- I - Vias de Evacuação
- II - Noturno de Arauco
- III Um plano a toda cor
- IV - O Robinson Hitlerista
- V - *Piluchos*, gente pelada
- VI - El Salvador, uma crônica contra ilustrada
- VII - Outras variações sobre Crusoé
- VIII - O eclipse dentro de si
- IX - Cataplúm Paf Paf
- X - Infância
- XI – Chutando o bebê
- XII - O umbiguista
- XII - Quimera
- XIV - Bela Infâmia
- XV - Pandemônio
- XVI - A partida
- XVII – Outra margem
- XVIII - Alto de La Paz
- XIX - Correspondência
- XX - Infância feral

### 1 [ ]<sup>42</sup>

Os velhos são suscetíveis ao mal de Diógenes, chegando nos casos agudos a equiparar sua existência com a dos dejetos, sujeiras e restos; a tal extremo, que nos interiores abarrotados de tranqueiras os sujeitos perdem os sinais mais mínimos de cuidado, rotina e higiene, confundindo os elementos do entorno e a condição do habitante, com o desuso e o abandono.

No plano das instituições e do pensamento, nem as ciências nem as artes, nem os museus, nem a memória escapam desta afecção; que parece fazer da

---

<sup>42</sup> Neste apêndice, indicaremos, entre colchetes, a qual capítulo pertence cada trecho.

paisagem e do mundo interior um simulacro amplo de uma construção das bordas externas das ruas, das vitrines e das valas; dos objetos, as sobras e as embalagens, um mundo imundo convertido em casa. Um mundo que varre o reduto<sup>43</sup> da moradia e povoa as residências móveis dos mendigos, apropriando-se das evacuações deixadas pelos refluxos do grande consumidor.

É como se sempre no momento prévio ao avanço da idade cambiante e oscilante, começasse o sujeito da afecção a fazer uma coleção disparatada de álbuns, cigarros e brinquedos; garrafas, águas, capturando instantes oníricos que recordam o estágio anal da infância e a brincadeira com os excrementos; até que em um momento se perde o rumo e se salta sobre a lógica do sentido da captura, a ordem, a harmonia e o ritmo.

O sujeito da afecção atrai, dessa maneira, os conjuntos mais diversos que despertam a fascinação e a compulsão pelas coisas. Coisas que normalmente se evacuam em direção abaixo e afora; aqui se integram em uma orientação contrária e transposta como se as imagens do mundo saíssem de seus espelhos. O sujeito da afecção cria uma proximidade extrema com as coisas; e o homem, de idade flutuante, vê transtornado por meio deste contato, o conjunto do sistema de fluxos e sequências que organizam a economia do desejo, do consumo e do dispêndio. Aqui, no mundo da proximidade com as coisas, invadindo o interior não há vias de evacuação.

## 2 [I]

Na comunicação digital as vias de evacuação se dão por vários meios de eliminação e filtração. Os *spam* são o ruído, as mensagens indesejadas. Etimologicamente o *spam* designa a carne de segunda, a carne enlatada, o *chancho chino*;<sup>44</sup> um produto substituto que se distribui às classes baixas nos momentos de

---

<sup>43</sup> N.T.: A palavra “reduto” possui duas conotações aqui: a primeira se refere às “reduções indígenas”, com a qual se destaca o dilema da casa e/ou a “redução indígena”. Tensão entre o reduto e o irreduzível, ou seja, a ideia que há no Chile sobre os mapuches como irreduzíveis ou como “anomalia selvagem” que não cabe dentro das ideologias e dos discursos que imaginam a nação. Para aprofundar nesse tema, ver: R. Naranjo, 2008. Comentario al libro Mapuche y anglicanos. Vestigios fotográficos de la misión de Kepe. Jorge Pavez & André Menard (eds.). Revista Archivos de Filosofía, Universidad Metropolitana.

A segunda conotação se refere à redução como o processo de transporte de restos e cadáveres que ocorre quando os túmulos familiares estão cheios e devem ser desocupados. Reduto sugere a ideia de destino final: o túmulo e a fossa comum.

<sup>44</sup> N.T.: “Chancho chino” é o nome como é conhecido, no Chile, o patê chinês *Ma ling*. “Chancho” significa porco; e “chino”, chinês. A tradução literal seria “porco chinês”.

necessidade. Produto do qual a companhia Monty Python fez um sketch em que todos os itens do cardápio de um restaurante incluíam *spam* e os comensais entoam: “Spam, spam, spam, spam... spammity spam! Wonderful spam!”, o que, depois, foi incorporado pelos desenhistas da plataforma.

O *mail* digital faz uma simulação da cozinha, da mesa e do alimento e deve lidar por meio da filtragem com os dilemas que estabelecem o mal de Diógenes a nível informático, trazendo e contaminando o entorno com notícias inúteis, propagandas, vícios e pornografias descartáveis. A afecção volta a recriar no nível da linguagem, a visualidade e a comunicação.

Sabe-se que na web eventualmente nada se perde e nela circulam centenas de detritos, conversações interrompidas, as quais se depositam como um sedimento que eventualmente poderia ser útil em outro momento. Trata-se de informações cruas, espaços virtuais, que no dia de amanhã, permitirão pôr a recircular uma carne nova, um novo couro, uma pele possível ou um alimento com seu próprio índice virtual de probabilidade.

Similar ao material reciclado, os detritos da comunicação que vão sendo filtrados e eliminados, desaguam comerciais, ditos e entreditos, verdades e falsidades.

A comunicação sem filtro que se acumula sem medida conota, no plano digital, a afecção à qual está exposto, nos espaços da simulação, o grande consumidor.

#### 4 [I]

“Minha memória, senhor, é como um monte de lixo”,<sup>45</sup> disse Funes, o memorioso, o personagem de Borges, prostrado e tolhido, que descobre o fato de que para sua memória não há olvido.

Funes é um eterno prisioneiro de suas recordações. Um velho que, pela ironia e pelo deslize da história que esqueceu que Funes devia esquecer, fica exposto à proliferação infinita da mais ínfima recordação. Uma memória em que

---

Durante os bloqueios impostos pelos Estados Unidos e pela oposição ao governo de Allende, era difícil encontrar carne nos mercados, sendo o patê importado da China uma alternativa na alimentação.

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges [1944]. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007, p. 105.

Funes não dorme, e cuja vigília se prolonga deixando-o recostado a olhar os umbrais indelévels do que não pode esquecer.

Como rebento da desatenção da mãe histórica que tropeça, Funes permanece em um estado de orfandade. Borges o descreve como filho montevidiano com cara de índio<sup>46</sup>, um filho da desmemória de uma história que tropeça e faz patente a figura irônica que se ergue ante o tempo imemorial.

Porque se o imemorial é aquilo de que não se deve esquecer, deve incluir também o esquecido; de outra maneira, sem esquecimento não existiria uma memória que pudesse criar uma experiência do vivido e do transcorrido, e nos encontraríamos frente a uma experiência imediata, sem mediação, crua.

Uma experiência volúvel que vai dissociando a relação entre o tempo, a linguagem e a morada; entre a linguagem, o nome das coisas e as sucessões, prolongando, por meio das recordações, o instante de uma espera sem final.

Uma espera povoada por recordações multiformes na qual, em vão, se pode distinguir entre o que é memorável e efêmero; entre o que é sonho e fantasia; entre o universo da realidade e da ficção. A literatura recria esse tropeço da história que se esquece de Funes.

Coetâneo de Leopoldo II nesses dias antes de seu colapso em 1889, ele reconhece incomodamente o cachorro e o nomeia, assinalando a ardência que lhe despertam os nomes genéricos: “incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente).”<sup>47</sup> O cachorro, o nome, a coisa, em cada caso, resultam para suas recordações, cifras virtuais e multiplicadoras.

Segundo descreve, em cada momento ele encontra um cachorro distinto e diferente. A memória de Funes é a de um Argos polimorfo; uma memória em que os animais, as cifras e as recordações, deixam de ser lugares domésticos e comuns.

A sua é uma memória selvagem que, ao ver suprimido o esquecido como via de evacuação para inscrever as recordações por meio da abstração e da ideação, não cessa de recriar e multiplicar instantes e estâncias.

Ao observar os planos contínuos e descontínuos dos tempos passados e presentes, os futuros plausíveis e os vindouros, Funes descobre momentos simultâneos e conjuntos de síndromes; isto é, reuniões tumultuosas, alvoroços,

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 107.

lugares concorridos e sobrecarregados, que levam a conformar o espaço de sua memória como um realismo nominalista levado até o absurdo, em que cada coisa se nomeia cada vez, dependendo do ânimo e da imaginação.

No sentido estrito, para essa memória de Funes, nada nem ninguém pode sair, nem extraviar-se, nem perder-se, nem tampouco desaparecer.

Por isso, nesse espaço absoluto que tem a memória de Funes, há um saber de que sem a perda, sem o esquecido, a memória e o pensamento falham, e vão sofrendo a afecção por um estado de falta. Uma falta que converte a tristeza da melancolia na imagem irônica de Argos observando o deslize da história que esqueceu um sujeito como Irineo Funes, que a literatura de Borges recobra.

