

ENTREVISTA





Márcio Orlando Seligmann-Silva é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 1C. Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestre em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (USP), doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (Alemanha), pós-doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998 – CNPq – e 1999 – Fapesp), pós-doutor pelo Zentrum Für Literaturforschung de Berlim (Alemanha) e pós-doutor pelo Department of German, Yale University (Estados Unidos). É professor livre-docente de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordenou o Projeto Temático Fapesp “Escritas da violência” de 2006 a 2010. Tem experiência nas áreas de Estética e de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada. Atua principalmente nos seguintes temas: romantismo alemão, teoria e história da tradução, teoria do testemunho, literatura e outras artes, teoria das mídias, teoria estética do século XVIII ao XX e a obra de Walter Benjamin. Publicou uma série de livros, entre eles *Para uma crítica da compaixão* (São Paulo: Lumme Editor, 2009); *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009); *Palavra e imagem, memória e escritura* (Chapecó: Argos, 2006); *O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (São Paulo: Editora 34, 2005); *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes* (Campinas: Editora Unicamp, 2003); *Catástrofe e representação* – organizado com Arthur Nesterovski (São Paulo: Escuta, 2000); *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica Poética* (São Paulo: Iluminuras, 1999).

A entrevista a seguir foi concedida por e-mail à professora Márcia Tiburi, no ano de 2010.

Como um dos principais intelectuais voltados à teoria literária em nosso país – e levando em conta que você é muito jovem –, gostaria de saber, em primeiro lugar, como você compreende o sucesso de sua própria trajetória acadêmica? Talvez este termo sucesso não seja dos seus preferidos, mas, tendo em vista a precariedade da formação brasileira, esta palavra parece ser apropriada a certos casos raros como o seu. Serve também para pensar no que as universidades e os professores oferecem aos seus alunos em nossos dias. O que você pensa sobre isso?

De fato, essa pergunta é estranha: no mundo acadêmico – e, sobretudo, em um mundinho relativamente pequeno como o nosso – é impossível falar em “sucesso” sem ironia. Como se pode falar de sucesso entre meia dúzia de pessoas, ou ainda, o que isto significaria? Na verdade, essa pergunta me faz pensar mais sobre a necessidade de se refletir sobre esse mundo acadêmico de modo inter- ou transnacional. Desse ponto de vista, eu diria que o único intelectual de sucesso que tenha partido de uma formação brasileira foi Vilém Flusser. É verdade que em 1973 e até a sua trágica morte em 1991 ele morou no sul da França. Mas toda a formação de Flusser se deu no Brasil, já que ele abandonou Praga aos 19 anos (em 1939) por conta da invasão nazista. Flusser, sim, é um caso interessante de sucesso, eu não. Por outro

lado, no caso de Flusser é triste que ele faça pouco sucesso no Brasil, onde apenas alguns perceberam a força e o elemento visionário de sua obra. Flusser nunca pensava em termos nacionais (ou, quando o fazia, não era feliz em suas análises). Daí uma das causas da resistência no Brasil a seu pensamento pós-nacional. Ele preferia refletir em termos da midialogia, da história das ideias e das imagens. Pensando no caso Flusser, fica claro que o sucesso pode ser aproximado de outros conceitos (também de má fama entre a maioria dos intelectuais), como o de moda. Walter Benjamin (que nunca esteve em moda quando em vida, já que morreu como um intelectual pobre e desconhecido de seus contemporâneos) percebeu que as modas expressam imagens do desejo. Nas figuras da moda concentram-se diversas projeções e desejos de redenção. Na moda diferentes épocas se encontram, em uma explosão criativa da (suposta) homogeneidade do tempo. A moda é tanto comandada pela morte como pelo desejo de imortalidade. Ela é uma manifestação de elementos culturais ao mesmo tempo arcaicos e superatuais: ela é o recalcado se manifestando de forma glamorosa. Daí a excitação em torno dela. Trata-se de um fenômeno cultural que merece todo o respeito. Flusser, como autor "da moda", possui uma atualidade (outro termo benjaminiano) total. Fora desse parâmetro, falar de "sucesso" lembra mais a seção "Caras" de nossa pequena intelectualidade. Esse aspecto, creio, merece apenas desprezo.

