



grupo

LITERATURA E IMAGEN
/ NUMERO → UNO
MARZO 2003

ARGENTINA-BRASIL
BRASIL-ARGENTINA

I
N

portuñol / portunhol

ivanovich

-críticas
-crónicas
-vanguardia
-dossier
-poesía

grupo
LITERATURA E IMAGEN
/ NUMERO → UNO
MARZO 2003
ARGENTINA-BRASIL
BRASIL-ARGENTINA

grupo

LITERATURA E IMAGEN
/ NUMERO → UNO
MARZO 2003

ARGENTINA-BRASIL
BRASIL-ARGENTINA







grumo

Sólo el Mercosul nos une. Sólo los Lamborghini, los Oiticica. Por el sincretismo, la hibridez, la frontera, el candomblé y la pachamama.

Sólo el Mercosul nos separa: la ley del mercado. Por el caos de la feria. Uruguaiana y Once.

Estamos cansados de todas las playas de Brasil: contra Florianopolis, Camboriu y Mar del Plata.

Preferimos los boatos a la verdad, reivindicamos la feijoada y el jugo de açaf y el vino tinto. Vidigal, Rocinha y la Villa 31.

Los baños de Retiro son el retrato y las raíces do Brasil. Allí los hombres salen cansados de tanto brincar. Brincadeira.

El maíz caliente es una radiografía de la pampa, la cabeza de Goliat. Por los Goliardos como prenda de paz.

Alegría, alegría, alergia.

No tenemos ningún carácter, ni planos pilotos. Ni civilización ni barbarie.

Necesitamos una nueva boca do inferno. El Amazonas está siendo destruido, a gente también. Por un retorno de lo real. Por el afuera y la exterioridad.

LOS GRUMOS



BUENOS AIRES - RÍO DE JANEIRO

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2003 - Impreso en Buenos Aires.

CRÉDITOS

Staff

Editores

*Paloma Vidal**Mario Cámara*

Coordinación Editorial

Paula Siganevich

Asistente editorial

Ezequiel Cámara

Diseño Gráfico

*María Belén Specius**Jorge Mac Lennan*

Corrección

Alejandra Kleinman

Imágenes

*El Fantasma de Heredia**Esteban Javier Rico*

Asesor Gráfico

Esteban Javier Rico

Contacto con Grumo

*palomavidal@yahoo.com**mario_camara@hotmail.com**psiganevich@hotmail.com*

Colaboran en este número:

Alejandra Laera, Gonzalo Aguilar, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Luciana di Leone, Tamara Kamenszain, Carlito Azevedo, Lola Arias, Santiago Llach, Pedro Amaral, Solange Rebuzzi, Laura Erber, Nicolás Rosa, Nestor Perlongher, Glauco Mattoso, Roberto Piva, Diana Klinger, Ademir Assunção, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, Claire Solomon, Helena Vieira, Leticia Isnard, Lucas Carrasco, Tatiana Levy, Andrés Moguillanes, Salvador Biedma.

Agradecimientos:

Karl Erik Schöllhammer, Florencia Garramuño, Monica Hirst, Claudia Bacci, Reynaldo Jimenez, Luiz Dado Amaral, Los Compañeros del CAU (por la paciencia), Luis Del Marmol, Ivanovich, Andrea Moccio, Ana y Mario.



ÍNDICE

Vanguardias

Avatares De Un Antropofago	Alejandra Laera/Gonzalo Aguilar
Autorretrato	Oswald De Andrade
Manifiesto Pau Brasil	Oswald De Andrade
Manifiesto Antropofago	Oswald De Andrade
Prefacio Interesantissimo	Mario De Andrade
Glosario Modernista	Luciana Di Leone

Poesia

Tamara Kamenszain, Poeta Y Testigo	Paula Siganevich
Poesias De Tamara Kamenszain	
Inéditas en Argentina y Brasil	Traducción Carlito Azevedo

Poesia Nueva

Lola Arias	Argentina
Santiago Llach	Argentina
Pedro Amaral	Brasil
Solange Rebouzzi	Brasil
Laura Erber	Brasil

Dossier: Literaturas Abjetas

Bio De Nestor Perlongher	
El Triunfo Del Ventear	Nicolás Rosa
Poesias De Nestor Perlongher	
Dois Antropofagos (Des)Viados:	
Glauco Mattoso Y Roberto Piva	Diana Klinger
Artefacto	
Manifiesto Escatologico	
Manifiesto Coprofagico	
A Catedral Do Desordem	Glauco Mattoso
Glauco Mattoso E Dinamite Pura	Ademir Assunção
Sonetario Grumosico	Glauco Mattoso
Efeitos De Abjeto Em Joao Gilberto Noll	Paloma Vidal
E Osvaldo Lamborghini	
A Furia Do Corpo (Fragmento)	João Gilberto Noll
El Niño Proletario/O Menino Proletario	Osvaldo Lamborghini
La Refalosa, El Matadero: Lo Abyecto Ejemplar	Mario Camara
El Matadero	Esteban Echeverría
La Refalosa	Hilario Ascasubi
La Palabra Abyecta:	Claire Solomon
El Amor Prostituido En Tanka Charowa (www.grumo.org)	

Cronicas

O Dia 11 De Setembro	Helena Vieira
Uma carioca em Buenos Aires	Leticia Isnard

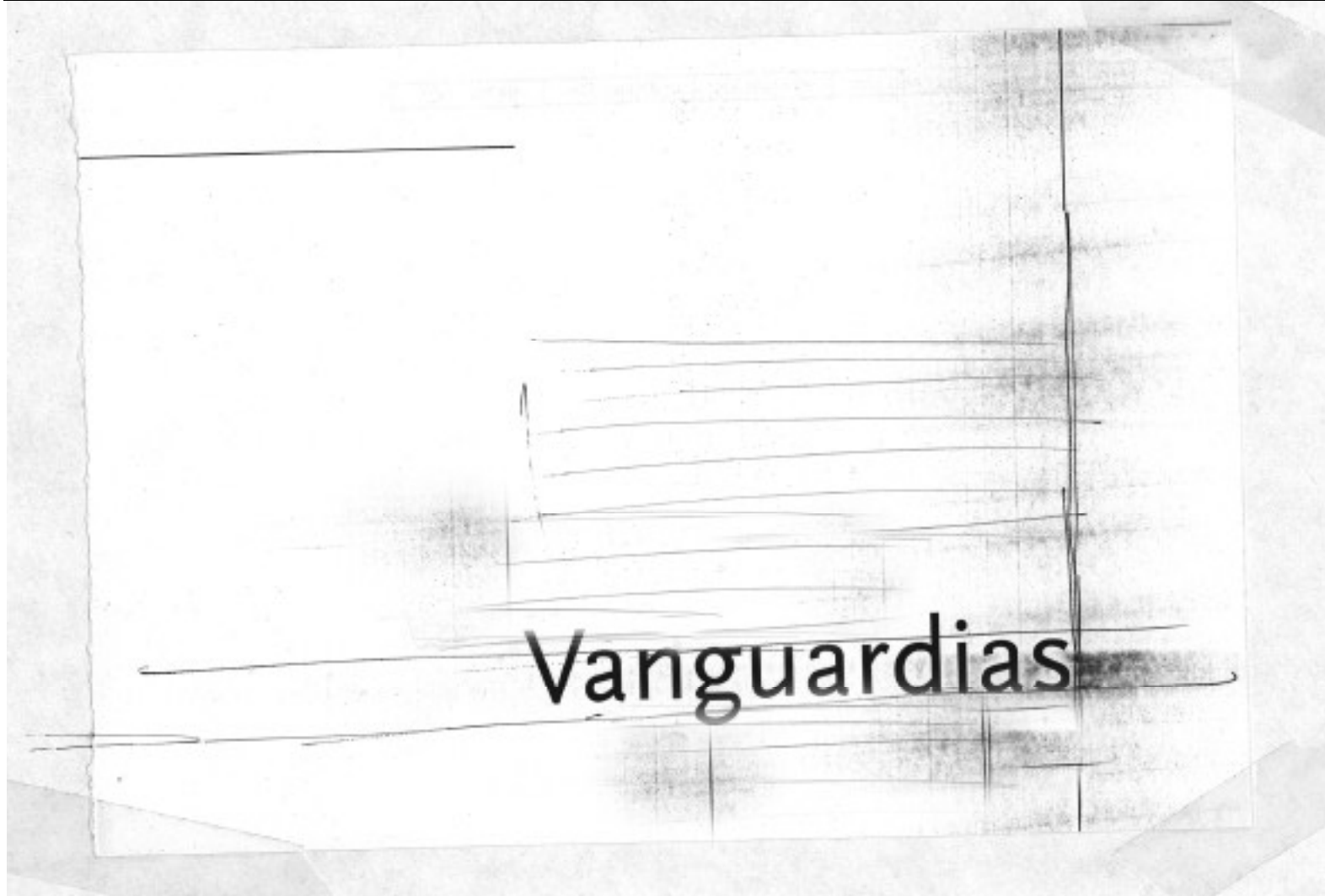
Criticas

Comentario sobre a biografia do Polaco que sabia latim	Lucas Carrasco
A realidade invade o texto, sobre a invasor, de Marçal Aquino	Tatiana Levy
La sangre en la arena	Andrés Moguillanes
Cicatrices, una poetica de lo subjetivo	Salvador Biedma









Vanguardias

MODERNISMO

En el mes de mayo de 1928 Oswald de Andrade escribía el Manifiesto Antropófago y seis años antes en el teatro Municipal de San Pablo se realizaba la Semana de Arte Moderno. El manifiesto y la Semana forman parte de la primera vanguardia de Brasil: el Modernismo. Los modos de lectura consagrados por el Modernismo nos han hecho privilegiar el carácter disruptivo de aquella semana, mientras que la posterior lectura de Mario de Andrade nos señaló el carácter destructivo de todo el movimiento. ¿Qué decir hoy del Modernismo sin que lo afirmado adquiera de inmediato el estatuto de fósil? ¿Deberíamos reivindicar las vanguardias o "desmitificarlas" despiadadamente? Oswald de Andrade cifró la utopía del matriarcado en la república de Pindorama, palabra tupí que designaba el territorio donde actualmente se asienta San Pablo, y se situó con ello entre el pasado y el futuro. Reinventó una tradición y fue un hombre del presente. Habitar el presente ¿ello todavía es posible? Quizá sea ese el objetivo que nos impulsó a volver a las vanguardias: habitar el presente y desde aquí despojarlas de toda melancolía por su ocaso y todo ensañamiento por su aparición. Intentar construir entre ellas y nosotros un nuevo tejido que en cada despliegue y repliegue arroje, ilumine y reinvente nuevos fragmentos de aquello que el tiempo no cesa de opacar.