### 13 [II]

A noite do Chile e seus imaginários através da literatura são amplos. No caso mapuche, penso no *Vado de la Noche, novela de la raza* de Lautaro Yankas (1960), obra ganhadora do Prêmio Latino-americano de Literatura, *terrígena*<sup>48</sup> segundo destaca seu autor, desvelando através da trama de camponeses, trilhadores, quateiros e mapuches, os véus e os mitos dos mestiços brancacentos. No caso de Noturno do Chile confluem aspectos narrativos, problemas de escritura, que estão também no *Obsceno pássaro da noite* de José Donoso (1970): A casa, a família, a estranheza, o horror, sobretudo quando nos damos conta de que o segredo da casa, da família, o segredo da longa noite chilena está custodiado por um *imbunche*, guardião da sociedade secreta, em que a escritura de Donoso nos adentra. Este é o aspecto que nos importa: foi dito que o regime buscou converter cada chileno em um *imbunche*, tal é a opinião que tem Michael Taussig da experiência vivida sob a ditadura chilena, a qual recolhe os ditos de Ariel Dorfman<sup>49</sup> para nos adentrar na imagem do *imbunche*, no realismo mágico da ditadura, o traçado da experiência do terror, uma imagem de terror que forma parte de uma poética do terror em que a realidade excede a ficção. O *imbunche*, como o produto do sequestro ou da doação de crianças por parte da comunidade marca, segundo Edwards Bello,<sup>50</sup> o caráter que têm identidades atávicas heterogêneas que fazem culto da barbárie; um produto que fica como depósito nas feridas psíquicas do

<sup>48</sup> "Terrígena" é um termo *neo-criollista* que usa o autor e que põe ênfase em uma novela da terra e das raízes, em contraposição a "alienígena".

<sup>49</sup> Michael Taussig, 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*.

<sup>50</sup> Joaquín Edwards Bello, 1971. *Obras escogidas*.

inconsciente e as formas imemoriais que se expressam através da literatura chilena; imagem que se perpetua como resultado das ações das tropas conquistadoras, as surras, as violações grupais e os *malones*.<sup>51</sup>

Imagem que José Donoso leva a um extremo em seu romance ao reconhecer no *imbunche* o guardião do segredo que se esconde na casa, na vida doméstica e familiar. A deformação de um corpo que produz outro corpo, um corpo sem orifícios cerrado sobre si mesmo: “com os olhos cosidos, o sexo cosido, o cu cosido, a boca, as narinas, os ouvidos, tudo cosido”,<sup>52</sup> e cuja língua está cortada em duas como as da serpente.

O *imbunche* é o custódio da sociedade secreta, cuja experiência do horror é endêmica e nasce produto da doação de crianças por parte da comunidade, ou bem, pelo sequestro que a sociedade secreta exercita. O *imbunche*, agregaríamos, é uma imagem do cativo.

Poderíamos considerar que o *Noturno de Arauco* é uma história que trata do *imbunche* e da poesia mapuche sob a ditadura, a partir do testemunho de uma criança, aproximando-nos de sua mirada, aos distintos momentos da sociedade midiática do espetáculo do regime; da desnudez e do disfarce que expõem publicamente Emilio para fazer visível um modelo de araucano, um exemplo da raça chilena e da linguagem; da inocência e da entrega; da sacralização de uma comunidade sacrificial em que intervêm aparatos editoriais, educativos e midiáticos, os quais definem em relação com o espetáculo, o entretenimento e a exibição de crianças símbolos, uma visualização de ritualidade, cerimônias, gozos, gostos e afetos.

Emilio, como o Ismael depois do afundamento do Pequod, é o testemunho de uma catástrofe à qual sobrevive sua própria história como um poeta que descobre o passar da noite araucana, uma noite que no contexto local da sociedade do espetáculo desse momento, trama uma rede de intercâmbios, de reposições e permutações que se vão estabelecendo entre o mundo indígena urbano de Santiago

---

<sup>51</sup> N.T.: Configuram-se como uma verdadeira instituição militar e política que foi provocada pela Conquista e Colonização hispano-americana; e também como expressão das contendas e contradições engendradas pela expansão do Estado-nação durante o século XIX. Os “malones” estão amplamente representados nas artes e na literatura latino-americana, em pinturas, poemas, crônicas e romances que realçam as cenas de pilhagens, assaltos e cativos, e que organizam as imagens da resistência indígena; representam também o intercâmbio que dá lugar à vida fronteiriça, tanto no Chile quanto na Argentina.

<sup>52</sup> José Donoso [1970]. *El obscuro pájaro de la noche*. (Ed. 2006) (tradução nossa).

e a ditadura; entre a farândola da tevê, a rádio e a imprensa aos circuitos e percursos pela cidade, os cinemas e a música.

## 21 [III]

Em dez de abril de 1978, começam as transmissões a cor da televisão chilena, através do programa *Esta noche... Fiesta*.<sup>53</sup> Parcialmente, a cor havia chegado durante o verão desse mesmo ano, com a transmissão internacional que se fez do *Festival de Viña del Mar*, onde ganhou a canção de Fernando Ubierno, *El tiempo en las bastillas*, em que se entonava o refrão: “mas há um lugar em que o esquecido floresceu”.

Esse festival foi animado por Antonio Vodanovic. O programa de *Esta noche... Fiesta*, transmitido pelo Canal 13, era dirigido por Gonzalo Beltrán e a animação realizada por César Antonio Santis, ao vivo desde o restaurante *L'étoile*, do *Hotel Sheraton, San Cristóbal*. Vieram como artistas convidados: Trigo Limpio, José Vélez e Emilio José; Coco Legrand representava seu personagem o *Lolo Palanca*. Os rostos coloridos que começavam a se difundir incluíam Javier Miranda, a *miss Chile* do ano setenta e cinco, Raquel Argandoña, e Juan Antonio Vivados.

Ao som da música disco dançavam Ana María Vélez e Benjamín Mackenna, primeira voz dos *Huascos Quincheros*. O programa competia com o *Vamos a ver*, animado por Raúl Matas, e que trouxe artistas convidados como Lou Ferrigno, o ator que personificava Hulk, e Seu Madruga, do Chaves.

No segundo semestre desse ano, *Esta noche... Fiesta* não pôde competir com a audiência do Canal 7, que preferia assistir a série norte-americana *Raíces: A Saga de uma Família Americana*.

## 24 [III]

No *Livro café*,<sup>54</sup> Wittgenstein desenvolve sua teoria dos jogos de linguagem, e ocupa o exemplo das cores, partindo por explicar que não há nada inerentemente

<sup>53</sup> Lembrar aqui, a importância da noite, nosso *Noturno de Arauco*, ainda inconcluso, e por se fazer.

<sup>54</sup> N.T.: Para a publicação deste fragmento na “Revista Anturragem”, ainda antes da publicação do livro, os tradutores entraram em contato com o autor para entender do que se tratava “Cuaderno café”, uma vez que o correspondente aos originais publicados em inglês sob o título “The Blue and Brown Books”, seria “Cuaderno Marrom”. Quando questionado, Naranjo confirmou que o correto seria, de fato, “Cuaderno Marrom”, mas ele traduziu, de acordo com ele mesmo, de uma “forma bárbara” a partir do exemplar “The Brown Book”, que ele tem em inglês. Dessa forma, decidimos

vermelho no vermelho. Não há um avermelhado que determine o estado de uma coisa e sua coloração.

Por mais que se observe de perto a maçã, nunca se ajusta com perfeição ao modelo; o modelo vai se corrigindo conforme as associações e relações, através de campos de experiências, ensaios, pertinências e erros. A partir de graus, tons e níveis, sons e olores. Uma cor ocupa uma posição relativa em relação a outras cores.

Uma cor não é o mesmo para um pintor e para um cientista, ou, para uma criança e um professor. O pintor observa distintos tons na paleta de cores; enquanto o cientista aponta às refrações da luz; o professor às escalas cromáticas e a criança aos distintos matizes que observa no arco íris das montanhas.

O vermelho depende e nasce do jogo com outras cores, com os jogos de linguagem da pintura, do futebol, das merendas no colégio, do entorno e do meio.

A cor, no jogo da linguagem da tevê, é indissociável do espetáculo, do gozo de um infante que aprende as primeiras palavras. A cor é arbitrária desde o princípio.

Na tevê, qualquer publicitário que se preze de *entrepreneur* tirou partido da teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein.

Saber que essa maçã não é tão vermelha quanto esta outra, é uma questão de repetição e de colocá-la em relação com outros frutos, jogadores e contextos. Para reabilitar a fruta como um produto, mostram-se modelos que atraem a atenção sobre suas qualidades apetitosas e sensuais. O problema não está na maçã em particular, mas em como esta se familiariza com outros grupos e conjuntos de elementos tão estranhos como o automóvel, a bolsa e a vestimenta. Desta maneira, o publicitário dispõe de um conjunto de regras, preceitos, termos, palavras e conceitos.

A maçã do produtor é uma coisa distinta da maçã do consumidor. A maçã da tevê não é a mesma que está na mesa de jantar da audiência. A da tevê está sempre melhor.

## 25 [III]

---

manter a “tradução bárbara” da cor do livro, do inglês para o espanhol, do próprio autor, trocando somente a palavra “cuaderno” por “livro”.

Vale notar que, na “Revista Anturragem”, a tradução foi publicada como “Libro café” por conta de um descuido dos editores.