Você introduziu a questão dos estudos relativos à literatura de testemunho no Brasil e trabalha em nível internacional com esta questão. O que esta área de investigação significa nos dias de hoje? Você vê alguma restrição no uso do termo literatura a estas narrativas que contam a vida realmente vivida?

O conceito de testemunho ganhou importância no último quarto do século XX por conta de uma série de atrocidades históricas cujos testemunhos começaram a ser publicados ou apresentados em forma de videotestemunhos, obras de arte etc. Fala-se de testemunho porque vivemos uma era de testemunhos. Refiro-me às atrocidades da Segunda Guerra (campos de concentração, bombardeios, as bombas atômicas), das guerras de independência na Ásia e na África, assim como às guerras geradas pela guerra fria, como a guerra do Vietnã. Mas refiro-me também aos totalitarismos e às ditaduras latino-americanas. Apesar de Benjamin ter decretado que os soldados voltaram mudos da Primeira Guerra Mundial, na verdade já ela gerou grande número de testemunhos. É verdade também que ela gerou silêncios, traumas, mas esses silêncios são parte de todo testemunho. O testemunho é o relato pós-era da narrativa tradicional. Todas essas atrocidades geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas também como processamento do trauma. A escrita é um modo de se processar a violência. Por outro lado, o conceito de testemunho surge também como uma espécie de contradiscurso daquela ladainha pós-moderna do "é tudo ficção", uma banalização tremenda da chamada virada linguística do saber. Ao se falar de testemunho, procurou-se

restabelecer a complexidade do discurso sobre a escrita, pensando este termo de modo bem amplo. O testemunho e seu discurso respondem também a uma sede de real. É como se estivéssemos sendo sugados pelo ralo do relativismo pós-histórico e o testemunho se apresentou como um conceito forte que permite articular um contradiscurso, que se opõe tanto ao relativismo como ao positivismo. Daí a resistência a esse discurso no Brasil, cuja academia em grande parte ainda é positivista, e a chegada relativamente tardia de sua teoria. Essa teoria desenvolve um forte diálogo com a psicanálise, que tenta pensar essa zona fantasmática do real em seu entrelaçamento com o simbólico e o imaginário. Eu em particular, desde o final dos anos 1990, prefiro falar não tanto em testemunho, mas sim em "teor testemunhal" da cultura. Acredito que o que aconteceu na teoria do testemunho foi uma revalorização desse nó entre o real e a linguagem. Essa visão testemunhal lança uma outra luz sobre o fenômeno da cultura. Hoje podemos dizer que toda manifestação cultural possui um elemento testemunhal. Aprendemos a perceber isso graças ao acúmulo de violências no século XX que, ao trincar a cultura e a linguagem, revelou esse magma testemunhal. Mas é claro que esse movimento em direção ao testemunho tem uma pré-história. Devemos ver aí mais uma etapa no trabalho iniciado pelas vanguardas históricas (e, antes deles, por seus avós, os românticos de lena) no sentido de penetrar a fundo e desconstruir o aparato artístico, que até então era pensado de modo representacionista. As vanguardas permitiram uma relação radicalmente distinta com a linguagem. O estruturalismo pode ser pensado como uma consequência dessa revolução. Essa reformatação da linguagem é paralela à violência do século XX: não podemos desvincular esses dois fenômenos. As artes no pós-Segunda Guerra continuaram esse trabalho das vanguardas, mas os escritores e artistas haviam recebido de herança um aparelho – a linguagem – esfacelado. A linguagem estava triturada pela violência e teve que ser reinventada. Francis Bacon, Paul Celan, Guimarães Rosa e Beckett são alguns dos nomes dos grandes recriadores da linguagem desde então. Se quisermos entender o que significa a leitura do teor testemunhal, devemos nos voltar tanto para as obras desses grandes artistas e escritores como para as escritas da catástrofe, nascidas diretamente dos eventos violentos a que me referi acima. Essa linguagem refeita e nossa visão dela não permitem mais polaridades inocentes do tipo literatura *versus* não literatura. O real lança sua sombra sobre a literatura, assim como o literário é uma barreira que impede



que vejamos o real na mesma medida em que o anuncia. Muitas das melhores obras testemunhais não permitem um enquadramento em termos de gênero. O filme de Claude Lanzmann, o *Shoah*, uma obra paradigmática no campo do testemunho, não é nem documentário, nem ficção. O mesmo vale para o seminal *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat. Na sua mistura ela redesenha as formas. Lembremos que o neorealismo, nascido da destruição da Segunda Guerra Mundial, já havia nos dado lições semelhantes. Em termos históricos, no entanto, a noção de literatura, tal como a conhecemos, nasceu no romantismo, mas naquela época ela tinha uma complexidade que foi perdida ao longo dos séculos XIX e XX (sobretudo por conta do positivismo onipresente, inclusive entre os super-relativistas). Essa complexidade está sendo recuperada agora.