AVATARES DE UN ANTROPOFAGO ¹

ALEJANDRA LAERA / GONZALO AGUILAR

I
 Cuando los primeros cronistas del descubrimiento y la conquista narraron sus aventuras en las tierras de Brasil, se detuvieron asombrados ante una extraña costumbre de los indios tupíes, en la cual creyeron encontrar el mayor abuso de la barbarie. Los tupíes eran antropófagos: seres que se comían al enemigo exhibiendo un instinto voraz que no tenía explicación para los hombres del Viejo Mundo. La venganza entre tribus rivales, la simple gula o, tal vez, la expresión de una religiosidad indígena, fueron las interpretaciones tentativas de los cronistas y los historiadores para una actitud tan condenada como temida. Durante muchos años, se intentó luchar contra la pretendida irracionalidad antropófaga convirtiéndola en leyenda o mirándola como a un exotismo que se iba a perder, de una vez y para siempre, en la inexorable marea civilizadora.

La historia mítica de Brasil, su naturaleza tropical, la vida de los indios y sus costumbres, fueron reelaboradas épicamente o según una configuración exótica del "hombre natural", a partir de modelos y retóricas impartidos desde Europa (neoclasicismo, romanticismo). Quizás el exponente más complejo de la relación entre Brasil y Europa sea el Caramurú de Fray José de Santa Rita Durão, de 1781, donde una voz -por momentos nostálgica de la cultura indígena perdida- denuncia con espanto el canibalismo, el pecado irreparable de aquellos indios tupíes de las tierras brasileñas...

Que horror da humanidade! ver tragada

Da própria espécie a carne já corruta!

Al seguir la tradición europea -sobre todo la portuguesa-, los primeros escritores de Brasil inauguraban un ciclo de préstamos que continuaría, salvo algunos casos aislados, hasta principios de 1900. Y aun el "nativismo", que caracterizó a las manifestaciones literarias -y especialmente poéticas- de los siglos XVII y XVIII, fue más una consecuencia de la subordinación de la clase letrada a las modas europeas que un producto propio.

Habría que esperar la llegada de la vanguardia a comienzos del siglo XX para que, con el "Manifiesto de la poesía Pau-Brasil" (1924), los brasileños propusieran un diálogo de igual a igual con la cultura europea, en base a una "poesía de exportación" que respondiera a necesidades propias y ya no a los vaivenes de las culturas centrales.

La apuesta a la modernidad articula dos líneas de composición en la obra de Oswald de Andrade: la vanguardista y la antropófaga. Por medio de la vanguardia, Oswald construye un espacio propio en el campo literario brasileño y acelera y radicaliza los procesos de modernización en el campo cultural y literario. Complementariamente, la invención de la antropofagia reformula la vanguardia y, como práctica, viene a resolver la inserción de la cultura y el arte nacionales en la modernidad cosmopolita, de un modo crítico y novedoso. Con el gesto de vanguardia, Oswald irrumpe en la literatura brasileña y provoca un desplazamiento en la lengua, un pequeño terremoto. Oswald cree -como casi todo artista de vanguardia- que la ruptura pasa por el uso del lenguaje y por las técnicas de composición, y entre las variantes básicas y disponibles no elige la propuesta surrealista del automatismo y del azar objetivo ni el absurdo y el nihilismo dadaísta, sino que opta por una vertiente constructivista cercana a las primeras vanguardias europeas (Cendrars, Picasso, Léger).

¹EL PRESENTE TEXTO HA SIDO CEDIDO POR LOS AUTORES Y FORMA PARTE DEL LIBRO *ESCRITOS ANTROPÓFAGOS, CORREGIDOR, 2001*, DE OSWALD DE ANDRADE, CUYA SELECCIÓN Y CRONOLOGÍA HAN REALIZADO. DICHO LIBRO FORMA PARTE DE LA COLECCIÓN VEREDA BRASIL DIRIGIDA POR GONZALO AGUILAR, FLORENCIA GARRAMUÑO Y MARÍA ANTONIETA PEREIRA.

Un uso del lenguaje orientado hacia lo mínimo, lo directo, lo sintético y lo equilibrado. El objetivo es desmontar la retórica tradicional, la "elocuencia hueca y rastrera" de la literatura brasileña, tal como la definió Paulo Prado en la introducción a *Pau-Brasil*. Como señala Haroldo de Campos, "Oswald de Andrade incorporó lo coloquial a la poesía, los modos brasileños de decir y conversar, y encaminándose hacia una expresión voluntariamente reducida a lo esencial, hacia una especie de 'jardín de infantes' de la expresión, trató de reencontrar una sensibilidad primitiva".²

La lengua literaria es el lugar de lo social y no un juego privado o de minorías ("la masa comerá el bizcocho fino que yo fabrico" le gustaba decir). La primera persona, en Oswald, oscila entre lo individual y lo colectivo, el rasgo identificador y los objetivos comunes. Oswald siempre intentará adoptar el papel de porta-voz y permanentemente buscará el grupo, convencido de que la literatura es un texto de conjunto y no de autores aislados. Las vanguardias son prácticas combinadas que no se proponen introducir pequeñas variaciones sino modificar los fundamentos mismos del sistema artístico. Desde las primeras reflexiones sobre el estatuto del arte en la sociedad moderna (que se inician con la célebre observación de Baudelaire de encontrar lo bello en "le transitoire, le fugitif, le contingent"), se asiste a un desplazamiento de la pregunta "¿qué es lo bello?" a "¿qué es el arte?"³. De allí que en las vanguardias, movimientos que llevan esa reflexión al límite, la experimentación con las formas se produzca con una intensidad que, por momentos, llega a disolver la obra de arte misma. En Oswald, la experimentación le posibilita a su escritura desligarse de las exigencias de las convenciones y de la tradición. La escritura de Oswald se expresa en fragmentos, discontinuidades,

enumeraciones y elisiones, consignas y yuxtaposiciones -como puede verse en los manifiestos, género "punta de lanza" de la vanguardia.

Como movimiento, la vanguardia brasileña presenta varias diferencias comparada con las demás vanguardias latinoamericanas. Además de sus matices primitivistas -curioso punto de convergencia estético con ciertas vanguardias europeas-, el movimiento brasileño sostiene un nacionalismo combativo y demoledor que poco tiene que ver con el tibio nacionalismo de otras vanguardias, como la argentina o la chilena⁴. La relación entre nacionalismo y cosmopolitismo constituye un doble frente al que el modernismo⁵ debe buscar respuesta. *Pau-Brasil* y *Antropofagia* son un intento por ponerse a tono con los nuevos tiempos, pero, sobre todo, una respuesta a la tradición brasileña y un ajuste de cuentas con una literatura que había ahogado toda originalidad bajo el peso de las escuelas y la Academia.

El otro aspecto distintivo de la vanguardia brasileña es que niega radicalmente la autonomía del arte, rasgo que -según Peter Bürger- define las vanguardias europeas y que está atenuado -cuando no suprimido- en el chileno Vicente Huidobro, en el grupo *Contemporáneos* de México o en "Martín Fierro"⁶. Y si es posible hablar de una vida-obra en Oswald (como la denominara Augusto de Campos) es porque para él no son diferentes los ritmos de la vida y la literatura. Oswald nunca abandona el ataque al esteticismo, a la institución literaria y a todo intento de apartar la creación artística de la praxis vital.

AVATARES DE UN ANTROPOFAGO

La vanguardia en su primera etapa Pau-Brasil, de 1922 a 1927, había enunciado la necesidad de perfilar un arte nacional y de establecer un corte en la tradición literaria. Sin embargo, aún no quedaba clara la diferencia que Pau-Brasil proponía con la modernidad cosmopolita que postulaba. Es el concepto de antropofagia el que introduce una inflexión, y pone en funcionamiento un mecanismo que, en la práctica, opera con el Otro y que, en un nivel teórico, permite observar el doble proceso de coincidencia y diferenciación. Hay dos momentos complementarios en la postulación antropófaga. El primero se resume en el sentimiento de nacionalidad: es la búsqueda de lo auténtico frente a la importación de la cultura exterior, revalorizando la filiación de resistencia -los Caribes del "Manifiesto Antropófago"- frente a la genealogía de la dominación: "Contra el padre Vieira", "Contra Anchieta" y también "Contra Goethe, la madre de los Gracos y la corte de D. Juan VI". El segundo momento es la mirada hacia afuera de Brasil, mirada antropofágica que, en lugar de negar lo exterior, intenta atraparlo y comerlo en un gesto de apropiación. La Antropofagia es la "absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem". El "enemigo" es lo Otro infranqueable, el mundo como devoración indiferente y precariedad (tabú). La transformación consiste en hacer de la vida una devoración de lo otro (tótem): de ser devorados en devorar.

Por esto, la antropofagia nunca es xenófoba: Oswald no invierte maniqueamente la jerarquía tradicional Europa/Brasil oponiendo un Brasil puro a una Europa decadente. La Antropofagia no niega al Otro ni se esclaviza a él: simplemente lo devora. Casi como un procedimiento rumiante, hay que saber digerir para poder procesar un producto distinto y particular: "nacional". Si los conquistadores de América fueron los primeros "importadores de la conciencia enlatada", la antropofagia pretende modificar esa relación y transformar lo propio en un producto de "exportación". Ningún complejo de inferioridad ni sometimiento cultural en la escritura de Oswald. "Tupí or not tupí that is the question": el 'traductor' asume una perspectiva primitivista al transformar el "to be" en "tupí" -lengua de los indígenas de Brasil. La

traducción de esta cita implica una doble actitud. Oswald elige extraer de una cultura prestigiosa y modelo el texto del cual dependerá en tanto traductor (lector), pero a la vez, mediante una versión paródica, subvierte esa relación de dependencia provocando el desconcierto y la risa. Esa es la cuestión: no podemos dejar de leer estos textos de la cultura europea (propios y ajenos a la vez), pero sí podemos parodiarlos, burlarnos y reírnos de ellos⁷. El "yo" -ahora sí signo de lo americano ante el "otro"- se define no tanto por lo que produce como por lo que consume, por su capacidad de digerir e incorporar discursos heterogéneos.