Goethe dedicou bastante tempo aos estudos da ótica, da luz e das sombras, questionando a física de Newton e dando urticária na comunidade científica de seu entorno. Ainda que sua teoria esteja obsoleta, suas observações são estéticas e científicas, e se orientam a datar a relação entre as flutuações da luz, os corpos e as sombras. É uma teoria do reflexo (e da reflexão) que conforma a percepção, as pausas, o tempo e a lentidão com que se transita desde um ponto de vista a outro.

A cor é fundamental para Goethe porque orienta o sentido de como nos relacionamos com a natureza que observamos. Uma natureza que para nós é parte (como a tevê) do passado da ótica e do sentimento romântico, que sustentava que a arte não imita senão completa a natureza. A tevê a cor, ao degradar e enaltecer, provê o consumidor de um ecossistema.

## 27 [III]

A tevê a cor torna espetaculares os festivais, as paradas, as liturgias dos primeiros eventos da Teletón, que fecha com êxito sua arrecadação entoando o Hino da alegria de Beethoven. Entre muletas, cadeiras e próteses, o menino-símbolo reproduz a voz do animador. O mestre aparece com seu vestuário, luzes e cores; e complementa simbolicamente a cura e a sanção entre as mãos alçadas.

O menino-símbolo opera o milagre ao vivo para dizer o que lhe é comandado, como se essa fosse sua própria voz. É uma cena da tortura transposta e transformada. Cirurgia, reabilitação, refúgio, comoção e familiarização.

Nesta relação, quem é a vítima e quem é o perpetrador? Sabe, porventura, a marionete que é marionete? Mais ainda quando a acolhem, a vestem, a rodeiam de aplausos e de doces; quando chora, ri. Sabe o animador que sem seu complemento não há show?

O torturado sabe que o torturam, sem dúvida, e também sabe o torturador que tortura, mas, no testemunho e na relação da ventriloquia há uma ficção: Qual é a voz do boneco? Qual é a do mestre? De qual lugar do mundo das analogias provêm os sobrenomes de Barbie, o *Muñeco*, o *Guatón* e o *Fanta*?<sup>55</sup>

A cor é sinônimo de bom gosto, de açúcar e de sabor. “Dar cor” significa também temperar, exagerar, maquiar e falsear. Introduzir um humor que desenvolve

---

<sup>55</sup> Sobrenomes (1). Os torturadores, desenvolver.

o espaço das analogias, as que governam o sentido da mímica, da burla, da paródia e das piadas.

É a fábrica dos chicletes *Dos en Uno*; das bolachas *Negrita* que têm chocolate por fora e creme branco por dentro. Estão os palhaços, os festivais e os *happening*; o mundo de *Pompier* de Enrique Lihn; a pequena vizinhança e a Pequena Lulú.

A relação entre o perpetrador e sua vítima, a relação analógica entre ambos, contém também um conjunto de eletrodos e circuitos, que analogicamente colocam a câmara escura e secreta do sótão e a câmara de tortura como o mundo interior das tevês velhas.

Dentro da caixa dos circuitos simulam neurônios e dendritos. Pode-se também dizer que a grelha em que se põe a vítima é uma tela, uma tela de solo que se cobre com pele e que depois se levanta, se transparece e se colore.

No ato da ventriloquia está parodiada a analogia, é o mundo de fantasias de um lugar sem nome, antígena, realista e convencional.

A boneca aplaude e celebra. Está nas capas dos jornais, na manhã, na tarde, de noite. O mundo analógico é um plano no qual se trata de levar um dentro do outro. Vão se confundindo as posições, as cópias, as miniaturas, e as reproduções, colocando dentro do perpetrador à vítima, e vice-versa.

No sistema analógico, quando falamos dos dilemas da empatia, e o colocar-se no lugar do outro, falamos mimeticamente, como o Nietzsche-Diógenes quando trata do inseto que imita sua vítima (o mesmo que o lobo da chapeuzinho vermelho faz, disfarçando-se para espreitá-la melhor, alimentar-se e crescer).

Aqui a empatia é a do intrigante, o espião, o delator, o impostor e o simulador, são modalidades de posicionamentos que combinam uns com outros, isto supõe percorrer as cadeias, os canais, a eletricidade e os circuitos.

### 32 [III]

O plano a toda cor está em relação ao regime do branco e preto, como a indústria da reciclagem está em relação aos dejetos e o luxo, está posta como uma indústria cultural. A cor é um conceito de diferenciação que distribui, classifica e reutiliza as modalidades dos sentidos e a percepção. A sucata, em troca, é uma categoria igualitária do destino, da troca, dos usos e dos abusos.

**Recordemos este ponto para desenvolvê-lo depois:** Os recicladores aplicam um regime de cor ao lixo indiferenciado, tal como o técnico corrige uma tela borrada. Em relação com os restos, os recicladores seguem a máxima lamarckiana de que tudo serve e tudo vale. Desse ponto de vista, não há diferença alguma entre a natureza, a cultura e o lixo. Que luxo! Qual será então o destino da política?

#### 44 [V]

Quando vejo as fotografias de Spencer Tunick realizadas em frente ao *Palacio de Bellas Artes* em junho de 2002 e a desnudez de milhares de pessoas que voluntariamente decidiram retratar uma descoberta, celebrando a liberdade do novo milênio, ainda não deixo de pensar no reverso negativo que têm as fotos das massas alegres e radiantes que são retratadas como um postal da mudança de século. As imagens das fossas comuns me vêm à tona, imagens dos cadáveres que foram divulgados globalmente pela consagração das transições ao neoliberalismo. Por mais que contemple esse momento afirmativo e alegre, como têm querido ressaltar numerosos críticos e artistas, a respeito da rebeldia contida contra o individualismo materialista que promove a sociedade de consumo e os novos desafios dos públicos de consumidores mais ou menos críticos; ao observar as fotos não cessam de irromper em minha cabeça cadáveres por todos os lugares: Fossas comuns, poços, zonas de rejeito, lixeiras e desaguadouros. Imagens que designam destruições atrozes, inenarráveis e observo estas outras, as fotos da desnudez cordial no centro da capital, o luxo da desnudez que se conjuga com a pose, a performance, a instalação e a montagem carnavalesca da praça pública varrida pelos ícones comerciais do *shopping*, os telões e os cartazes publicitários, simulando por meio da instalação e a manifestação cordial, um retorno a espaços mais lúdicos, infantis e urbanos que, como disse Mikhail Bakhtin, constituíram núcleos e crisóis dos desnudos na literatura de Rabelais e seu mundo em fins da Idade Média,<sup>56</sup> que inspiraram o épico poema do *Descubrimiento de la alegría*, de Pablo de Rokha,<sup>57</sup> e o duelo que fez depois da morte de seu filho Tomás; para refletir por meio da épica passional do canto ascendente de chichas, pêssegos e marmelos, o brilho e a concórdia das aldeias rabelaisianas, conjugadas com as

---

<sup>56</sup> Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

<sup>57</sup> Pablo de Rokha, 1966. *Escritura de Raimundo Contreras*.

províncias, em que recém se começavam a desenhar os caminhos, os canais e a formação das urbes.

A desnudez das massas alegres é também uma forma em que se expressa o dispêndio glorioso de que fala Bataille, considerando no circuito do consumo, as formas de dispêndio que transcendem a economia restrita às necessidades, ao cálculo racional e à utilidade.<sup>58</sup>

Um dispêndio inútil que se opõe ao dispêndio catastrófico da guerra e o empreendimento militar e aquele que pretende se esgotar como um fim em si mesmo, que orienta o espaço do dispêndio em que se desenvolvem a literatura e as artes, como estar nu com outros nus na rua e sem mais, talvez.

Mas esse fim em si mesmo do dispêndio improdutivo, verdadeiro luxo suntuário e desbordante, supõe que dito dispêndio não se guarda, não se reserva para outra coisa, como deixando uma parte oculta (dando com a palma aberta e deixando a outra mão atrás), que segue inalterada, imperturbável, idêntica e escondida.

O dispêndio improdutivo é um dispêndio que faz diferença, já que abre a zona de contato com a heterogeneidade em que se conformam as massas que se congregam e se reúnem em espaços que convulsionam e nos reenviam ao perigo do contato com indivíduos e coisas, que nunca são simplesmente pessoas desembaraçando-se por um instante das máscaras jurídicas e ideológicas da propriedade privada, e que nos expõem a estar fora de nós mesmo.

Momentos que se perdem e se desperdiçam, borrando, por meio da desnudez, a imagem composta e recatada do senhor e a senhora, posando para retratar a família bem vestida e comportada.

O dispêndio improdutivo se plasma na orgia, que é a base elementar de toda representação estética das massas e um princípio de sociologia; um corpo passional em movimento chamando para a farra, a *partusa*, verdadeiro meio do qual nascem as organizações seculares; os partidos políticos e desportivos; as igrejas, o Estado, a comunidade e o engenho que impulsa as reformas da indústria, como relembra a saudável imaginação da filosofia amorosa de Charles Fourier.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Bataille, Georges. *A parte maldita: precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

<sup>59</sup> Charles Fourier. *La armonía pasional del nuevo mundo*. (Ed. 1973)

A desnudez nas fotografias de Tunick entra em cheio na discussão do desperdício, o luxo e a fotografia, dado que configuram composições que se compreendem como parte de uma estética das massas que se constroem no neoliberalismo, onde as massas desnudas estão para ser fotografadas, exibidas e circuladas globalmente dentro dos circuitos do espetáculo, o escândalo e o consumo.