Seus livros e artigos trazem sempre uma perspectiva multidisciplinar, derivada de sua formação em história e teoria literária e de seu interesse pelas artes visuais. Você considera que esta amplitude de horizontes é o novo caminho que poderá levar a algum resultado menos abstrato à busca intelectual em geral?

Desde meu curso de graduação em História não respeitei as barreiras disciplinares. Fiz minha iniciação científica sobre um escritor, Antonio Callado, e cursei quase tantas disciplinas na Filosofia da PUC-SP e da USP do que cursos de História. Durante meu mestrado na USP segui a mesma postura, e no doutorado, na Alemanha, também frequentei tanto a teoria literária como a história da arte, o cinema e a filosofia. Eu ia atrás do que me interessava. Na época da minha graduação, início dos anos 1980, praticamente não havia controle de frequência. Disciplina era algo relacionado ao militarismo de nossa ditadura. Aproveitei dessa era do desbunde acadêmico fazendo os cursos dos professores de quem eu mais gostava. Esses eram justamente os que menos respeitavam as fronteiras entre as disciplinas. Não tenho dúvidas de que as disciplinas acadêmicas, tal como elas foram estabelecidas no século XIX, já cumpriram seu papel. Estamos procurando novas formas para a academia. Cursos transdisciplinares têm surgido, mas acho que não existe uma ou a resposta correta. Tampouco devemos confundir essa nova paisagem epistemológica com um simples adeus do passado. Pelo contrário, trata-se de criar fórmulas que permitam aproveitar o que foi feito e ao mesmo tempo pensar as novas questões e desafios que nascem de nosso presente, com suas paisagens tecnológicas e novos modos de se fazer política. Todo trabalho intelectual é político. Temos que pensar mais profundamente sobre isto. O desafio é delinear melhor nossas responsabilidades nesse mundo que ganha em complexidade e no qual o saber, cada vez mais, é uma marca do poder. Isso é bom, pois até há pouco o que contava era quase que exclusivamente a força bruta, por exemplo, o número de bombas atômicas estocadas por cada país. Hoje, o *software* tem um valor superior ao *hardware*. Isso está gerando uma revolução cultural e geopolítica. O produtor de *software* depende de pesquisas e estas cada vez mais podem ser feitas em qualquer lugar. Trata-se de uma mudança que quebra a tradição

hierárquica multissecular que separava as metrópoles dos países "periféricos". Agora o centro pode estar em qualquer lugar. Assistimos, portanto, a diversas rupturas: das disciplinas, dos locais de produção de saber e também das faculdades do conhecimento. A imaginação – antes submetida, ao menos desde o Iluminismo, às faculdades consideradas mais nobres da razão e do entendimento – pede passagem.

Não há mais crítica literária porque não há mais literatura? Podemos falar em pobreza contemporânea da crítica literária ou inexistência da crítica? Mas o que seria crítica e qual seu papel?