El concepto de antropofagia, entonces, sirve para imaginar el proceso de consumo, la relación con los materiales. No es, sin embargo, la única instancia donde Oswald opera con el concepto. Este describe tanto procesos históricos (la antropofagia finaliza con el advenimiento del patriarcado) como procesos literarios (la dinámica intertextual) y políticos. Como dijo Giuseppe Ungaretti, la antropofagia es "un modo ante litteram de lo que hoy suele llamarse -sin que contenga, a no ser raramente, el arte del argumento paradójico y la poesía mordaz y alegre de Oswald- protesta"⁸.

Finalmente, la antropofagia es también una promesa, una utopía. Según Oswald -en plena euforia desarrollista-, el resurgimiento de la era del Ocio se producirá cuando las máquinas reemplacen el trabajo humano. No nos encontramos ante un puro primitivismo, ante una triste nostalgia nativista, sino ante un pensamiento dinámico que intenta conjurar los antagonismos de la tradición y la modernidad, del pasado y del porvenir.

III

El encuentro de Oswald con el arte de vanguardia se produjo en Europa hacia 1912. El viaje a Europa significó el shock de la modernidad, de lo diferente; Oswald comenzó a cuestionarse los patrones decadentistas en los que se había formado y a mirar de otro modo a su propio país. En el viaje -y en

las formas de cultura que el viaje moderno produce-, en el tránsito entre Brasil y Europa, buscando lo nacional sin dejar de ser cosmopolita, Oswald diseña su "yo".

La revelación de un arte de ruptura y la amistad -algunos años después- con otros intelectuales brasileños que también querían renovar modelos esclerosados, fueron condiciones fundamentales para un primer impulso transgresor. La escritura colectiva de *El perfecto cocinero de las Almas de este Mundo* (1918) -con Leo Vaz, Deisi, Guillermo de Almeida y otros- fue una prefiguración de la actividad grupal de la vanguardia en la década del 20. El periodismo, la literatura, el dibujo, se alternan en este "diario", donde el humor, la parodia, el collage y la instantánea son los rasgos dominantes, que Oswald usó como técnicas contra la tradición literaria brasileña del naturalismo, del parnasianismo y la retórica solemne.

Pero la muestra más importante de la producción de los jóvenes artistas brasileños tuvo lugar recién en 1922, año en que se llevó a cabo en el Teatro Municipal de San Pablo, entre el 13 y el 17 de febrero, la "Semana de Arte Moderno", acontecimiento en el cual participaron exponentes de distintas generaciones y diferentes concepciones literarias. Avalada financiera y socialmente por un comité integrado por hacendados (entre los que estaba Paulo Prado, también escritor) y reconocidos intelectuales de la época (el académico Graça Aranha, entre otros), la Semana convocó a varios artistas jóvenes con inquietudes renovadoras. A pesar del apoyo institucional, el público rechazó escandalizado la pintura de Anita Malfatti y Di Cavalcanti, la música de Heitor Villa-Lobos, y la poesía de Manuel Bandeira, Mário de Andrade y Oswald. Era la concepción moderna e integral del arte que compartían lo que provocaba ese rechazo.

Y aunque no podemos afirmar que estamos ya ante una vanguardia radicalizada -por el apoyo académico y hasta oficial, y las expresiones aisladas de rebeldía vanguardista-, en esta primera experiencia pública y colectiva está el germen que daría lugar, dos años después, al llamado modernismo "Pau-Brasil". Entonces sí, con el pronunciamiento del "Manifiesto de la Poesía Pau-

Brasil", el embrionario modernismo brasileño supera la exhibición ocasional y se convierte en un programa.

Alrededor de las consignas de este manifiesto se reunieron las pintoras Tarsila de Amaral y Anita Malfatti, y los escritores Menotti del Picchia, Oswald y Mário de Andrade, integrantes del llamado Grupo de los cinco. Según un criterio artístico, "Pau-Brasil" define claramente la poesía que pretende: síntesis, equilibrio geométrico, invención, humor, novedad y sorpresa. Para concretar estos propósitos, el grupo pone en práctica la aproximación de elementos dispares, extraños por naturaleza, de modo que rescata la experiencia de yuxtaposición (atraso y modernidad) y la usa como técnica. Por su insistencia en el "acabado técnico", esta experiencia opera más en un sentido formal que sobre los contenidos (o, mejor, de la forma como contenido). Al mismo tiempo, y por la búsqueda permanente de la línea y la sencillez en el arte, no es casual el encuentro con el primitivismo: primero, considerado en su síntesis formal; posteriormente, con la Antropofagia, en su carga política. Es ese límite el que Oswald percibe cuando critica -ya desde la perspectiva antropofágica- "la preocupación estética exclusiva" de Pau-Brasil⁹.

Pese a esta autocrítica, hay innumerables continuidades entre los dos manifiestos y son muchos los postulados de Pau-Brasil que Oswald recicla, aunque les imponga la orientación extraestética propia de la Antropofagia. El punto de partida ya está contenido en el "Manifiesto Pau-Brasil": "Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía y de balística. Todo digerido"¹⁰. La productividad de esta afirmación se hará plena en la Revista de Antropofagia, en el "Manifiesto Antropófago" de Oswald de Andrade y en textos de otros integrantes del grupo: *Macunaíma* de Mário de Andrade (quien participó sólo en la primera etapa de la revista) y *Cobra* Norato de Raul Bopp.

La aventura antropófaga concluye en 1930, tanto por presiones externas -sobre todo de la Iglesia- como por discrepancias en el seno del grupo. También la situación política del país había cambiado y se anunciaban tiempos duros bajo el gobierno de Gétulio y el nacionalismo de derecha: "Mil novecientos

AVATARES DE UN ANTROPOFAGO

treinta... -dice Mário de Andrade- El sentido destructivo y de fiesta del modernismo ya no tenía más razón de ser, cumplido su destino legítimo. En la calle, el pueblo amotinado gritaba: - ¡Gétulio! ¡Gétulio!...".

La Semana de Arte Moderno, Pau-Brasil, Antropofagia, fueron los hitos artísticos fundamentales de una década que se caracterizó por la búsqueda violenta de la novedad y del "sentido puro" en el arte. Protagonista de todos ellos, Oswald de Andrade se convertirá con el tiempo en el paradigma del artista brasileño de vanguardia: un escritor donde confluirían durante medio siglo las prácticas de la transgresión y las formas del escándalo.

IV

El testimonio retrospectivo de una de las más activas vanguardistas de Antropofagia, Patrícia Galvão -o Pagu, tercera esposa de Oswald- muestra claramente la situación de las vanguardias brasileñas hacia fines de los años 20:

El movimiento del 22 se interrumpió en 1928, según afirmamos. Esta escisión fue fatal para el movimiento. Trajo, en principio, un desperdicio enorme de fuerzas [...] el movimiento literario, intelectual, brasileño se dividió en tres corrientes nítidas. Mário de Andrade se mantuvo, con su grupo, muy próximo e incluso dentro, del Partido Democrático, que se distiende hasta el movimiento constitucionalista; Oswald de Andrade y su grupo, en la búsqueda del socialismo, optaron por las ideas de la extrema izquierda hasta el comunismo militante, experiencia que hicieron a principios de los años 30; y el grupo que saliera de una mitología tallada en el tótem de "Anta", teñida por el verde-amarillismo, encarnaría el mussolinismo caboclo¹¹, en Plinio [Salgado] y sus integralistas.¹²

Es a partir de la oposición a "Anta", primero, y al folklorismo transculturador de Mário de Andrade, desde el 28, que Oswald inaugura un ciclo de po-

lémicas en el seno mismo de la vanguardia -y ya en menor medida contra los vestigios de academicismo. Pero lo que en principio eran diferencias fundamentalmente estéticas se transforman cada vez más en enfrentamientos políticos que iban a condicionar la relación que establecían los escritores con el arte, el medio intelectual y las instituciones. En el caso de Oswald, el conflicto se ve acentuado con su afiliación al PCB en 1931 y el consecuente replanteo de sus metas artísticas y de su función como intelectual.

Esta radicalización política se hizo explícita en el segundo y definitivo prefacio a la novela que, paradójicamente, fuera la consumación de su perspectiva vanguardista de la literatura, Serafin Ponte Grande -iniciada en el 24 y concluida en el 28. Publicada por medio de la autofinanciación en 1933, el tiempo transcurrido -en el que se produjo el golpe de Estado de 1930- fue el suficiente para que Oswald se diferenciara también de su propia actitud de vanguardia. Por eso, desde el nuevo prefacio, proclama su ruptura con la burguesía y la bohemia para convertirse en "cuerpo de choque de la Revolución Proletaria". A la vez que paradigma de la prosa de vanguardia, Serafin es: "Necrología de la burguesía. Epitafio de lo que fui".

La actitud polémica permanente -que lo hizo protagonista durante la gestación y consolidación del modernismo- será entendida ahora como una provocación y, en la medida en que Oswald se vaya comprometiendo con la militancia comunista, dará lugar a un progresivo aislamiento y a una proscripción tácita que durará, casi sin interrupciones, hasta el fin de sus días. La publicación del efímero periódico *O Homem do Povo* y las luchas emprendidas con Pagu a principios de la década del 30 -en el marco de la política seguida por Getulio Vargas con la instauración del Estado Novo (1932-1945)- le valieron, además de exilios internos debidos a la persecución gubernamental, la hostilidad institucional y la impopularidad.

Ante esa situación en la que él se siente discriminado, Oswald insiste en la polémica como estrategia fundamental para relacionarse con el otro e incluso extiende su radio de motivaciones. No sólo entabla polémicas con fundamentos estéticos y políticos sino que además lanza acusaciones sobre la omi-

sión a la que se ve sometido y que se corrobora en el carácter unilateral de muchos de los enfrentamientos¹³. Entendida como género discursivo, la polémica en Oswald sirve a dos fines complementarios: exhibe la marginación y trata de conjurarla.