Fotos curiosas são estas da desnudez das massas, posto que rapidamente os teóricos do poder se identificam com elas e veem nas fotos um símbolo das conquistas alcançadas e consumadas da liberdade de uma nova época que faculta, permite e tolera como seu próprio reflexo a pose desnuda, para promover formas novas de entender as expressões que alcança a manifestação do sonho chileno no novo milênio;<sup>60</sup> um sonho para o qual as massas, o consumo e o dispêndio são sacralizados por meio da arte e a fotografia, mostrando uma cálida comunidade imaginada que sai da noite fria do passado.

Anotemos o ponto: O poder se identifica e se reflete com estas imagens de pelados. Por quê? Porque é muito difícil, se não impossível, ver a imagem do poder sem hábitos nem vestidos, símbolos e insígnias, aparelhos e pódios, telas tácteis e televisão; portanto, a pose nua, a instalação da desnudez e a montagem das massas requerem olhar com mais cuidado o sentido da massa e a desnudez.

## 79 [XII]

No apetite do grande glutão  
que se vê a si mesmo como uma estrela e um sol

há uma energia transbordante  
que irradia luzes do umbigo para fora;

o glutão tenta alcançar a fonte,  
porém, por mais que tente, não consegue,

estira os olhos e a boca até embaixo  
e não a encontra

---

<sup>60</sup> Eugenio Tironi, 2005. *El sueño chileno*. Comunidad, familia y nación en el Bicentenario.

ele tenta com as mãos e com os pés,  
mas não tem jeito,

nem sequer virando de costas, na cama e regozijando  
pode agarrar seu centro gravitacional;

cansado de tanto esforço, joga coisas pela boca  
e decide comunicá-lo subterraneamente

o glutão chama a este lugar seu lugar central,  
o sacrossanto umbilical.

### **86 [XIX]**

Me mandaram uma carta  
pelo correio temporão  
nessa carta me dizem  
que caiu preso meu irmão

Violeta Parra, *A Carta*

Em outubro de 2018 fui convidado pela Fundação Sylt para ir a Johannesburgo, ocasião em que se iniciou uma longa conversa com o artista visual Kai Lossgott sobre a arte e a literatura no pós-apartheid sul-africano e a pós-ditadura chilena. A carta que apresento na continuação resume o intercâmbio e a comunicação que mantivemos entre novembro de 2018 e abril de 2019.

Kai Lossgott nasceu na Alemanha em 1980 e cresceu em Johannesburgo. Interessou-me especialmente o trabalho de Kai com os resíduos e os materiais descartados pela sociedade de consumo, destacando o plano de evacuação, o alívio e o relevo que adquirem as coisas minúsculas e mínimas que povoam os centros urbanos pós-industriais sul-africanos, e a maneira em que o artista, nesta época do grande consumidor, nos propõe fazer uma biografia dos dejetos e os resíduos materiais dos consumidores.

Kai Lossgott se disfarça com os trajes de um Caçador-coletor que recolhe os materiais deixados pelo grande consumidor com o objetivo de capturar imagens, registros e experiências do consumo contemporâneo, considerando-se a si mesmo como um “artista, um consumidor do século XXI e um humano em treinamento”.<sup>61</sup>

Vários dos curadores que comentam sua instalação do Caçador-coletor, destacam o interesse que tem observar em sua obra seu entendimento de que a natureza é algo que se faz e se produz por meio da atividade humana (incluindo as experiências do passado industrial das cidades).<sup>62</sup> “Desde a primeira Revolução Industrial o que chamamos a natureza se refere agora a algo que é feito pelos seres humanos” (Kai Lossgott). “O Caçador-coletor metropolitano busca o que está descartado; aquilo que não pode sustentá-lo corporalmente” (Virginia MacKenny). “[Isto] nos permite redefinir o que significa o descartado para indivíduos que existem na zona do que Frantz Fanon chama os não-seres... Na constante reinterpretação e reimaginação da ‘vida’” (Puleng Segalo). “Uma cosmologia dos deslocados” (Marina Velez).

Nadine Bilong se refere ao trabalho de Kai como uma estética dos sobreviventes e da sobrevivida da matéria que restam no circuito da produção e do consumo contemporâneos. Uma obra em sintonia com os imaginários atuais do afro-futurismo.<sup>63</sup>

Kai foi reconhecido com o prêmio de arte ABSA de *l’Atelier* para artistas africanos no ano 2015 e tem feito numerosas instalações individuais e coletivas na África e Europa.

Durante minha estadia tive a oportunidade de conhecer os textos que compõem *Hunter-Gatherer* [O Caçador-coletor] e *Not in my Backyard* [Não no meu quintal], esta última uma caixinha retangular de escritos, registros e texturas feitos com papéis de rejeitos, desenhos e sobreimpressões que me recordaram os poemas-objeto de Juan Luis Martínez, e a busca que empreendem os concretistas brasileiros. Na imagem mais abaixo, uma mostra dos elementos com os quais lida o Caçador-coletor.

---

<sup>61</sup> Kai Lossgott, 2016. “Before I, Notes on Nonviolence”, *Not in my Backyard. Booklet box set with postconsumer Waste Pages*. [Trad. Indireta]

<sup>62</sup> Dr. Paul Bayliss, Marina Velez, Virginia MacKenny e Puleng Segalo, 2016. “Exhibition Catalogue”, *Kai Lossgott. Hunter-Gatherer*.

<sup>63</sup> Nadine Bilong, “Inconvenient Wonders. Hunter Gatherer: On Survivalist Aesthetics in the work of Kai Lossgott”. [www.artafricamagazine.org](http://www.artafricamagazine.org)

Entendo que o interesse de Kai está em despertar a percepção do espectador e do leitor de suas obras abrindo uma entrada para experimentar uma arte que se orienta em destacar o relevo neomaterialista crítico à sociedade de consumo e particularmente uma perspectiva audiovisual ao antropoceno.<sup>64</sup>

Em definitivo, trata-se de um olhar pós-humanista da arte, percorrendo os ciclos e as paisagens da humanidade, o consumo e seus declives. Espaço residual que produz a humanidade também como um resto e um rejeito que sobrevive incluindo-se nas viradas e reflexos do grande consumidor.

Declives e rejeitos que incluem, além disso e como gostaria de acreditar, a resistente D da pós-ditadura chilena, a sociedade do espetáculo e o consumo que foram se consagrando desde fins da década dos setenta como espaços normalizados das transições globais ao neoliberalismo.

Uma *d* minúscula de desconstrução, descolonização, deslocamento, descarte, desaparecidos, descapitados e desconectados, entre outras mais. Todos esses elementos motivaram durante esses meses de intercâmbio e conversa digital, a comunicação que incluo à continuação: Um afortunado encontro para adentrar as águas ferais que possui a imaginação da infância e as zonas rejeitadas que se rebelam na época do grande consumidor.

## 97 [XIX]

Hoje em dia leitura é mais que nada um processo de escaneamento e a realidade um código, por isso você tem razão sobre o Kurtz como um personagem em que se fundem o aspecto do testemunho e a ficção; ele está contaminado pelo vírus, é um rompe-códigos. Mas estive pensando um montão sobre porque estou fazendo estas ações de rememoração com os objetos e gostaria de te perguntar mais a respeito.

Talvez seja porque toda esta instalação está inspirada no fato de haver sido um garoto sensível que cresceu em uma das nações mais voláteis da terra, com uma infância desordenada, saindo a fins do Apartheid e depois sobrevivendo a dois tratamentos clínicos e uma internação em um hospital mental.

---

<sup>64</sup> O antropoceno é um conceito que tem ganhado adeptos no novo milênio e que propõe ver os efeitos que provoca a humanidade sobre o planeta terra e o entorno; trata-se da natureza dos efeitos humanos que se percebem como pegadas e registros no meio ambiente e as mudanças climáticas, o estrato e a era da humanidade que mantêm um olhar crítico aos resultados que tem comportado a aparição dos humanos na Terra.

Creio que todas essas peças e o fato de que eu queria reuni-las está de alguma maneira inspirado em uma sorte de terapia, como se a linguagem estivesse em pedaços, bem como a memória e estes objetos e coisas sobreviveram depois do que passou e sucedeu.

Imagino que é a isso que se refere Michel Foucault quando fala da linguagem afásica e atópica, como aquela língua extinta que segue depois da devastação... E claro que isto tem relação com o que menciona sobre os povos sem história, e a infância, como esse momento antes de entrar na língua articulada do adulto, o que me parece que em seu modo de ver essa palavra *infância* tem a ver com a ordem simbólica que descreve Julia Kristeva. Infância: Natureza? Mas a infância também está fundamentalmente ligada com o esquecimento porque na infância há sempre uma nostalgia, pelo menos desde o ponto de vista dos adultos. Neurologicamente esta se apaga depois dos três anos. Talvez isto tenha a ver com o desejo, o diferimento e a construção que fala Lacan sobre a perda. Pode ser também a natureza que nunca nasceu...

Não sei se conhece Neil Postman, um republicano, segundo soube depois. Ele traça a evolução do conhecimento até os meninos e a conecta com a necessidade de ter trabalhadores que administrem o império.<sup>65</sup> Segundo Postman a Internet apaga as diferenças entre adultos e crianças. Suponho que nunca realmente fomos modernos nem tampouco humanos, talvez seja que o fato de ser humanos está em um horizonte diferido.