Esse tipo de discurso saudosista, devo confessar, me incomoda. Ele é inocente, porque projeta, no passado, coisas que dificilmente existiram como tais. Trata-se de um discurso que tende para um romantismo conservador, típico do *Kulturpessimismus* que atravessa a modernidade desde Rousseau. Mas, se o termo que emprego aqui é alemão, é porque foi sobretudo na Alemanha que esse discurso se desenvolveu – e deu no que deu. Ele parte de uma ideia de pureza originária e acredita na equação tempo é igual à decadência. Ok, aceito que ao longo de seus duzentos anos de tradição (antes do romantismo, falar em crítica literária seria um contrassenso) tivemos grandes críticos literários. Mas estamos falando de uma grande temporalidade. Nosso presente também tem seus nomes fortes e temos críticos bons para diversos gostos. O mesmo vale para a literatura. Somos contemporâneos de Coetzee, e Sebald morreu ontem: como dizer que não temos literatura? Dizer que não há mais crítica nem literatura significa diagnosticar uma mudança naquilo que convenciamos denominar crítica e literatura. Mas seria prematuro falar em uma morte dessas duas entidades, ou "santidades" da modernidade. Ainda somos modernos, pois ainda veneramos a literatura e a crítica. Mas é verdade que nenhuma das duas entidades tem um décimo da aura e da autoridade que gozaram até, digamos, a metade do século XX. Mas aí voltamos ao que falei antes: à quebra da linguagem ocorrida com as grandes guerras, e também às mencionadas novas paisagens tecnológicas. As tecnologias moldam nossos corpos e mentes, tanto quanto as moldamos. Talvez ao invés de se pensar em literatura como se fazia até trinta anos atrás, devamos incluir aí várias outras narrativas, tais como não só o cinema e a televisão, mas também os *games* e muito do que se passa na internet. Ao invés de morte da literatura, veríamos assim a sua expansão e colonização de novas tecnologias. A literatura é uma técnica, um dispositivo, nascido na modernidade para pensar a relação dos indivíduos com a esfera pública. Daí o *boom* do gênero romance desde aquela época. A literatura reflete e ajuda a criar as esferas privadas e a pública. Essas esferas têm passado por turbulências enormes – e com elas a literatura também. Já a crítica é um desdobramento da literatura. O seu momento de autorreflexão. Muitas críticas já fazem parte das obras ditas literárias, enquanto certos ensaios de crítica são verdadeiras epopeias, romances ou poemas. Em suma, proponho que, ao invés de pensar a decadência e o fim da literatura e da crítica, tentemos ver as suas novas faces.

E qual seria o papel da tradução no Brasil? Você traduziu livros importantes para a área de literatura, filosofia e artes, como o *Laocoonte*, de Lessing. Pensa em continuar traduzindo?

É sintomático que a tradução seja uma prática que é valorizada (também em termos teóricos) nos momentos de maior ebulição cultural e pelos grupos mais interessantes de pensadores. Foi assim na Alexandria da Antiguidade helênica, onde nasceu a Septuaginta (a tradução grega do antigo testamento), e o mesmo vale para a Península Ibérica judaica, moura e cristã, para o círculo de pensadores de Jena (August e Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher, entre outros), e, no século XX, para intelectuais como Kracauer, Walter Benjamin, Rosenzweig, Derrida, Vilém Flusser, Haroldo e Augusto de Campos. A tradução se tornou uma forma da literatura e, conforme o modo como ela é pensada, pode ser uma potente desconstrutora de identidades. Esse elemento ácido da tradução é o outro lado de sua capacidade construtiva: da linguagem e da cultura. Na tradução aprendemos a ser diferindo de nós mesmos, abandonando-nos. A tradução permite uma fecundação multipolar, mas para tanto ela precisa acontecer em todas as direções. Nesse sentido ainda temos muito a caminhar, já que no nosso mundo ainda se traduz muito mais das línguas de nações "centrais" em direção à "periferia" do que o contrário. A tradução faz parte, portanto, da concepção que já mencionei do trabalho intelectual como uma atividade política. A tradução corrói hierarquias se for pensada e praticada contra o *mainstream*. Do contrário ela é conservadora e reafirma as hierarquias. Essa tradução conservadora sequer assume-se como um trabalho de transformação cultural. Ela se quer obediente, vê a linguagem como um meio de representar objetos externos a ela. Essa tradução tradicional quer-se transparente. Para ela não existe o "problema" da tradução e, assim, ela não sabe se valorizar. Já a tradução desestabilizadora assume-se como forma, atua no sentido de quebrar a ideia de que línguas e culturas seriam entidades estanques. Essa tradução pratica uma espécie de terrorismo saudável, desconstruindo a linguagem de partida e a de chegada. Essa tradução é uma ferida narcísica saudável e essencial. Acho que no Brasil, com figuras como os irmãos Campos, mostramos uma grande sensibilidade para com esse modelo desconstrutor da tradução. Mas ele ainda é minoritário e dificilmente deixará de o ser. Existe uma enorme resistência a esse modelo de tradução. Ainda somos aficionados da ideia de identidade nacional e coisas afins. Eu gosto de traduzir, mas não tenho tido tempo para isso. Já traduzi Walter Benjamin (sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*), o *Laocoonte*, de Lessing, que você menciona, e autores como Philippe Lacoue-Labarthe e Habermas, participei nas traduções de Hegel (sua *Estética*), de Louis Marin e, neste ano, na revisão da tradução do *Mal-estar na cultura*, de Freud, publicada pela L&PM. Fiz esses trabalhos com muito prazer e aprendi muito com eles. Mas a tradução exige muito tempo, ao menos do modo como eu gosto de fazer: com muita pesquisa, confrontando a fortuna crítica da obra, comparando com outras traduções etc. Para mim, traduzir é uma forma de pesquisa. Nos últimos anos tenho feito resenhas de diversas obras traduzidas, sobretudo do alemão, e, sempre que encontro espaço e acho pertinente, comento criticamente