Por lo menos hasta 1945, año de ruptura con el PCB, el "yo" oswaldiano se configura en la soledad, en la intimidad a la que están destinados casi todos los textos literarios que produjo en ese período. Fuera de alguna edición ocasional e ignoradas sus obras teatrales (la primera representación es de 1967), el único espacio público de expresión es el periodismo, espacio precario en el que participa como colaborador itinerante pero que aprovecha al máximo. En sus diversas columnas, Oswald enfrentará sucesivamente a Mário de Andrade, a los integralistas, a los llamados "búfalos del nordeste" -especialmente Jorge Amado y Graciliano Ramos-, a Monteiro Lobato, a los "chato-boys" -Antonio Candido y otros críticos- y a la generación poética del 45. Pero como la palabra polémica se mide según criterios coyunturales (artísticos, ideológicos, personales) que Oswald acentúa, estos enfrentamientos casi nunca son definitivos¹⁴. Este carácter transitorio, a veces, está ligado no tanto a concepciones literarias como a intereses concretos: proyectos editoriales, políticos, institucionales. En este mismo marco deben entenderse las candidaturas a la Academia Brasileña de Letras -paródicas o no-, los concursos a cátedras de la universidad, eventuales iniciativas culturales; son todos episodios que van orientando la relación entre Oswald y el campo intelectual: el acercamiento y la reyección, el oportunismo y las alianzas precarias.

Pero paralelamente a esta escritura de circunstancia, Oswald dedica sus horas a elaborar pacientemente su producción novelística y poética. Mientras el periodismo es casi un campo de batalla, un lugar de lucha estético-ideológica y de lucha por la creación de un público, la escritura de otro tipo de textos (principalmente la poesía) tendía a la reescritura y en un sostenido camino hacia la síntesis y el acabado técnico. Mário da Silva Brito muestra cómo convivían en Oswald los diferentes ritmos de producción según el fin fuera la polémica inmediata o el texto definitivo:

El hombre imprevisto y repentino que aturdió los espíritus con sus réplicas instantáneas y ágiles, como autor tenía otro comportamiento: era moroso, trabajaba laboriosamente sus textos, los ponía en reposo para volver a ellos más tarde, sea con el objetivo de cortar largos trechos, sea para acrecentarlos. Era más de disminuir que de aumentar. Es lo que demuestran sus originales rasguñados con lápiz, es lo que revelan las varias fechas en el Santeiro¹⁵.

Si los 20 estuvieron marcados por la travesía grupal de la vanguardia, la década siguiente inició un nuevo periodo donde el agenciamiento colectivo fue el comunismo. Pese al paso de una serie a otra, Oswald -siempre en la tradición conspirativa- siguió buscando el arco social que le sirviese de punto de resistencia. Y si después de su ruptura con el comunismo, Oswald rescata el gesto vanguardista del 28 en una concepción antropofágica de la vida, se debe a que en su obra hay un continuo: la creencia de que sólo hay sujeto -un "yo" de la escritura- cuando hay una voz colectiva. La antropofagia -ahora con una inflexión existencialista- es el lugar donde se recupera esta unidad del sujeto, donde el "yo" se reconoce en el cuerpo social que lo engloba. La antropofagia y el matriarcado son la esperanza de la escritura y de la vida en comunidad.

V

En 1945 -y tras el fracaso de sus intentos por ampliar las políticas del partido y por flexibilizar su rígida estructura- Oswald de Andrade se separó del PCB. Esta ruptura tuvo un doble efecto en su producción literaria. Por un lado, Oswald clausura una etapa como intelectual programático publicando el volumen Ponta de lança -exponente fundamental del género polémica- y el segundo tomo de la novela social Marco Zero: Chão -última novela que escribió Oswald. A la vez, recupera géneros soslayados durante más de diez

AVATARES DE UN ANTROPOFAGO

años como la poesía y practica una nueva forma del ensayo, más cerca de la especulación que de la polémica. Paradigmas de este movimiento son la aparición de Poesías reunidas de O. Andrade y la tesis para la Cátedra de Literatura Brasileña de la USP (Universidad de San Pablo), "La Arcadía y la Inconfidencia".

El alejamiento del PCB no implica una renuncia a la política -Oswald seguirá ligado ideológicamente a la izquierda brasileña y hasta será candidato a diputado federal por el PRT (Partido Republicano de los Trabajadores) en 1950-, pero diseña un nuevo perfil en el que viejas pasiones -la poesía, la vanguardia, la antropofagia- adquieren nuevas modalidades -enfoques filosóficos y antropológicos, investigación en archivos, una mayor sistematicidad en la exposición. Sin embargo, este último movimiento no viene a cambiar los campos de acción de Oswald sino que más bien los amplía, porque su práctica periodística y sus intentos de inserción en la actividad cultural institucional continúan. De ahí que la proliferación de actividades haya sido condensada por el mismo Oswald en la figura del "hombre sin profesión", expresión que define al escritor por lo que no es, y que lo condiciona a la diversidad textual y a adoptar distintas posiciones. Complejidad del "yo" oswaldiano: periodista, poeta, novelista, político, dramaturgo, aspirante a profesor universitario, abogado y teórico de la cultura.

La progresiva inclinación a la teorización que comenzó con "La Arcadía y la Inconfidencia", y que se venía perfilando en algunas entrevistas y artículos periodísticos, va acompañada de la lectura del existencialismo, y encuentra su mejor expresión en la tesis para la Cátedra de Filosofía de la USP en 1950. "La crisis de la filosofía mesiánica" es la consecuencia de la revisión de la Antropofagia hecha por Oswald a fines de los 40 desde un abordaje filosófico que no deja de ser vanguardista. Oswald no entiende la filosofía en términos tradicionales y, en la tesis, combina chistes, citas insólitas, referencias prestigiosas y un lenguaje desinhibido ¹⁶.

Ahora no es sólo el poeta o el novelista quien habla sino el investigador, el estudioso de la historia y la filosofía. Por eso, mientras las expresiones literarias

de la primera Antropofagia se materializaban en un género claramente vanguardista -el manifiesto-, esta segunda Antropofagia pretende sistematizarse reelaborándose en ensayos, ponencias, tesis, artículos filosóficos. Los alcances de esta nueva mirada no se limitan a ser una respuesta activa a las actuales problemáticas culturales sino que tienen también un enfoque totalizador: interpretar la historia universal desde la antropofagia y elaborar una tesis sobre el porvenir de la civilización.

Así como el primitivismo de las vanguardias había sido el detonador de la reivindicación del matriarcado, el marxismo fue el instrumento del cual se sirvió para realizar el análisis crítico del patriarcado y la historia de occidente usando el método dialéctico. Esto no significa que Oswald aplique el marxismo mecánicamente; entre el manifiesto y la tesis hay una continuidad teórica y una misma postura herética e iconoclasta. Oswald usa sin ningún prejuicio cualquier corriente -el existencialismo- o autor -Nietzsche, Kierkegaard, Hello- que pueda ser útil a sus fines. El concepto clave aquí es el de "dialéctica" con el que -de modo previsible- recupera los legados de Marx y Sartre e, inesperadamente, de un Nietzsche cuya negatividad se interpreta en términos dialécticos.

La antropofagia -que en el manifiesto de 1928 era una categoría universal a partir de la cual se podía comprender y recrear la actualidad- es periodizada en la tesis revelando su naturaleza histórica, y sirve para comprender el origen de la civilización: el pasaje del Matriarcado a su antítesis dialéctica, el Patriarcado. Mientras los atributos de éste son la herencia por vía materna, la sociedad sin clases y la propiedad común del suelo, los atributos de aquél son la herencia por vía paterna, el Estado de clases y la propiedad privada. El cambio se produce cuando "el hombre deja de devorarse al hombre para convertirlo en su esclavo", es decir, cuando se utiliza a los prisioneros de guerra como fuerza productiva y ya no como materia alimenticia. La antropofagia es desplazada por la división social del trabajo, el negocio ("la negación del ocio", etimológicamente) y la familia.

La síntesis de este proceso histórico llegará con la utopía del nuevo matriar-

cado. Sin embargo, esto no significa un retorno de las fuerzas históricas al Matriarcado originario, sino a un Matriarcado al cual se llega por progresión dialéctica: por "la restauración tecnificada de una cultura antropofágica". Con la técnica y su desarrollo, el hombre abandonará el trabajo y la sujeción que éste engendra. Será una nueva era del ocio y del placer. Pero el utopismo no clausura el sentido de la tesis. La emancipación es un horizonte que incita al hombre a oponerse a las formas de dominación y opresión existentes:

El hombre -escribe Oswald- es el animal que vive entre dos grandes juegos: el Amor donde gana, la Muerte donde pierde. Por eso inventó las artes plásticas, la danza, la música, el teatro, el circo y, finalmente, el cine. Una vez más, hoy se quiere justificar el arte políticamente, dirigirlo, oprimirlo, hacerlo servir a una causa o a una razón de Estado. Es inútil. El arte libre, juego y problema emotivo, resurgirá siempre porque su motivación última reside en los arcanos del alma lúdica" ¹⁷.

*

Poco antes de morir, Oswald comenzó a escribir su autobiografía, pero sólo alcanzó a relatar su infancia y su juventud. Las "memorias" fueron la culminación de una obra ligada inseparablemente a la vida. Oswald narra desde una posición privilegiada, sabe que su actitud polémica desenmascaró deseos, intereses y enfrentamientos, y obligó a los participantes del debate artístico e intelectual a ponerse en situación, a experimentar la fuerza del devenir histórico.

En un momento de su vida en el que está más cerca de la reivindicación de sus actos que del arrepentimiento, Oswald actualiza, con sus últimos escritos, las dos líneas de composición que había trazado en el 20: Oswald vanguardista, Oswald antropófago.

Buenos Aires, 1993.

*Alejandra Laera es profesora en la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires.

Gonzalo Aguilar es profesor de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa de la Universidad de Buenos Aires.

¹ "Prólogo" de Haroldo de Campos a la Obra escogida, Caracas, Ayacucho, 1981, p.XI.

² Thierry de Duve marca este giro como la clave del arte contemporáneo a partir de la lectura que hace de la obra de Marcel Duchamp (ver, entre otros títulos, *Nominalisme Pictorial: Marcel Duchamp, La Peinture et La Modernité*, París, Le Minuit, 1984).

³ Creemos, igualmente, que un "nacionalismo abierto" (como lo denominó Noé Jitrik) puede observarse en casi toda Latinoamérica -sobre todo en México, Brasil, Perú y Argentina- en la década del '20. Sin embargo, la palabra "nacionalismo" tiene, en nuestro país y sobre todo a partir del '30, connotaciones ("de derecha" o "conservador") que no tienen ni en México ni en Brasil, como lo demuestra el nacionalismo de izquierda de Oswald.