Estimado Rodrigo, deixo aberta esta última pergunta sobre a arte, a infância e a natureza.

Seguimos em contato.

Um grande abraço.

**Kai**, abril 2019.

**Nota:** Postman rastreia os estágios de transformação da infância desde a cultura oral e medieval — onde a infância se prolonga até os sete anos, que é o

---

<sup>65</sup> Neil Postman, 1982. *The Disappearance of Childhood*.

momento em que o jovem começa a compartilhar as tarefas da guerra, a sexualidade e o trabalho — à introdução da imprensa (1450), em que a infância passa a ser determinada preponderantemente pela escola e a família como um espaço regulado e custodiado pela manipulação do conhecimento, a comunicação e a informação. Com a introdução da televisão se apagam tais distinções, as crianças e os adultos não têm controle sobre os conteúdos e a informação a que acedem, por tanto, sob as utopias midiáticas da sociedade informática global, desaparece e muda a infância como esse momento e estágio de comunicação custodiado e resguardado pela escola e a família. Ao desaparecer a infância também se apaga o espaço de delimitação do mundo adulto. Segundo Postman, nesta época de desaparecimento da infância, a informação e os dejetos vão de mãos dadas.

**ANEXO A – Color de Hormiga – el descubrimiento de la rebeldía**

- I. Vías de evacuación
- II. Nocturno de arauco
- III. Un plano a todo color
- IV. El robinson-hitlerista
- V. Gente pilucha
- VI. El salvador, una crónica contra-ilustrada
- VII. Otras variaciones sobre crusoé
- VIII. El eclipse dentro de uno
- IX. Cataplúm páf páf
- X. Infancia
- XI. Pateando la guagua
- XII. El ombliguista
- XIII. Quimera
- XIV. Bella infamia
- XV. Pandemónium
- XVI. La partida
- XVII. Orilla de enfrente
- XVIII. Alto de la paz
- XIX. Correspondencia
- X. Infancia feral



1

Los viejos son susceptibles al mal de Diógenes, llegando en los casos agudos a equiparar su existencia con la de los desechos, las basuras y los restos; a tal extremo, que en los interiores abarrotados de cachureos los sujetos pierden las señales más mínimas del cuidado, la rutina y la higiene, confundiendo los elementos del entorno y la condición del habitante, con el desuso y el abandono.

En el plano de las instituciones y el pensamiento, ni las ciencias, ni las artes, ni los museos, ni la memoria escapan a esta afección; la que parece hacer del paisaje y del mundo interior un simulacro amplio de una construcción de los bordes externos de las calles, las vitrinas y las cunetas; de los objetos, las sobras y los envoltorios, un mundo inmundo convertido en casa. Un mundo que barre el reducto de la habitación y puebla las residencias móviles de los mendigos, apropiándose de las evacuaciones dejadas por los reflujos del gran consumidor.

Es como si siempre en el momento previo a la avanzada de la edad cambiante y oscilante, comenzara el afectado a hacer una colección disparatada de álbumes, cigarrillos y juguetes; botellas, aguas, capturando instantes oníricos que recuerdan el estadio anal de la infancia y el juego con los excrementos; hasta que

en un momento se pierde el rumbo y se salta sobre la lógica del sentido de la captura, el orden, la armonía y el ritmo.

El afectado atrae, de esta manera, los conjuntos más diversos que despierta la fascinación y la compulsión por las cosas. Cosas que normalmente se evacuan en dirección abajo y afuera, acá se integran en una orientación contraria y transpuesta como si las imágenes del mundo salieran de sus espejos. El afectado crea una proximidad extrema con las cosas; y el hombre, de edad fluctuante, ve trastocados por medio de este contacto, el conjunto del sistema de flujos y secuencias que organizan la economía del deseo, el consumo y el gasto. Acá, en el mundo de proximidad con las cosas, allanando el interior no hay vías de evacuación.

## 2

En la comunicación digital las vías de evacuación se dan por varios medios de eliminación y filtración. Los spam son el ruido, los mensajes indeseados. Etimológicamente el spam designa la carne de segunda, la carne enlatada, el chanco chino; un producto sustituto que se distribuye a las clases bajas en los momentos de necesidad. Producto del cual la compañía Monty Python hizo un sketch del menú de un restaurante en que todos los ítems incluían spam y los comensales entonaban: “Spam, spam, spam, spam... spammity spam! Wonderful spam!”, el que después fue incorporado por los diseñadores de la plataforma.

El mail digital hace una simulación de la cocina, de la mesa y del alimento y debe lidiar por medio de la filtración con los dilemas que plantea el mal de Diógenes a nivel informático, trayendo y contaminando el entorno con noticias inútiles, propagandas, timos y pornografías descartables. La afección se vuelve a recrear a nivel del lenguaje, la visualidad y la comunicación.

Se sabe que en la web eventualmente nada se pierde y en ella circulan cientos de detritus, conversaciones interrumpidas, las que se depositan como un sedimento que eventualmente podría ser útil en otro momento. Se trata de las informaciones crudas, espacios virtuales, que el día de mañana, permitirán poner a recircular una carne nueva, un nuevo cuero, una piel posible o un alimento con su propio índice virtual de probabilidad.

Similar al material reciclado, los detritus de la comunicación que van siendo filtrados y eliminados, desaguan comerciales, dichos y entredichos, verdades y falsedades.

La comunicación sin filtro que se acumula sin medida, connota en el plano digital la afección a la que está expuesta en los espacios de la simulación, el gran consumidor.

#### 4.

“Mi memoria señor, es como vaciadero de basuras”, dice Funes, el memorioso, el personaje de Borges postrado y tullido, que descubre el hecho de que para su memoria no hay olvido.<sup>66</sup>

Funes es un eterno prisionero de sus recuerdos. Un viejo, que por la ironía y el desliz de la historia que olvidó que Funes debía olvidar, lo deja expuesto a la proliferación infinita del más nimio recuerdo. Una memoria en la que Funes no duerme y cuya vigilia se prolonga dejándolo recostado a mirar los umbrales imborrables de lo que no puede olvidar.

Cual vástago de la desatención de la madre histórica que tropieza, Funes queda en un estado de orfandad. Borges lo describe como hijo montevideano con cara aindiada, un hijo de la desmemoria de una historia que se tropieza, y hace patente la figura irónica que se yergue ante el tiempo inmemorial.

Porque si lo inmemorial es aquello que no se debe olvidar, debe incluir también al olvido; de otra manera, sin olvido no habría una memoria que pueda hacer una experiencia de lo vivido y lo transcurrido, y nos encontraríamos frente a una experiencia inmediata, sin mediación, cruda.

Una experiencia en vilo que va disociando la relación entre el tiempo, el lenguaje y la morada. Entre el lenguaje y el nombre de las cosas y las sucesiones, prolongando por medio de los recuerdos el instante de una espera sin final.

Una espera poblada por recuerdos multiformes en la que vanamente se puede distinguir entre lo que es memorable y efímero, entre lo que es el sueño y fantasía, entre el universo de la realidad y la ficción. La literatura recrea ese tropiezo de la historia que se olvida de Funes.

Coetáneo de Leopoldo II en esos días y antes de su colapso en 1889, él reconoce incómodamente al perro y lo nombra, señalando el escozor que le despiertan los nombres genéricos, “le molestaba que el perro de las tres y catorce

---

<sup>66</sup> Jorge Luis Borges [1944]. *Artificios*. (Ed. 2007)

(visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)". El perro, el nombre, la cosa, en cada caso, resultan para sus recuerdos, cifras virtuales y multiplicadoras.

Según describe, en cada momento él encuentra un perro distinto y diferente. La memoria de Funes es la de un Argos polimorfo; una memoria en la que los animales, las cifras y los recuerdos, dejan de ser lugares domésticos y comunes.

La suya es una memoria salvaje que al ver suprimido el olvido como vía de evacuación para inscribir los recuerdos, por medio de la abstracción y la ideación, no cesa de recrear y multiplicar instantes y estancias.

Al observar los planos continuos y discontinuos de los tiempos pasados y presentes, los futuros plausibles y los venideros, Funes descubre momentos simultáneos y conjuntos de síndromes; esto es, reuniones tumultuosas, alborotos, lugares concurridos y sobrecargados, que llevan a conformar el espacio de su memoria como un realismo nominalista llevado hasta el absurdo, en que cada cosa se nombra cada vez, dependiendo del ánimo y la imaginación.

En el sentido estricto, para esta memoria de Funes, nada ni nadie puede salir, ni extraviarse, ni perderse, ni tampoco desaparecer.

Por eso, en ese espacio absoluto que tiene la memoria de Funes, hay un saber de que sin la pérdida, sin el olvido, la memoria y el pensamiento fallan, y van siendo afectadas por un estado de falta. Una falta que convierte la tristeza de la melancolía en la imagen irónica de Argos observando el desliz la historia que ha olvidado a un sujeto como Irineo Funes, el que la literatura de Borges recobra.