a tradução. Essa é uma maneira de ir contra nossa cultura que pratica a invisibilidade da tradução e se esquece da intraduzibilidade essencial de todo discurso. É dessa impossibilidade da tradução, como bem o viu Walter Benjamin, que surge a necessidade dessa prática.

Há algum tempo você tem se voltado especialmente à crítica de arte, no entanto, o conceito de arte sofreu abalos históricos. Você mesmo fala de excesso de consciência histórica que veio a mudar o significado da arte. Você considera importante utilizar o termo arte ainda hoje? Ou podemos seguir simplesmente falando de história e vida das imagens?

É verdade que já há algumas décadas se fala em “virada imagética” da cultura e, desse ponto de vista, pode parecer conservador ainda se falar em arte ou mesmo em teoria estética. De fato, vivemos uma tal virada e a qualidade e a quantidade das imagens mudam a todo instante. Flusser, já nos anos 1980, dizia que o mundo estava fadado a ser engolido pelas imagens. Toda a história da humanidade pode ser lida como esse caminhar em direção à imagem – com suas resistências seculares, como o foi a invenção da escrita alfabética e nossa cultura iluminista logocêntrica. As imagens seriam uma espécie de aspirador de pó que suga para si toda a cultura. Essa metáfora é forte, épica e ao mesmo tempo pós qualquer possibilidade de epopeia. Neste ano estive em um congresso em Seul e fiquei impressionado de ver como esse prognóstico de Flusser se concretiza de modo bem evidente por lá, onde todos andam grudados em seus *gadgets*. Trata-se de uma sociedade que alcançou uma democratização da educação, da tecnologia e também da economia. Mas essa “utopia realizada” é ambígua. A natureza – uma das noções que mais estão em crise no presente – se tornou imagem também nessas sociedades tecnológicas. O mundo se reduz às telas desses dispositivos. O mundo fenomênico que moldou nossas experiências por milênios está sendo agora filtrado pelas telas de LED. O próximo passo é mesmo o mergulho para dentro desse universo de imagens, numa etapa na qual já não poderemos saber a diferença entre o real e o virtual. Mas uma coisa é pensar a imagem e sua história, outra é reduzir todas as imagens a um mesmo fenômeno. Volto a um ponto acima discutido: por mais que conceitos como o de literatura e o de arte/estética sejam datados, mesmo assim acho que seria precipitado já agora decretar a morte do estético e das artes. Ainda existe um sistema das artes funcionando – e muito bem. Esse sistema se beneficia muito da virada imagética, mas essa ainda não foi longe o suficiente para achatar todas as imagens em uma mesma qualidade. Pode-se dizer que coexiste nas culturas uma miríade de tipos de imagem. Lembremos da sombra, por exemplo. Há pouco escrevi uma palestra sobre a obra da artista gaúcha Regina Silveira e para escrever esse texto tive que me debruçar sobre a interessantíssima história da sombra. Trata-se de um tipo de imagem que sofreu grande desprezo ao menos desde o mito da caverna de Platão. Por outro lado, desde o Barroco vemos uma espécie de “retorno do recalçado”. A sombra reivindicou seus direitos! O homem romântico (para não falar do homem