⁴ En Brasil se denomina "modernismo" a la experiencia vanguardista de los '20 y no debe confundirse con el modernismo hispanoamericano.

⁵ Estas diferencias, por supuesto, no impiden que existan vasos comunicantes entre estas vanguardias, como lo muestra el encuentro de Oswald con Oliverio Girondo en los años '40: "Ahora mismo acabo de llevar a la estación a Oliverio Girondo y a Norah Lange, una pareja argentina. Y en ese gaucho perfecto, como en su suave compañera Norah Lange, sentí que los intelectuales consiguen en las horas de desconfianza extender los brazos por encima de los intereses oportunistas. Otro sería el panorama americano si conociéramos mejor nuestras producciones literarias, en una misma expresión de virilidad nueva y de tierra despertada y en una singular ansiedad de liberación. Oliverio Girondo era un mosquetero del '22 mientras nosotros hacíamos aquí la Semana turbulenta..."

AVATARES DE UN ANTROPOFAGO

("Sol de Meia-Noite" en Ponta de Lança. San Pablo, Globo, 1991, p.84-85). Puede consultarse Vanguardia e Cosmopolitismo na década de 20 (Oliverio Gironde e Oswald de Andrade) de Jorge Schwartz, San Pablo, Editorial Perspectiva, 1983 (hay edición en castellano).

⁷ Borges, también vanguardista en la década del '20, dijo en "El escritor argentino y la tradición": "Los judíos, como los irlandeses, actúan dentro de una cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por un devoción especial. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general [es una de las pocas veces que Borges se refiere a los sudamericanos], estamos en una situación análoga a la de los judíos o los irlandeses. Podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener -y ya tiene- consecuencias afortunadas" (Discusión, Buenos Aires, Emecé, 1989, p.160-161).

⁸ Citado por Haroldo de Campos en su "Prólogo" a Oswald de Andrade, Obra escogida, op.cit., p.XXXVIII. Ungaretti prologó la edición en italiano de Memorie sentimentale di Giovanni Miramare, Milán, Editora Feltrinelli, 1970.

⁹ Oswald se refiere a la falta de eco que tuvo en el movimiento Pau-Brasil la Revolución de los Tenientes (1922), de la cual surgieron muchos de los políticos progresistas del Brasil, entre ellos Prestes.

¹⁰ El subrayado es nuestro. Puede confrontarse con el siguiente pasaje del "Manifiesto de Martín Fierro": "Martín Fierro tiene fe [...] en nuestra capacidad digestiva y de asimilación". En Martín Fierro (1924-1927), antología y prólogo de Beatriz Sarlo Sabajanes, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, p.27.

¹¹ Alusión irónica de Pagu al movimiento vanguardista de derecha Verde-amarelo, posteriormente "Anta", que desembocaría en el fascismo. "Caboclo" es el mestizo de blanco e indio.

¹² "Contribución al juzgamiento del Congreso de Poesía", Diário de São Paulo, 9/5/1948, citado por Augusto de Campos en Pagu, San Pablo, Brasiliense, 1987, p.183.

¹³ Manuel Bandeira lo excluye de su antología de poesía brasileña, Tristão de Atayde (o de "ataúd", como lo llamó Oswald) no lo nombra en su recuento de la

Semana, y el mismo Mário de Andrade se pliega a esta "campana de silencio" hablando del "Salón modernista de Tarsila", sin mencionar a Oswald, el anfitrión olvidado.

¹⁴ Y si en un artículo Jorge Amado es el mejor novelista de Brasil, en el siguiente es poco menos que un traidor político y literario. En otras ocasiones, el orden se invierte y la rectificación es la contrapartida del género.

¹⁵ "O Santeiro do Mangue" en O Santeiro do Mangue, San Pablo, Globo/Secretaría de Estado de Cultura, 1991, p.15.

¹⁶ Como ejemplo: "Karl Jaspers no comprende lo que significan para la masa democrática que asciende, el deporte, las proezas, la gloria de Tarzán y el glamour-girl", en A utopía antropofágica, San Pablo, Globo, 1990, p.145 (traducción nuestra).

¹⁷ "La crisis de la filosofía mesiánica" en A utopía antropofágica, op.cit., p.145.

AUTORETRATO DE OSWALD DE ANDRADE

Nasci em São Paulo, na atual Avenida Ipiranga n 5 (primitivo), ao meio-dia de 11 de janeiro de 1890. Bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio de São Bento, onde ouvi de um velho professor, que se chamou Gervásio de Araújo, que ia ser escritor. Isso decidi em 1907 a minha vocação e a minha carreira. Passei a comprar livros, a ler e a escrever, a estudar. Logo que pude, entrei para um jornal. O Diário Popular publicou em 1909 o meu primeiro artigo. "Penado" - uma reportagem da excursão do presidente Afonso Pena aos Estados do Paraná e Santa Catarina.

A muito custo, bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo em 1919. Orador do Centro Acadêmico 11 de Agosto. Nunca advoguei. Continuei jornalista. Publiquei com Guilherme de Almeida o meu primeiro livro em 1916. Duas peças em francês. Foi representado um ato de Leur Ame por Suzanne Desprez, no Teatro Municipal de São Paulo. Com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica. Em 1922 tomei parte na Semana de Arte Moderna e publiquei Os Condenados, meu primeiro romance. Fiz uma conferência na Sorbonne e outra no Sindicato dos Padeiros, Confeitarias e Anexos.

Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, enviei, casei, divorciei, viajei, casei... Já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impediu de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas campais. Nem de ter sido preso treze vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos. Tenho três filhos e três netos e sou casado, em últimas núpcias, com Maria Antonieta d'Alkimin. Sou livre-docente de literatura na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

OSWALD DE ANDRADE

NI EL MANIFIESTO DE POESÍA PAU BRASIL NI EL MANIFIESTO ANTROPÓFAGO SE ENCUENTRAN EN INTERNET, POR LO QUE CONSIDERAMOS IMPORTANTE PUBLICAR DOS DE LOS ESCRITOS FUNDACIONALES DEL MODERNISMO EN BRASIL. LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO HA SIDO REALIZADA POR ALEJANDRA LAERA Y GONZALO ÁGUILAR, REVISADA POR BEATRIZ COLOMBI.

A Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda histórica bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimos, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Reventaram.

La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos.

El carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner naufraga ante las escuelas de samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La rica formación étnica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro, y la danza.

Toda la historia bandeirante y la historia comercial de Brasil. El lado docto, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmovedor. Rui Barbosa: una galera en Senegambia. Todo se vuelve riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de jockey. Odaliscas en Catumbí. Hablar difícil.

El lado docto. Fatalidad del primer blanco desembarcado que dominó politicamente las selvas salvajes. El bachiller. No podemos dejar de ser doctos. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El imperio fue así. Eruditamos todo. Olvidamos el gavián de penacho.

Nunca la exportación de poesía. La poesía está oculta en las enredaderas maliciosas de la sabiduría. En las lianas de la nostalgia universitaria.

Pero hubo un estallido en los aprendizajes. Los hombres que sabían todo se deformaron como látex inflado. Reventaron.

A volta a especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas-de-casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho de saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars:- Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía; críticos, crítica; amas de casa dedicándose a la cocina.

La Poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren.

Tuvo lugar la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el escenario entre morales e inmorales. La tesis debe decidirse en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como Corpus Juris.

Ágil el teatro, hijo de saltimbanqui. Ágil e ilógico. Ágil la novela, nacida de la invención. Ágil la poesía.

La poesía Pau-Brasil. Ágil y cândida. Como una criatura.

Una sugerencia de Blaise Cendrars: Tenéis las locomotoras llenas, vais a partir. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en el que os hal-láis. El menor descuido os hará partir en dirección opuesta a vuestro destino.

Contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de juriconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas.

La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importacao. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve Um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1º) A deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2º) O lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

No hay lucha en una tierra de vocaciones académicas. Sólo hay uniformes. Los futuristas y los otros.

Una única lucha –la lucha por el camino. Dividamos: Poesía de importación. Y la Poesía Pau-Brasil, de exportación.

Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Se instituyó el naturalismo. Copiar. Cuadro de carneros que no fuese de pura lana, no servía. La interpretación en el diccionario oral de las Escuelas de Bellas Artes quería decir reproducir tal cual... Vino el pirograbado. Las muchachas de todos los hogares se hicieron artistas. Apareció la máquina fotográfica. Y con todas las prerrogativas de la cabellera, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo desviado –el artista fotógrafo.

En la música, el piano invadió las saletas desnudas, con almanaque en la pared. Todas las muchachas se hicieron pianistas. Apareció la pianola, el piano de cola. El piano a pedal. Y la ironía eslava compuso para el piano a pedal. Stravinski.

La estatuaria vino detrás. Las procesiones salieron nuevitas de las fábricas.

Lo único que no se inventó fue la máquina de hacer versos –ya estaba el poeta parnasiano.

Ahora bien, la revolución sólo indicó que el arte volvía a las élites. Y las élites comenzaron a desarticlar. Dos fases: 1era) La deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne y Mallarmé, Rodin y Debussy, hasta ahora. 2da) El lirismo, la presentación en el templo, los materiales, la inocencia constructiva.

El Brasil profiteur. El Brasil docto. Y la coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general. Poesía Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação a aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e

Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos.

La síntesis

El equilibrio

El acabado de la carrosserie

La invención

La sorpresa

Una nueva perspectiva

Una nueva escala

Cualquier esfuerzo natural en ese sentido será bueno. Poesía Pau-Brasil.

El trabajo contra el detalle naturalista – por la síntesis; contra la morbidez romántica – por el equilibrio geométrico y el acabado técnico; contra la copia – por la invención y la sorpresa.

Una nueva perspectiva.

La otra, la de Paolo Ucello, creó el naturalismo en su apogeo. Era una ilusión óptica. Los objetos distantes no disminuían. Era una ley de la apariencia. Ahora es el momento de reacción a la apariencia. Reacción a la copia. Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.

Una nueva escala:

La otra, la de un mundo proporcionado y catalogado con letras en los libros, niños en la falda. El anuncio produce letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasolineras. Rails. Laboratorios y oficinas técnicas. Voces y tics de cables y

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

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 pega" 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.

ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. El correspondiente de la sorpresa física en arte.