### 13

La noche de Chile y sus imaginarios a través de la literatura son anchos. En el caso mapuche, pienso en el Vado de la Noche, novela de la raza de Lautaro Yankas (1960), obra ganadora del Premio Latinoamericano de Literatura, terrígena<sup>67</sup> según destaca su autor, recorriendo a través de la trama de campesinos, trilladores, cuatrerros y mapuches, los velos y los mitos de los mestizos blanquecinos. En el caso del Nocturno de Chile confluyen aspectos narrativos, problemas de escritura, que están también en el Obsceno pájaro de la noche de José Donoso (1970): La casa, la familia, la extrañeza, el horror, sobre todo cuando nos damos

---

<sup>67</sup> Terrígena es un término neo-criollista que usa el autor y que pone un énfasis en una novela de la tierra y de las raíces, en contraposición a alienígena

cuenta que el secreto de la casa, de la familia, el secreto de la larga noche chilena está custodiado por un imbunche, guardián de la sociedad secreta, en que la escritura de Donoso nos adentra. Este es el aspecto que nos importa: se ha dicho que el régimen buscó convertir a cada chileno en un imbunche, tal es la opinión que tiene Michael Taussig de la experiencia vivida bajo la dictadura chilena, la cual recoge los dichos de Ariel Dorfman<sup>68</sup> para adentrarnos en ver en la imagen del imbunche, en el realismo mágico de la dictadura, la traza de la experiencia del terror, una imagen del terror que forma parte de una poética del terror en la que la realidad excede a la ficción. El imbunche, como el producto del secuestro o de la donación de niños por parte de la comunidad marca, según Edwards Bello, el carácter que tienen identidades atávicas abigarradas, que hacen culto de la barbarie; un producto que queda como depósito en las llagas síquicas del inconsciente y las formas inmemoriales que se expresan a través de la literatura chilena; imagen que se perpetúa como resultado de las acciones de las huestes conquistadoras, los capotes, las violaciones grupales y los malones.<sup>69</sup>

Imagen que José Donoso lleva a un extremo en su novela al reconocer en el imbunche el guardián del secreto que se esconde en la casa, en la vida doméstica y familiar. La deformación de un cuerpo que produce otro cuerpo, un cuerpo sin orificios cerrado sobre sí mismo: “con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido”,<sup>70</sup> y cuya lengua está cortada en dos como las de la serpiente.

El imbunche es el custodio de la sociedad secreta, cuya experiencia del horror es endémica y nace producto de la donación de niños por parte de la comunidad, o bien, por el secuestro que la sociedad secreta ejercita. El imbunche, agregaríamos, es una imagen del cautiverio.

Podríamos considerar que el Nocturno de Arauco es una historia que trata del imbunche y de la poesía mapuche bajo la dictadura, a partir del testimonio de un niño, acercándonos desde su mirada, a los distintos momentos de la sociedad mediática del espectáculo del régimen; de la desnudez y del disfraz, que exponen públicamente a Emilio para hacer visible un modelo de araucano, un ejemplo de la raza chilena y del lenguaje; de la inocencia y de la entrega; de la sacralización de

---

<sup>68</sup> Michael Taussig, 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*.

<sup>69</sup> Joaquín Edwards Bello, 1971. Obras escogidas

<sup>70</sup> José Donoso [1970]. *El obsceno pájaro de la noche*. (Ed. 2006).

una comunidad sacrificial en la que intervienen aparatos editoriales, educativos y mediáticos, los que definen en relación con el espectáculo, la entretención y la exhibición de niños símbolos, una visualización de ritualidades, ceremonias, goces, gustos y afectos.

Emilio, como el Ismael tras el hundimiento del Pequod, es el testigo de una catástrofe a la que sobrevive su propia historia como un poeta que descubre el pasar de la noche araucana, una noche que en el contexto local de la sociedad del espectáculo de ese momento, trama una red de intercambios, de recambios y permutaciones que se van estableciendo entre el mundo indígena urbano de Santiago y la dictadura; entre la farándula de la tele, la radio y la prensa a los circuitos y recorridos por la ciudad, los cines y la música.



## 21

El diez de abril de 1978 comienzan las transmisiones a color de la televisión chilena a través del programa *Esta noche... Fiesta*<sup>71</sup>. Parcialmente, el color había

<sup>71</sup> Recordar aquí, la importancia de la noche, nuestro Nocturno de Arauco, todavía inconcluso, y por hacerse.

llegado durante el verano de ese mismo año, con la transmisión internacional que se hizo del Festival de Viña del Mar, en donde ganó la canción de Fernando Ubiergo *El tiempo en las bastillas* en que se entonaba el estribillo: “pero hay un lugar en que el olvido floreció”.

Ese Festival lo animó Antonio Vodanovic. El programa de *Esta noche... Fiesta* transmitido por Canal 13, lo dirigía Gonzalo Beltrán y la animación la hacía César Antonio Santis en directo desde el restaurante L’Etoile del Hotel Sheraton San

Cristóbal. Se trajeron como artistas invitados a Trigo Limpio, José Vélez y Emilio José; Coco Legrand representaba a su personaje el Lolo Palanca. Los rostros coloreados que comenzaban a difundirse, incluían a Javier Miranda, las mis Chile del año setenta y cinco, Raquel Argandoña, y a Juan Antonio Vivados.

Al son de la música disco bailaban Ana María Vélez y Benjamín Mackenna, primera voz de los Huasos Quincheros. El programa competía con el *Vamos a ver* animado por Raúl Matas, y que trajo artistas invitados como Lou Ferrigno, el actor que personificaba a Hulk y a Don Ramón, del Chavo del ocho.

En el segundo semestre de ese año, *Esta noche... Fiesta*, no pudo competir con la audiencia del Canal 7, que prefería mirar la serie norteamericana *Raíces*.

## 24

En el Cuaderno café, Wittgenstein desarrolla su teoría de los juegos de lenguaje, y ocupa el ejemplo de los colores, partiendo por explicar que no hay nada inherentemente rojo en el rojo. No hay un rojizo que determine el estado de una cosa y su coloración.

Por más que se observe de cerca la manzana, nunca calza a la perfección con el modelo; el modelo se va corrigiendo según asociaciones y relaciones, a través de campos de experiencias, ensayos, pertinencias y errores. A partir de grados, tonos, niveles, sonidos y olores. Un color ocupa una posición relativa respecto de otros colores.

Un color no es lo mismo para un pintor que para un científico o para un niño y un maestro. El pintor observa en la paleta de colores, distintos tonos; mientras que el científico apunta a las refracciones de la luz; el maestro a las escalas cromáticas, y el niño a los distintos matices que observa en el arcoíris de las montañas.

El rojo depende y nace del juego con otros colores, con los juegos de lenguaje de la pintura, del fútbol, de las colaciones en el colegio, del entorno y del medio.

El color, en el juego de lenguaje de la tele, es indisociable del espectáculo, del goce de un infante que aprende sus primeras palabras. El color es arbitrario desde un principio.

En la tele, cualquier publicista que se precie de entrepreneur le ha sacado partido a la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein.

Saber que esa manzana no es tan roja como esta otra, es una cuestión de repetición y de ponerla en relación con otros frutos, jugadores y contextos. Para rehabilitar la fruta como un producto, se muestran modelos que atraen la atención sobre sus cualidades apetitosas y sensuales. El problema no está en la manzana en particular, sino en cómo ésta se familiariza con otros grupos y conjuntos de elementos tan extraños como el auto, la cartera y la vestimenta. De esta manera el publicista dispone de un conjunto de reglas, preceptos, términos, palabras y conceptos.

La manzana del productor es una cosa distinta que la manzana del consumidor. La manzana de la tele no es la misma que está en la mesa del comedor de la audiencia. La de la tele está siempre mejor.

## 25

Goethe, dedicó bastante tiempo a los estudios de la óptica, la luz y las sombras, cuestionando la física de Newton y sacándole ronchas a la comunidad científica de su entorno. Aunque su teoría está obsoleta, sus observaciones son estéticas y científicas, y se orientan a datar la relación entre las fluctuaciones de la luz, los cuerpos y las sombras. Es una teoría del reflejo (y de la reflexión) que conforma la percepción, las pausas, el tiempo y la lentitud con la que se transita desde un punto de vista a otro.

El color es fundamental para Goethe porque orienta el sentido de cómo nos relacionamos con la naturaleza que observamos. Una naturaleza, que para nosotros es parte (como la tele) del pasado de la óptica y del sentimiento romántico, que sostenía que el arte no imita sino que completa la naturaleza. La tele a color, al egradar y enaltecer, provee al consumidor de un ecosistema.

## 27

La tele a color hace espectaculares los festivales, las paradas, las liturgias de las primeras teletones que cierra con éxito su recaudación entonando el Himno de la alegría de Beethoven. Entre muletas, sillas y prótesis, el niño-símbolo reproduce la voz del animador. El maestro aparece con su vestuario, luces y colores; y complementa simbólicamente la cura y la sanación entre las manos alzadas.

El niño-símbolo opera el milagro en vivo para decir lo que se le comanda como si esa fuera su propia voz. Es una escena de la tortura transpuesta y transformada. Cirugía, rehabilitación, cobijo, conmoción y familiarización.

En esta relación ¿quién es la víctima y quién el perpetrador? ¿Sabe acaso la marioneta que es marioneta? Más todavía cuando la agasajan, la visten, la rodean de aplausos y de dulces; cuando llora, ríe. ¿Sabe el animador que sin su complemento no hay show?