shakespeariano) é todo determinado por sua sombra. A própria sombra deve ser vista de muitas maneiras e não é uma simples imagem de apreensão imediata. Ela tem um papel fundamental na história da arte, mas também ocupa o proscênio na construção do homem romântico, aquele que porta o *Unheimlich* dentro de si e que o assombra. E mais, deixando esse exemplo de lado, existem algumas características das imagens/inscrições estéticas que ainda reconhecemos como tais. Enquanto essa diferenciação for possível, devemos continuar a pensar sobre os fenômenos estéticos. Nesse sentido, podemos ver uma continuidade na modernidade: desde Alexander Gottlieb Baumgarten (que publicou a sua *Estética* em 1750), as artes são eleitas como local privilegiado de reflexão, seja para pesquisar a nossa mente, seja para pensar a sociedade. Nossas sociedades saturadas de imagens sofreram um processo de estetização que exige uma redefinição do que seriam as artes e o estético hoje. A própria mirada que damos sobre a história da cultura é estetizada: vemos tudo ruir em fragmentos que arquivamos e reciclamos conforme nosso capricho. Mas a dificuldade de definir o que seria a arte também é uma de suas características modernas, desde o final do século XVIII. Talvez no dia em que nós conseguirmos definir as artes, ou o que é a arte, aí sim ela estará morta. Por enquanto ela vive e não podemos abrir mão desse conceito.

Em diversos de seus trabalhos, a relação entre estética e política está colocada como pano de fundo. Você considera que esta junção é a nova metafísica? Ou seja, a nova junção que explica, por exemplo, a violência visual contemporânea?

Essa dupla pergunta exige uma dupla resposta. Já me referi acima ao momento político do trabalho acadêmico. Creio que essa face política se estende também à prática dos artistas. Mas isso não tem nada a ver com noção esquerdista de arte engajada. Explico-me. A ideia de arte engajada partia de uma visão instrumental da linguagem e das artes. Ela partia da concepção de uma possibilidade de separação entre as artes e a esfera pública política. Haveria então algo como a possibilidade de fazer a arte pela arte, ou seja, sem compromisso algum com a política, ou, por outro lado, a arte engajada, ou seja, aquela que pretendia revolucionar o mundo em uma certa direção. Essa visão é conservadora estética e politicamente falando. Não por acaso, ela quase sempre se apresentou em artistas que lutavam pela construção de regimes totalitários. Essa concepção era uma espécie de vestígio, de resto, de uma visão de mundo positivista do século XIX que acreditava tanto na arte pela arte (o fundamentalismo do estético) como na capacidade dos artistas de apresentarem novas ideias revolucionárias que conquistariam o mundo. Esta última concepção, evidentemente, era muito mais antiga do que a modernidade. Já a Igreja, por séculos e séculos, defendera um tipo engajado de arte, já que nela a arte estava voltada para a conversão de seu público e reprodução de uma visão de mundo. A partir do romantismo, e sobretudo das vanguardas históricas, no entanto, desenvolveu-se tanto uma nova visão da linguagem como da relação entre as artes e a política. Nessa visão, a política não é vista tanto como a imposição de uma visão de mundo e de uma fórmula redentora, mas sim

como uma prática de redimensionamento da vida. A arte se assume como uma biopolítica que atua a contrapelo da biopolítica dominante, voltada para a reafirmação do *status quo*. A arte como micropolítica do corpo se expandiu em direção à política urbana, às relações internacionais e a uma série de metadiscursos, como podemos acompanhar nos megaeventos artísticos que são as bienais e a Documenta. Desde 1992 acompanhei a todas Documentas (ou seja, por questões profissionais também estive em Kassel em 1997, 2002 e 2007) e posso dizer que esse mencionado tom político sempre foi determinante, se não na maioria, decerto em boa parte das obras e com certeza nas de maior destaque. Poderíamos aqui discutir a questão das curadorias da Documenta, mas esse seria outro tema.