La reacción contra el tema invasor, ajeno a la finalidad. La obra de tesis era un arreglo monstruoso. La novela de ideas, una mixtura. El cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un pavor sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro.

Un cuadro son líneas y colores. La escultura son volúmenes bajo luz.

La Poesía Pau-Brasil es un comedor dominguero, con pajaritos cantando en el bosque reducido de las jaulas, un hombre delgado componiendo un vals para flauta y la Mariquita leyendo el diario. El diario transcurre todo el presente.

Ninguna fórmula para la expresión contemporánea del mundo. Ver con ojos libres.

Tenemos una base doble y presente –la selva y la escuela. La raza crédula y dualista, y la geometría, el álgebra y la química después de la mamadera y del té de manzanilla. Una mezcla de "duermete niño si no viene el cuco y te comerá" y de ecuaciones.

Una visión que golpee en los cilindros de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las usinas productoras, en las cuestiones cambiarias, sin perder de vista el Museo Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. La plegaria. El carnaval. La energía íntima. El zorzal. La hospitalidad algo sensual, amorosa. La nostalgia de los curanderos y los campos de aviación militar. Pau-Brasil.

El trabajo de la generación futurista fue ciclópico. Sincronizar el reloj del imperio de la literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

(Correio da Manhã, 18 de março de 1924)

Realizada esa etapa , el problema es otro. Ser regional y puro en su época.

El estado de inocencia sustituyendo el estado de gracia que puede ser una actitud del espíritu.

El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica.

La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra demostración moderna.

Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía y de balística. Todo digerido. Sin meeting cultural. Práticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología.

Bárbaros, crédulos, pitorescos y cordiales. Lectores de diarios. Pau-Brasil. L a selva y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Pau-Brasil.

(Correio da Manhã, 18 de marzo de 1924)

MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

OSWALD DE ANDRADE

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí or not tupí that is the question.

Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos.

Sólo me interesa lo que no es mío. La ley del hombre, ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los maridos católicos recelosos llevados al drama. Freud acabó con el enigma de la mujer y con otros miedos de la psicología impresa.

Lo que atropellaba a la verdad era la ropa; el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine americano informará.

Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia, por los inmigrantes, por los traficados y por los turistas. En el país de la cobra grande.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupí or not tupí that is the question

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi de Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de la conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad pre-lógica para que la estudie el Sr. Lévy-Bruhl.

Queremos la Revolución de los indios Caribes. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre.

La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las girls.

Filiación. El contacto con el Brasil Caribe. Oü Villegaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos en medio de un derecho sonámbulo. Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém de Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Foi porque tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraiba. Ou Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, a Revolução Bolchevista, a Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonámbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo para ganar una comisión. El rey-analfabeto le dijo: ponga eso en el papel sin mucho palabrero. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo el palabrero.

El espíritu se niega a concebir el espíritu sin cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones del meridiano. Y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos prestar atención al mundo oracular.

Teníamos la justicia: codificación de la venganza. La ciencia: codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.

Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos.

El instinto Caribe.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación yo parte del Cosmos al axioma Cosmos parte del yo. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra las elites vegetales. En comunicación con el suelo.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo oracular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraiba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiendo que era Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju Ipeju.

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes honoríficos. Y sabíamos superar el misterio y la muerte con el auxilio de algunas formas gramaticales.

Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Gali Matias. Me lo comí.

Sólo no hay determinismo donde hay misterio. ¿Pero qué tenemos que ver nosotros con eso?

Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo sin fecha. Sin Napoleón ni César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.

Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju Ipeju¹⁸

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterre. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagónicas. Traçadas nas caravelas.

MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Vizconde de Cairu: -Es la mentira repetida muchas veces.

Pero no fueron los cruzados quienes vinieron. Fueron los fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el Jabuti.

Si Dios es la conciencia del Universo Increado, Gaurací es la madre de los vivientes. Jaci es la madre de los vegetales.¹⁹

No tuvimos especulación pero teníamos adivinación. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social-planetario.

Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia.

El pater familiae y la creación de la Moral de la Cigüeña: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para acercarse a la idea de Dios. Pero el indio caribe no lo necesitaba. Porque tenía a Guarací.

El objetivo creado reacciona como los Ángeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Qué tenemos nosotros que ver con eso?

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Caiur: - É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guarací é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema socialplanetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil había descubierto la felicidad.

Contra el indio antorcha. El indio hijo de María ahijado de Catalina de Médicis y yerno de D. Antônio de Mariz.²⁰

La alegría es la prueba del nueve.

En el matriarcado de Pindorama.

Contra la Memoria como fuente de costumbre. La experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas vigilan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y otras parálisis. Por los recorridos. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de D. Joao VI.

La alegría es la prueba del nueve.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura-ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en totém. La aventura humana. La finalidad terrena. Sin embargo, sólo las elites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que lleva en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto antropofágico. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catequismo: la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afillhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.²¹

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura –ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna electivo e cria a amizade. Afectivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo –a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste

MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

los pueblos llamados cultos y cristianizados, es contra esta peste que estamos reaccionando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando a las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema –el patriarca Joao Ramalho fundador de San Pablo.²²

Nuestra Independencia todavía no fue proclamada. Frase típica de D. Joao VI: -¡Hijo mío, coloca esa corona en tu cabeza antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu de la dinastía portuguesa de Braganca, las órdenes religiosas y el rapé de Maria da Fonte.

Contra la realidad social, vestida y opresora, inventariada por Freud –la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarias, del matriarcado de Pindorama.

En Piratininga

Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha (Revista de Antropofagia, Año I, N°I, maio de 1928)

dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema –o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI:- Meu filho, Poe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud –a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha. (Revista de Antropofagia, Año I, N°I, maio de 1928)

¹⁸ "Luna Nueva, oh Luna Nueva, instiga en Cualquiera recuerdos de mí, en O selvagem de Couto Magalhães.

¹⁹ La palmera del Amazonas.

²⁰ Es, según lo consigna Haroldo de Campos, una alusión irónica a Peri, héroe de la novela "indianista" O Guarani (1857) de José de Alencar y a la ópera del mismo nombre de Carlos Gomes (1870). La mención de Catalina de Medicis es una referencia a Caramuru quien, supuestamente, fue protegido por ella.

²¹ "Goethe sería el símbolo de un equilibrio intelectual que se rechaza. La corte del rey Joao VI es el arquetipo de la dominación extranjera" (nota de Benedito Nunes reproducida por Jorge Schwartz en Vanguardas Latino-americanas (Polêmicas, manifestos e textos críticos), San Pablo, Edusp: Iluminuras: Fapesp, 1995.

²² El Padre jesuita Anchieta (1534-1597) llega a Brasil en 1553 y en 1595 escribe autos sacramentales y una gramática del portugués y el tupí. Joao Ramalho (1493-1580) fundó Borda do Campo (actual San Pablo) en 1553 y antes de morir, se fue a vivir con los tupiniquins.

PREFACIO INTERESANTISSIMO

MARIO DE ANDRADE

CREEMOS QUE EL “PREFÁCIO INTERESANTÍSSIMO” QUE MÁRIO DE ANDRADE PUBLICÓ EN SU LIBRO PAULICÉIA DESVAIRADA EN 1922 NOS MUESTRA AL MARIO MÁS VANGUARDISTA, QUIZÁ AL MARIO AUTOR DE MACUNAÍMA Y POR ELLO, Y POR CREER QUE NO SE LO TOMA TAN EN CUENTA COMO A LOS MANIFIESTOS DE OSWALD DE ANDRADE, LO PONEMOS AQUÍ.

« Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi »

E. Verhaeren

Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, a pesar de interessante, inútil.

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

Aliás muito difícil nesta prosa saber onde

termina a blague, onde principia a seriedade.

Nem eu sei.

E desculpe-me por estar tão atrasado dos Movimentos artísticos atuais. Sou passadista, Confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez Das teorias-avós que bebeu; e o autor deste Livro seria hipócrita si pretendesse representar Orientação moderna que ainda não compreende bem.

Livro evidentemente impressionista.

Ora, segundo modernos, erro grave o Impressionismo.

Os arquitetos fogem do gótico como da arte Nova, filiando-se, para além dos tempos Históricos, nos volumes elementares: cubo, Esfera, etc. Os pintores desdenham Delacroix Como Whistler, para se apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Grecco. Na escultura Rodin é ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia... "tende a despojar o homem de todos os seus

aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade..." Sou passadista, confesso.

"Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. Que se apresente com algum sinal revelador do seu destino, como os antigos profetas". Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá. Diferença cabal entre nós dois: Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco.

Você já leu São João Evangelista? Walt Wilthman? Mallarmé? Verhaeren?

Perto de dez anos metrifiquei, rimei. Exemplo?

ARTISTA

O meu desejo é ser pintor –Leonardo, cujo ideal em piedades se acrisola; fazendo abrir-se ao mundo a ampla corola

do sonho ilustre que em meu peito guardo...

Meu anseio é, trazendo ao fundo pardo da vida, a cor da veneziana escola, dar tons de rosa e de ouro, por esmola, a quanto houver de penedia ou cardo.

Quando encontrar o manancial das tintas e os pinceis exaltados com que pintas, Veronese! Teus quadros e teus frisos,

irei morar onde as Desgraças moram; e viverei de colorir sorrisos nos lábios dos que imprecam ou que choram!

Os Srs. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, embora não tenham evidentemente a envergadura de Vicente de Carvalho ou de Francisca Júlia publicam seus versos. E fazem muito bem. Podia, como eles, publicar meus versos metrificadas.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me

PREFACIO INTERESANTISSIMO

de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas idéias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como o "Indiferente" de Watteau.

"Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente a primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asnidades pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido porventura interessantíssimo, que havia qualquer coisa por compreender". João Epstein Há neste mundo um senhor chamado Zdislas Milner. Entretanto escreveu isto: "O fato duma obra se afasta de preceitos e regras aprendidas, não dá a medida do seu valor". Perdoe-me dar algum valor a meu livro. Não há pai que, sendo pai, abandone o filho corcunda que se afoga,

ama-de-leite do conto foi grandíssima cabotina desnaturada.

Todo escritor acredita na valia do que escreve
Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por
Vaidade também.

Não fujo do ridículo. Tenho companheiros
ilustres.

O ridículo é muitas vezes subjetivo. Independe
do maior ou menor alvo de quem o sofre.
Criamo-lo para vestir com ele quem fere nosso
orgulho, ignorância, esterilidade.