El torturado sabe que lo torturan, sin duda, y también sabe el torturador que tortura, pero, en el testimonio y en la relación de la ventriloquía hay una ficción: ¿Cuál es la voz del muñeco? ¿Cuál la del maestro? ¿De qué parte del mundo de las analogías provienen los sobrenombres de Barbie, el Muñeco, el Guatón y el Fanta?<sup>72</sup>

El color es sinónimo del buen gusto, del azúcar y del sabor. “Ponerle color” significa también adobar, exagerar, maquillar y falsear. Introducir un humor que desarrolla el espacio de las analogías, las que gobiernan el sentido de la mímica, la burla, la parodia y los chistes.

Es la fábrica de los chicles Dos en Uno; el de las galletas Negrita que tienen chocolate por fuera y crema blanca por dentro. Están los payasos, los festivales y los happening; el mundo de Pompier de Enrique Lihn; la pequeña vecindad y la Pequeña Lulú.

La relación entre el perpetrador y su víctima, la relación analógica entre ambos, contiene también un conjunto de electrodos y circuitos, los cuales analógicamente colocan la cámara oscura y secreta del sótano y la cámara de tortura, como el mundo interior de las teles viejas.

Adentro de la caja los circuitos simulan neuronas y dendritas. Se puede también decir que la parrilla en la que se pone a la víctima, es una pantalla, una

---

<sup>72</sup> Sobrenombres (1). Los torturadores, desarrollar.

pantalla de suelo que se cubre con piel y que después se levanta, se transparenta y se colorea.

En el acto de la ventriloquía está parodiada la analogía, es el mundo de fantasías de un lugar sin nombre, antígena, realista y convencional.

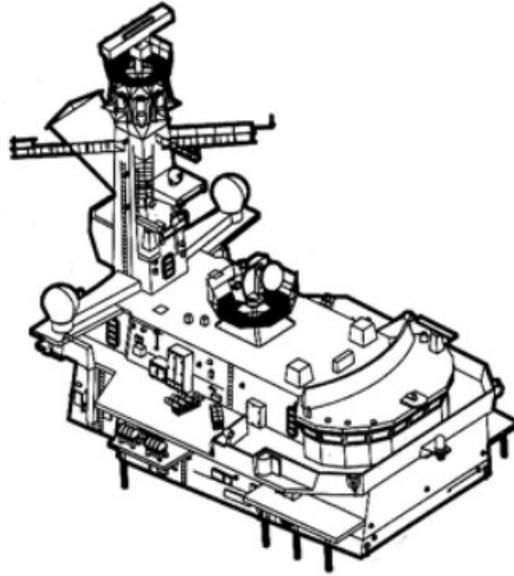
La muñeca aplaude y celebra. Está en las portadas de los diarios, en la mañana, en la tarde, de noche. El mundo analógico es un plano en el que se trata de llevar a uno dentro de otro. Se van confundiendo las posiciones, las copias, las miniaturas, y las reproducciones, poniendo dentro del perpetrador a la víctima, y viceversa.

En el sistema analógico, cuando hablamos de los dilemas de la empatía, y el colocarse en el lugar del otro, hablamos miméticamente, como el Nietzsche-Diógenes cuando trata del insecto que imita a su víctima (lo mismo que el lobo de la caperucita roja lo hace disfrazándose para acecharla mejor, alimentarse y crecer).

Acá la empatía es la del intrigante, el espía, el delator, el impostor y el simulador, son modalidades de posicionamientos que conjuntan a unos con otros, esto supone recorrer las cadenas, los canales, la electricidad y los circuitos.

### 32

El plano a todo color está en relación con el régimen del blanco y negro, como la industria del reciclaje está en relación con los desechos y el lujo, está puesta como una industria cultural. El color es un concepto de diferenciación que distribuye, clasifica y reutiliza las modalidades de los sentidos y la percepción. La chatarra en cambio, es una categoría igualitaria del destino, del cambio, de los usos y los sobreusos.



•

**Recordemos este punto para desarrollarlo después:** Los recicladores aplican un régimen de color a la basura indiferenciada, tal como el técnico corrige una pantalla borrosa. En relación con los restos, los recicladores siguen la máxima lamarckiana de que todo sirve y todo vale. Desde ese punto de vista, no hay diferencia alguna entre la naturaleza, la cultura y la basura. ¡Qué lujo! ¿Cuál será entonces el destino de la política?



#### 44

Cuando miro las fotografías de Spencer Tunick realizadas frente al Palacio de Bellas Artes en junio del 2002 y el desnudo de miles de personas que voluntariamente decidieron retratar un destape, celebrando la liberalidad del nuevo milenio, todavía no dejo de pensar en el reverso negativo que tienen las fotos de las masas alegres y jubilosas que son retratadas como una postal del cambio de siglo. Me asaltan las imágenes de las fosas comunes, de los cadáveres que han sido esparcidos globalmente por la consagración de las transiciones al neoliberalismo. Por más que contemple ese momento afirmativo y alegre, como han querido resaltar numerosos críticos y artistas, respecto de la rebeldía contenida contra el individualismo materialista que promueve la sociedad de consumo y los nuevos desafíos de los públicos de consumidores más o menos críticos; al observar las fotos no cesan de irrumpir en mi cabeza, cadáveres por doquier: Fosas comunes, pozos, zonas de relave, basurales y desagüaderos. Imágenes que designan destrucciones atroces, inenarrables, y observo estas otras, las fotos de la desnudez cordial en el centro de la capital, el lujo de la desnudez que se conjunta con la pose, la performance, la instalación y el montaje carnavalesco de la plaza pública barrida por los hitos comerciales del mall, las pantallas y los carteles publicitarios, simulando

por medio de la instalación y la manifestación cordial, un retorno a espacios más lúdicos, infantiles y callejeros, los cuales y como dice Mijaíl Bajtín, constituyeron núcleos y crisoles de los desnudos en la literatura de Rabelais y su mundo a fines de la Edad Media,<sup>73</sup> los que inspiraron el épico poema del Descubrimiento de la alegría de Pablo de Rokha,<sup>74</sup> y el duelo que hizo tras al deceso de su hijo Tomás; para reflejar por medio de la épica pasional del canto ascendente de chichas, duraznos y membrillos, el brillo y la concordia de las aldeas rebelaisianas, conjuntadas con las provincias, en que apenas se empezaban a dibujar los caminos, los canales y la formación de las urbes.

El desnudo de las masas alegres es también una forma en que se expresa el gasto glorioso del que habla Bataille, considerando en el circuito del consumo, las formas del gasto que trascienden la economía restringida a las necesidades, el cálculo racional y la utilidad.<sup>75</sup>

Un gasto inútil que se opone al gasto catastrófico de la guerra y la empresa militar, y el que apunta a agotarse como un fin en sí mismo, el cual orienta el espacio del dispendio en que se desarrollan la literatura y las artes, como un estar empelotas con otros empelotados en la calle y sin más, tal vez. Pero ese fin en sí mismo del gasto improductivo, verdadero lujo suntuario y desbordante, supone como tal que dicho gasto no se guarda, no se reserva para otra cosa, como dejando una parte escondida (dando con la palma abierta y dejando la otra mano atrás), que sigue inalterada, imperturbable, idéntica y encaletada.

El gasto improductivo es un gasto que hace diferencia, ya que abre la zona de contacto con la heterogeneidad en que se conforman las masas que se congregan y se reúnen en espacios que convulsionan, y nos reenvían a la peligrosidad del contacto con individuos y cosas que nunca son simplemente personas desembarazándose por un instante de las máscaras jurídicas e ideológicas de la propiedad privada, y que nos exponen a estar fuera de nosotros mismos.

Momentos que se pierden y se derrochan, borroneando, por medio de la desnudez, la imagen compuesta y recatada del señor y la señora, posando para retratar la familia bien vestida y comportada.

---

<sup>73</sup> Mijaíl Bajtín [1941]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. (Ed. 1984).

<sup>74</sup> Pablo de Rokha, 1966. *Escritura de Raimundo Contreras*.

<sup>75</sup> Georges Bataille [1967]. *La parte maldita*. (Ed. 1987).

El gasto improductivo se plasma en la orgía, la que es la base elemental de toda representación estética de las masas y un principio de sociología; un cuerpo pasional en movimiento llamando a la partusa, verdadero medio del que nacen las organizaciones seculares; los partidos políticos y deportivos; las iglesias, el Estado, la comunidad y el ingenio que impulsa las reformas de la industria, como recuerda la saludable imaginación de la filosofía amorosa de Charles Fourier.<sup>76</sup>

La desnudez en las fotografías de Tunick entran de lleno en la discusión del derroche, el lujo y la fotografía, dado que configuran composiciones que se comprenden como parte de una estética de las masas que se construyen en el neoliberalismo, donde las masas desnudas están para ser fotografiadas, exhibidas y circuladas globalmente dentro de los circuitos del espectáculo, el escándalo y el consumo.

Fotos curiosas son estas de la desnudez de las masas, puesto que rápidamente los teóricos del poder se identifican con ellas y ven en las fotos un símbolo de los logros alcanzados y consumados de la liberalidad de una nueva época que faculta, permite y tolera como su propio reflejo, la pose desnuda, para promover formas novedosas de entender las expresiones que alcanza la manifestación del sueño chileno en el nuevo milenio;<sup>77</sup> un sueño para el que las masas, el consumo y el gasto son sacralizados por medio del arte y la fotografía, mostrando una cálida comunidad imaginada que sale de la noche fría del pasado.