Agora a questão da violência visual: ela não necessariamente é fruto da face política das artes hoje. Existe muita exploração comercial da violência, isto é obvio. Por outro lado, é verdade que muitos dos artistas (cineastas, *performers*, *videomakers*, escritores etc.) que considero bons e que me interessam dedicam-se a temas que têm a ver com a violência. Por um lado, isto não representa uma novidade em termos da história da arte e da literatura: veja-se Homero com sua *Ilíada* e o autor do grupo escultórico *Laocoonte*, para ficarmos com dois exemplos clássicos de peso. A violência, já dizia Freud, está na origem da cultura e é natural que a cultura faça seu trabalho de luto dessa violência. Por outro lado, é claro que não podemos perder a especificidade desse trabalho com a violência hoje e nos diferentes lugares onde ele se dá. Uma artista como a Rosângela Rennó, por exemplo, tem uma grande sensibilidade para tratar a relação entre violência, o dispositivo fotográfico e as políticas do esquecimento da cultura brasileira. Outros artistas latino-americanos, como Alfredo Jaar (do Chile) e Marcelo Brodsky (da Argentina), também refletem sobre a fotografia e o trabalho de memória do mal. Doris Salcedo, da Colômbia, é uma das mais impressionantes artistas da contemporaneidade e sua poética é toda calcada em um estudo da violência. Na Alemanha e na França também temos importantes artistas da memória do mal, como Anselm Kiefer, Jochen Gerz, Horst Hoheisel e Christian Boltanski. No cinema seria impossível e ocioso elencar aqui a legião de diretores que tratam a violência de um modo complexo, crítico e interessante. Em todos os casos, devemos observar o como, ou seja, o modo como cada artista trabalha a memória da violência e do mal, lembrando que a memória é criativa, não deve ser oposta à ficção ou à literatura.

Com *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (Editora 34, 2005) você ganhou o Jabuti de ensaios em 2006. O livro traz diversos de seus artigos. Você considera que algo mudou de sua perspectiva teórica de lá para cá. São apenas 5 anos, mas com um trabalho deste vulto, podemos pensar que uma nova fase se inaugurou?

Não sei se estou totalmente consciente dessa eventual nova fase... Vejo que mantenho certas paixões inabaladas, como a pela literatura, a história da arte, por certos autores como

Benjamin, os românticos alemães, Freud, e também por Derrida, Foucault, Hanna Arendt, Flusser e tantos mais. Mas é verdade que tenho me dedicado mais a pensar as imagens fotográficas, por exemplo, coisa que não fazia tanto há cinco anos. No entanto, esse estudo é um desdobramento quase inevitável de minhas pesquisas sobre o teor testemunhal da cultura. A fotografia é uma fronteira fascinante entre o real e o simbólico, um umbral. A foto é um paradoxo: um pedaço de espaçotemporalidade rasgado que penetra outros *cronotopoi*. Fascinante. Outro tema que me fascina são as imagens publicitárias, sobre as quais já escrevi (em um texto publicado na Argentina e agora na Alemanha, onde comparo as fotos de Claude Lévi-Strauss de São Paulo com as do fotógrafo Carlos Goldgrub). Tento pensar essas superimagens como um modo contemporâneo de lidar com os desejos. Novamente vemos aqui o fenômeno do sugamento pelas imagens: elas nos fazem comprar, quando fantasiamos que poderemos suprir um desejo desse modo; mas, imediatamente após a compra, as imagens estão alimentando mais desejos. Existe um elemento de não saciabilidade do desejo (já conhecido por Moses Mendelssohn, no século XVIII) que alimenta esse universo imagético-mercadoológico. As superimagens são super-resistentes, indestrutíveis mesmo como uma fênix e sobre elas se estrutura boa parte de nossa vida e economia pulsional. Elas são uma *promesse de bonheur* da qual estamos cada vez mais dependentes. São fragmentos de nosso paraíso possível. Sabemos que no século XVIII diversos teologemas, ou seja, imagens e conceitos centrais da tradição judaico-cristã, migraram para o campo estético que se fundava então. Ao longo dos séculos XIX e XX, esses teologemas migraram em parte para a publicidade. As superimagens são ícones do capitalismo como religião. Nelas perduram ao mesmo tempo o culto vindo da religião e o fascínio pornográfico. Elas são epifanias abortadas, porque vinculadas a um sistema que não pode permitir o fim do gozo. Gosto de pensar na relação dessas imagens com as imagens estéticas e com as imagens do desejo de que Benjamin falava.

Qual o projeto atual? Poderia nos contar?

Tenho um problema, derivado de uma qualidade: adoro conhecer pessoas e tendo a aceitar muito mais convites para participar de eventos do que deveria. Desse modo, tenho a chance de escrever sobre muitas coisas pelas quais me interesso muito, mas ao mesmo tempo fica difícil parar para organizar meus textos em forma de livros. Já tenho material para dois ou três livros, mas não consigo a paz para escrevê-los. Quem sabe em 2011! Promessa de ano-novo!