Um pouco de teoria?
Acredito que o lirismo, nascido no
subconsciente, acrisolado num pensamento claro
ou confuso, cria frases que são versos inteiros,
sem prejuízo de medir tantas sílabas, com
acentuação determinada.
Entroncamento é sueto para os condenados da
prisão alexandrina. Há porém raro exemplo dele
neste livro. Uso de cachimbo...

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer
empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte,
que, somada a Lirismo, dá Poesia ²³, não
consiste em prejudicar a doida carreira do
estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas
de arame do caminho. Deixe que tropece, caia

e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.

Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão.

"O vento senta no ombro das tuas velas!"
Shakespeare. Homero já escrevera que a terra mugia debaixo dos pés de homens e cavalos. Mas você deve saber que há milhões de exageros na obra dos mestres.

Tainá disse que o ideal dum artista consiste em "apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora". O Sr. Luís Carlos, porém, reconheço que tem o direito de citar o mesmo em defesa das suas "Colunas".

Já raciocinou sobre o chamado "belo horrível", É pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os

tempos, pelo feio sobre os artistas. Não venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito da beleza. Mas feio = pecado... Atrai. Anita Malfatti falava-me outro dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita Malfatti ainda não leu Emilio Bayard: "O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. "O artista sublimatudo"

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas), ora inconscientemente (a grande Maioria) foram deformadores da natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil

PREFACIO INTERESANTISSIMO

véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstâncias de tempo, de lugar, etc... Só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia. A arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos. não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte. Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da Fotografia...colorida

não acho mais graça nenhuma nisto da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. Adquiro outros. Razão para que me insultem?

Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassilabos. Acontece a comoção caber neles. Entrem pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me. sobre a ordem? Repugna-me, com efeito, o que Musset chamou: "L'art de servir a point dénoument bien cuit".

Existe a ordem dos colegiais infantes que saem das escolas de mãos dadas, dois a dois. Existe uma ordem nos estudantes das escolas superiores que descem uma escada de quatro em quatro degraus, chocando-se lindamente. Existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos.

Quem leciona História no Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha.

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: "Alto lá!" Cada qual berre por sua vez; e quem

tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim! A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis.

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possuí o admirabilíssimo "ão".

Marinetti foi grande quando redescobriu o Poder sugestivo, associativo, simbólico, Universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros.

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a

música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitava, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais:

"Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea
Comparece ante a austera e rígida assembléia
Do Areópago supremo..."

fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem uma às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

"Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...

Povoar!..."

Estas palavras não se ligam. não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção

PREFACIO INTERESANTISSIMO

para seu insulamento e fica vibrando, à espera dum frase que lhe faça adquirir significado e QUE NAO VEM. "Lutas" não dá conclusão Algumas a "Arroubos"; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vezes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico.

Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.

Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o Verso melódico:

"São Paulo é um palco de bailados russos", o verso harmônico:

"A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas..."; e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):

"A engrenagem trepada...A bruma neva..."

Que tal? não se esqueça porém que outro virá Destruir tudo isto que construí.

Para ajuntar à teoria:

1.º

Os gênios poéticos do passado conseguiram dar maior interesse ao verso melódico, não só criando-o mais belo, como fazendo-o mais

variado, mais comotivo, mais imprevisito. Alguns mesmo conseguiram formar harmonias, por vezes ricas. Harmonias porém inconscientes, esporádicas. Provo inconsciência: Victor Hugo, muita vez harmônico, exclamou depois de ouvir o quarteto do Rigoletto: "Façam que possa combinar simultaneamente várias frases e verão de que sou capaz". Encontro anedota em Galli, Estética Musical. Se non é vero...

2º

Há certas figuras de retórica em que podemos ver embrião da harmonia oral, como na lição das sinfonias de Pitágoras encontramos germe da harmonia musical. Antítese – genuína dissonância. E si tão apreciada é justo porque poetas como músicos, sempre sentiram o grande encanto da dissonância, de que fala G. Migot.

3º

Comentário à frase de Hugo. Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem como sons, antes baralham-se, tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final.

Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada. Victor Hugo errou querendo realizar objetivamente o que se realiza subjetivamente, dentro de nós.

4°

Os psicólogos não admitirão a teoria...É responder-lhes com o "Só-quem-ama" de Bilac. Ou com os versos de Heine de que Bilac tirou o "Só-quem-ama". Entretanto: si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas idéias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas idéias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente- Embora nascidas do mesmo acontecimento- Formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeira simultaneidade, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento.

5°

Bilac, Tarde, é muitas vezes tentativa de

harmonia poética. Daí, em parte ao menos, o estilo novo do livro. Descobriu, para a língua brasileira, a harmonia poética, antes dele empregada raramente. (Gonçalves Idas, genialmente, na cena da luta, Y-Juca-Pirama). O defeito de Bilac foi não metodizar o invento; tirar dele todas as conseqüências. Explica-se historicamente seu defeito: Tarde é um apogeu. As decadências não vêm depois dos apogeu. O apogeu já é decadência, porque sendo Estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição. Imagino o seu susto, leitor, lendo isto. não tenho tempo para explicar: estude, si quiser. O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado. Volto ao poeta. Ele fez como os criadores do Organum medieval: aceitou harmonias de Quartas e de quintas desprezando terceiras, sextas, todos os demais intervalos. O número das suas harmonias é muito restrito. Assim, "...o ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera" dá impressão duma longa, monótona série de quintas medievais, fastidiosa, excessiva, inútil, incapaz de sugestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata.²⁴

 PREFACIO INTERESANTISSIMO

#

Lirismo: estado aditivo sublime – vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus melhores versos. Rostand por exemplo; e, entre nós, mais ou menos, o Sr. Amadeu Amaral. Tenho a felicidade de escrever meus melhores versos. Melhor do que isso não posso fazer.

#

Ribot disse algures que inspiração é telegrama Cifrado transmitido pela atividade inconsciente À atividade consciente que o traduz. Essa atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor. Assim aquele não escorcha e esmiúça friamente o momento lírico; e bondosamente concede ao leitor a glória de colaborar.

#

"A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite". Renan.

#

"Entre o artista plástico e o músico está o poeta,

que se avizinha do artista plástico com a sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente". De Wagner.

#

Você está reparando de que maneira costumo andar sozinho...

#

Dom Lirismo , ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.

#

Parece que sou todo instinto...não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem pagar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das ejeções e dos tônicos.

#

A gramática apareceu depois de organizadas as
Línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe
Da existência de gramáticas, nem de línguas
organizadas. E como Dom Lirismo é
contrabandista...

#

Você perceberá com facilidade que si na minha
Poesia a gramática às vezes é desprezada, graves
insultos não sofre neste prefácio
interessantíssimo. Prefácio: rojão do meu eu
superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.

#

Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia
portuguesa é porque, não alterando o resultado,
dá-me uma ortografia.

#

Escrever arte moderna não significa jamais
para mim representar a vida atual no que tem
de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si
estas palavras freqüentam-me o livro não é porquê pense com
elas escrever moderno, mas
porque sendo meu livro moderno, elas têm nele

sua razão de ser.

#

Sei mais que pode ser moderno artista que se
inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de
Nun'Álvares. Reconheço mais a existência de
temas eternos, passíveis de afeiçoar pela
modernidade: universo, pátria, amor e a
presença-dos-ausentes, ex g[^]so amargo de
infelizes.

#

não quis também tentar primitivismo vesgo e
insincero. Somos na realidade os primitivos
duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre
as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e
críticos sobre os primitivos das eras passadas,
expressão mais humana e livre de arte.

#

O passado é lição para se meditar, não para
reproduzir.

"E tu che sè costí, anima viva,
Pártiti da cotesti che son morti".

#

PREFACIO INTERESANTISSIMO

Por muitos anos procurei-me a mim mesmo.
Achei. Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha.

#

Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: "não entendi". Pessoas houve porém que confessaram: "Entendi, mas não senti". Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam. Evidentemente meu livro é bom.

#

Escritor de nome disse dos meus amigos e de mim ou que éramos gênios ou bestas. Acho que tem razão. Sentimos, tanto eu como meus amigos, o anseio do farol. Si fôssemos tão carneiros a ponto de termos escola coletiva, esta seria por certo o "Farolismo". Nosso desejo: alumiar. A extrema-esquerda em que nos colocamos não permite meio-termo. Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar.

#

Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? não focas bastantes para universalizar? Paciência. Com o vário

alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribu. Minha mão escreveu a respeito deste livro que "não tinha e não tem intenção de o publicar". *Jornal do Comércio*, 6 de Junho. Leia frase de Gourmont sobre contradição: 1º volume das "Promenades Littéraires. Rui Barbosa tem sobre ela página lindíssima, não Me recordo onde. Ha umas palavras também em João Cocteau, "La Noce Massacrée".

#

Mas todo este prefácio, como todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi "Paulicéia Desvairada" não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei...Eu vivo!

#

Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantem-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia Paisagem n.º 1. Quem não souber urrar não leia Ode do Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião. Desprezar: A Escalada. Sofrer: Colloque Sentimental. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de Minha Loucura, das Enfibraturas do Ipiranga. não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.

#

E está acabada a escola poética "Desvairismo"

#

Próximo livro fundarei outra

#

E não quero discípulos. Em arte: escola= imbecilidade de muitos para vaidade dum só

#

Poderia ter citado Gorcho Fock. Evitava o Prefácio Interessantíssimo. "Toda canção de liberdade vem do cárcere".

²³ Lirismo + Arte = Poesia. Fórmula de P. Dermée.

²⁴ Há 6 ou 8 meses expus esta teoria aos meus amigos. Recebo agora, dezembro, número 11 e 12, novembro, da revista "Esprit Nouveau". Aliás "Esprit Nouveau": minhas andas neste Prefácio Interessantíssimo. Epstein, continuando estudo "O Fenômeno Literário" observa o harmonismo moderno, a que denomina simultaneamente. Acha-o interessante, mas diz que é "utopia fisiológica". Epstein no mesmo erro de Hugo.

GLOSARIO MODERNISTA

EL CRITERIO DE SELECCIÓN DE LOS AUTORES, SUS DATOS BIOGRÁFICOS Y LAS OBRAS CONSIGNADAS SE BASA EN LA RELACIÓN QUE HAYAN SOSTENIDO CON EL MOVIMIENTO MODERNISTA ESPECÍFICAMENTE. DEMÁS NOMBRES Y CONCEPTOS QUE APAREZCAN SON FUNCIONALES PARA LA COMPRENSIÓN DEL MOVIMIENTO.