Anotemos el punto: El poder se identifica y se refleja con estas imágenes de piluchos. ¿Por qué? Porque es muy difícil si no imposible ver la imagen del poder sin hábitos ni vestidos, símbolos e insignias, aparatos y podios, pantalla táctiles y tele; por ende, la pose desnuda, la instalación de la desnudez y el montaje de masas requieren mirar con más cuidado el sentido de la masa y la desnudez.

## 79

En el apetito del gran glotón  
que se ve a sí mismo como una estrella y un sol

hay una energía desbordante  
que irradia luces desde el ombligo para afuera;

<sup>76</sup> Charles Fourier. *La armonía pasional del nuevo mundo*. (Ed. 1973)

<sup>77</sup> Eugenio Tironi, 2005. *El sueño chileno. Comunidad, familia y nación en el Bicentenario*.

el glotón trata de alcanzar la fuente,  
pero por más que lo intenta, no puede,

estira los ojos y la boca hacia abajo,  
y no la encuentra,

lo intenta con las manos y con los pies,  
pero no hay caso,

ni siquiera poniéndose de espaldas, en la cama y retozando  
puede asir su centro gravitacional;

cansado de tanto esfuerzo, se hecha cosas por la boca  
y decide comunicarlo subterráneamente,

el glotón llama a este lugar su lugar central,  
el sacrosanto umbilical.



86

Me mandaron una carta  
por el correo temprano  
en esa carta me dicen  
que cayó preso mi Hermano

Violeta Parra, La Carta

En octubre del año 2018 fui invitado a Johannesburgo por la Fundación Sylt, ocasión en que comenzó una larga conversación con el artista visual Kai Lossgott sobre el arte y la literatura en el post-apartheid sudafricano y la post-dictadura chilena. La carta que presento a continuación resume el intercambio y la comunicación que sostuvimos entre noviembre del 2018 y abril del 2019.

Kai Lossgott nació en Alemania en 1980 y creció en Johannesburgo. Me interesó especialmente el trabajo de Kai con los residuos y los materiales descartados por la sociedad de consumo, destacando el plano de la evacuación, el desahogo y el relieve que adquieren las cosas minúsculas y mínimas que pueblan

los centros urbanos post-industriales sudafricanos, y la manera en la que el artista, en esta época del gran consumidor, nos propone hacer una biografía de los desechos y los residuos materiales de los consumidores.

Kai Lossgott se disfraza con el atuendo de un Cazador-recolector que recoge los materiales dejados por el gran consumidor con el objetivo de capturar imágenes, registros y experiencias del consumo contemporáneo considerándose a sí mismo un “artista, un consumidor del siglo XXI y un humano en training”.<sup>78</sup>

Varios de los curadores que comentan su instalación del Cazador-recolector, destacan el interés que tiene observar en su obra su entendimiento de que la naturaleza es algo que se hace y se produce por medio de la actividad humana (incluyendo las experiencias del pasado industrial de las ciudades).<sup>79</sup>

“Desde la primera Revolución Industrial lo que llamamos la naturaleza se refiere ahora a algo que es hecho por los seres humanos” (Kai Lossgott). “El Cazador-recolector metropolitano busca lo que está descartado; aquello que no puede sustentarlo corporalmente” (Virginia MacKenny). “[Esto] nos permite redefinir qué significa lo descartado para individuos que existen en la zona de lo que Frantz Fanon llama los no-seres... En la constante reinterpretación y reimaginación de la ‘vida’” (Puleng Segalo). “Una cosmología de los desplazados” (Marina Velez).

Nadine Bilong se refiere al trabajo de Kai como una estética de los sobrevivientes y de la sobrevida de la materia que restan en el circuito de la producción y el consumo contemporáneos. Una obra en sintonía con los imaginarios actuales del afro-futurismo.<sup>80</sup>

Kai fue reconocido con el premio de arte ABSA de l’Atelier para artistas africanos el año 2015 y ha hecho numerosas instalaciones individuales y colectivas en África y Europa.

Durante mi estadía tuve la oportunidad de conocer los textos que componen Hunter-Gatherer [El Cazador-recolector] y Not in my Backyard [No en mi patio trasero], esta última una cajita rectangular de escritos, registros y texturas hechos con papeles de desechos, dibujos y sobreimpresiones que me recordaron a los poemas-objeto de Juan Luis Martínez, y la búsqueda que emprenden los

<sup>78</sup> Kai Lossgott, 2016. “Before I, Notes on Nonviolence”, *Not in my Backyard. Booklet box set with postconsumer Waste Pages*

<sup>79</sup> Dr. Paul Bayliss, Marina Velez, Virginia MacKenny y Puleng Segalo, 2016. “Exhibition Catalogue”, *Kai Lossgott. Hunter-Gatherer*.

<sup>80</sup> Nadine Bilong, “Inconvenient Wonders. Hunter Gatherer: On Survivalist Aesthetics in the work of Kai Lossgott”. [www.artafricamagazine.org](http://www.artafricamagazine.org).

concretistas brasileños. En la imagen de más abajo, una muestra de los elementos con los que trata el Cazador-recolector.

Entiendo que el interés de Kai está en despertar la percepción del espectador y del lector de sus obras abriendo una entrada para experimentar un arte que se orienta en destacar el relieve neomaterialista crítico a la sociedad de consumo y particularmente una perspectiva audiovisual al antropoceno.<sup>81</sup>

En definitiva, se trata de una mirada post-humanista del arte, recorriendo los ciclos y los pasajes de la humanidad, el consumo y sus declives. Espacio residual que produce a la humanidad también como un resto y un desecho que sobrevive incluyéndose en los giros y reflujos del gran consumidor.

## 97

Hoy en día la lectura es más que nada un proceso de escaneo y la realidad un código, por eso tienes razón sobre lo de Kurtz como un personaje en que se funden el aspecto del testimonio y la ficción; él está contaminado por el virus, es un rompe códigos. Pero he estado pensando un montón sobre por qué estoy haciendo estas acciones de remembranza con los objetos y me gustaría preguntarte más al respecto.

Tal vez sea porque toda esta instalación está inspirada en el hecho de haber sido un chico sensible que creció en una de las naciones más volátiles de la tierra, con una niñez desordenada, saliendo a fines del Apartheid y después sobreviviendo dos tratamientos clínicos y una internación en un hospital mental.

Creo que todas esas piezas y el hecho que yo quiera ponerlas juntas están de alguna manera inspirados en una suerte de terapia, como si el lenguaje estuviera en pedazos, así como también la memoria y estos objetos y cosas sobrevivieran después de lo que pasó y sucedió.

Es a lo que me imagino que se refiere Michel Foucault cuando habla del lenguaje afásico y atópico, como aquella lengua extinta que sigue tras la devastación... Y claro que esto tiene relación con lo que mencionas sobre los pueblos sin historia, y la infancia, como ese momento antes de entrar en la lengua

---

<sup>81</sup> El antropoceno es un concepto que ha ido ganando adeptos en el nuevo milenio y que plantea ver los efectos que tiene la humanidad sobre el planeta tierra y el entorno, se trata de la naturaleza de los efectos humanos que se perciben como huellas y registros en el medioambiente y los cambios climáticos, el estrato y la era de la humanidad que sostienen una mirada crítica a los resultados que ha comportado la aparición de los humanos en la Tierra.

articulada del adulto, lo que a mi me parece que en tu manera de ver esta palabra *infancia* se parece al orden simbólico que describe Julia Kristeva. ¿Infancia: Naturaleza? Pero la infancia también está fundamentalmente ligada con el olvido porque en la infancia hay siempre una nostalgia, por lo menos desde el punto de vista de los adultos. Neurológicamente ésta se borra después de los tres años. Tal vez esto tenga que ver con el deseo, el diferimiento y la construcción que habla Lacan sobre la pérdida. Puede ser también la naturaleza que nunca nació...

No se si conoces a Neil Postman, un republicano, según me enteré después. Él traza la evolución del conocimiento hasta los niños y la conecta con la necesidad de tener trabajadores que administren el imperio.<sup>82</sup> Según Postman la Internet borra las diferencias entre adultos y niños. Supongo que nunca realmente hemos sido modernos ni tampoco humanos, tal vez sea que el hecho de ser humanos está en un horizonte diferido.

Estimado Rodrigo, dejo abierta esta última pregunta sobre el arte, la infancia y la naturaleza.

Seguimos en contacto.

Un gran abrazo.

**Kai**, abril 2019.

.

**Nota:** Postman rastrea los estadios de transformación de la niñez desde la cultura oral y medieval en donde la niñez se prolonga hasta los siete años que es el momento en que el joven empieza a compartir las tareas de la guerra, la sexualidad y el trabajo a la introducción de la imprenta (1450), en el que la niñez pasa a ser determinada preponderantemente por la escuela y la familia como un espacio regulado y custodiado por el manejo del conocimiento, la comunicación y la información. Con la introducción de la tele se borran tales distinciones, los niños y los adultos no tienen control sobre los contenidos y la información a los que

---

<sup>82</sup> Neil Postman, 1982. *The Disappearance of Childhood*.

acceden, por lo tanto bajo las utopías mediáticas de la sociedad informática global desaparece y cambia la niñez como ese momento y estadio de comunicación custodiado y resguardado por la escuela y la familia. Al desaparecer la niñez también se borra el espacio de delimitación del mundo adulto. Según Postman, en esta época de desaparición de la infancia, la información y los desechos van de la mano.