LUCIANA DI LEONE*

Amaral, Tarsila do. (Capivari, 1897- San Pablo, 1973). Pintora. En 1920 viaja a Europa donde realiza sus primeros trabajos académicos con tendencias cubistas y realistas. Regresa a San Pablo y en su atelier se reúne el llamado "Grupo de los cinco": Tarsila, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Anita Malfatti. En 1923 vuelve a París donde estudia con Lhote, Gleizes y Léger. De regreso a Brasil lo 'redescubre' e incluye en su producción, determinándola, el elemento nativo. Ilustra Poesía Pau-Brasil (1925) de Oswald de Andrade, con quien se casa en 1926, aunque se separan cuatro años después. En 1928, su cuadro Abaporu 'desencadena' el movimiento de Antropofagia, e ilustra su revista.

Andrade, Mario de (Mario Raul de Moraes Andrade). (San Pablo, 1893-1945) Escritor de poesía, ficción, crítica literaria y artística, musicólogo. Fue profesor en el Conservatorio Dramático y Musical, y ocupó importantes cargos públicos en el área cultural. Participa de la Semana de Arte Moderno y se lo considera uno de los líderes del modernismo brasileño. Publica Paulicéia desvairada en 1922, cuyo Prefacio es una de las manifestaciones del movimiento que se consolida, en su radicalidad disruptiva, en la Semana del '22. A escrava que não é Isaura aparece en 1925. Exponente de la reflexión sobre el lenguaje de la generación, se destacan sus textos doctrinarios sobre el modernismo (El movimiento modernista, 1942). Su obra se caracteriza por el abrasilización del lenguaje y la utilización de elementos populares, de mitos y folklore brasileño (a cuyo estudio se dedicaba), como se ve en Macunaíma, o herói sem nenhum carácter (1928).

Andrade, Oswald de (José Oswald de Suosa Andrade). (San Pablo, 1890-1954). Poeta, prosista y dramaturgo. Se ha convertido, junto a Mario de Andrade, en la figura más importante del modernismo, y es su exponente más irreverente y polémico. En 1912 viaja a Europa y entra en contacto con el futurismo y otras vanguardias. De vuelta en Brasil, es uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderno. Publica Memorias sentimentales de João Miramar en 1923. En 1924 escribe el Manifiesto de Poesía Pau-Brasil. Motor del movimiento de Antropofagia y autor de su Manifiesto en 1928. En la década del '30, se afilia al Partido Comunista y enuncia el rechazo de su producción anterior por la necesidad de una comprometida socialmente ("Prefacio a Serafim Ponte Grande [1928]-1933"): publica O rei da vela, O homen e o cavalo, y A morta (1937).

Antropofagia, Revista de. La publicación más significativo de la vanguardia de los '20. Tiene dos fases o 'denticiones' muy diferenciadas. La primera sale de mayo del '28 a febrero del '29, en diez números, como suplemento del Diário de São Paulo. La dirección está a cargo de Alcântara Machado y la gerencia de Raúl Bopp. El "Manifiesto Antropófago", publicado en el primer número, es la piedra fundamental del movimiento, que logra su expresión a través de la revista. Participan numerosos colaboradores como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, y otros representantes de la generación del 22; el resultado, bastante ecléctico, produjo resquemores internos. La segunda 'dentición', de quince números, sale del 17 de marzo al 1 de agosto del '29 y ocupa una página entera del diario. Si bien hay muchas

deserciones, comienzan a contribuir Emilio Di Cavalcanti, el payaso Piolim, Pagú, Benjamín Péret, y otros. Más agresiva que la primera, se lanza contra enemigos identificados: especialmente, el folklorismo de Mario de Andrade y el nacionalismo de tendencia fascista de los verdeamarelistas.

Bandeira, Manuel (Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho). (Recife, 1886 - Río de Janeiro, 1968). Poeta y prosista. Uno de los escritores más representativos de la Generación del '22. En 1924 publica *O ritmo disoluto* y, en 1930, *Libertinagem*. Fue miembro de la Academia de Letras. Utiliza el verso libre, y se destaca por sus ironías. Escribe, además, un *Panorama da Poesía Brasileira*.

Bopp, Raul. (Río Grande do Sul, 1898 - Río de Janeiro, 1984). Poeta. Después de 1930 se incorpora al grupo modernista de San Pablo. Participó en el grupo verde-amarelo y fue uno de los creadores de la Antropofagia. Su *Cobra Norato* (1931), dedicado a Tarsila do Amaral, es un poema en verso libre, que maneja elementos de la cultura nativa amazónica y lenguaje popular, ejemplo paradigmático de las síntesis propuestas por la antropofagia.

Brecheret, Victor. (Italia, 1894 - San Pablo, 1955). Escultor. Estudió en el Liceo de Artes y Oficios de São Paulo y se perfeccionó en París. 'Descubierto' en 1920 por quienes formarían el grupo modernista, se convierte en fuente de inspiración y participante del movimiento. Aunque se encuentra en París, patrocinado por el Estado brasileño, sus trabajos se exponen en la Semana de Arte Moderno.

Di Cavalcanti, Emiliano (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo). (Río de Janeiro, 1897-1976) Ilustrador, caricaturista, pintor y colaborador en periódicos y revistas. Uno de los mentores de la Semana del "22". Conoció en Europa a los grandes maestros de la vanguardia: Picasso, Cocteau, Blaise Cendrars, Matisse. Ilustró varios libros modernistas: *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia, *Losango Cáqui* de Mario de Andrade y otros. Preso político en varias oportunidades, nunca dejó de participar en actividades culturales tanto colectivas como individuales.

Graça Aranha, José Pereira da. (1868-1931). Escritor y diplomático. Su nombre ya consagrado lo convirtió en el vocero de la Semana del '22, pero su participación fue conflictiva, en parte, por su brasileñismo totalmente prescindente de lo no nacional. Se lo coloca entre los escritores del modernismo pero ninguna de las ramas en las que se divide lo define como guía.

Klaxon. Primera revista brasileña de vanguardia, publica nueve números entre 1922 y 1923. Su comité lo formaban Menotti del Picchia y Guilherme de Almeida pero, aunque no registraba su firma, Mario de Andrade parece ser su líder. Muestra el mismo espíritu de la Semana de Arte Moderno a través de artículos, poemas, comentarios, críticas de arte, bromas y burlas. Se pone el acento en el "alma colectiva" de la revista y el ímpetu constructivo, se intenta representar un presente transitado por la modernización y la confianza en el progreso. Su estética es fuertemente renovadora tanto por diagramación como por las ilustraciones (Di Cavalcanti y Brecheret). De carác-

GLOSARIO MODERNISTA

ter cosmopolita explícito, también nuclea a la mayoría de los participantes de la Semana, que luego seguirán líneas divergentes, hecho que podrá detectarse en la variedad posterior de revistas y lineamientos, y en las virulentas polémicas que entre ellas se dan (Festa, A revista, Estética, Revista de Antropofagia, Arco & Flexa, Verde, etc.).

Malfatti, Anita (San Pablo, 1896-1964). Pintora. Viaja en 1912 a Alemania donde entra en contacto con el expresionismo. En 1915 continúa estudiando en Nueva York. Al regresar, en 1917, realiza en San Pablo una exposición pionera de artes plásticas del modernismo, donde presenta las obras más significativas de toda su carrera: A estudante Russa, O homen Amarelo, A mulher de cabelos verdes. La muestra generó tanto detractores (Monteiro Lobato) como defensores (Oswald de Andrade); se la considera el origen del movimiento que se consolidará en la Semana del "22", donde la artista también participa. En 1923 viaja a París, financiada por el Estado, pero a partir de entonces su producción se inclina a temas más interiores, giro considerado una pérdida de la potencia renovadora.

Macunaima. Protagonista de la novela de Mario de Andrade que lleva su nombre. Herói sem nenhum carácter, pues no posee civilización ni conciencia tradicional propia, lo que lo define, explica su autor, como típicamente brasileño. Amazónico de origen, su vida se nutre de diferentes genealogías: leyendas y mitos de diversas stirpes. Su viaje del Amazonas a la nueva gran ciudad, San Pablo, es un registro de la tensión entre el elemento primitivo y la modernización, tan cara a la vanguardia. Amante del ocio y los juegos eróticos, ilógico en su accionar, es un héroe/antihéroe, impugnador y contradictorio, como lo define Haroldo de Campos.

Menotti del Picchia, Paulo. (San Pablo, 1892-1988) Ensayista, poeta, pintor, escultor. Participante y organizador de la Semana del 22. Escribe crónicas del modernismo bajo la firma de 'Hélios'. Fue uno de los fundadores, junto a

Plinio Salgado y Casiano Ricardo, del movimiento verde-amarelo, luego conocido como "A escola do Anta", ala ultranacionalista del modernismo opuesta a la Antropofagia. Se destacan en sus textos materiales regionalistas, como en Juca Mulato, su obra más conocida.

Monteiro Lobato, José Bento de. (1888-1948) Escritor brasileño premodernista. Representaba todo aquello a lo que se oponían los jóvenes vanguardistas: el 'passatismo', el conservadurismo, el arte academizado. Su Jeca Tatu es el prototipo aceptado de hombre infeliz, misero y olvidado del interior: frecuentemente citado, funciona como contra-ejemplo de los personajes del modernismo.

Prado, Paulo. (Paulo da Silva Prado). (San Pablo, 1869-1943). Escritor y empresario, erudito en historia brasileña, publica Historia de São Paulo y Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza Brasileira. Se destaca por su actividad intelectual junto a Monteiro Lobato. Fue el principal patrocinador (además de Olívia Guedes Penteado) de la Semana de Arte Moderno, donde ejerció un 'patronato amistoso' con los jóvenes artistas.

Segall, Lasar. (Rusia, 1890 - San Pablo, 1957) Pintor de origen ruso naturalizado brasileño. Participó en el movimiento expresionista alemán y fue cofundador del Dresdner Sezession Gruppe 1919, crítico de la sociedad y opuesto al academicismo estético. En Brasil, donde se instala en 1923, participó en la Sociedade Pró-arte moderna. Aunque su primera exposición en San Pablo (1913) había pasado desapercibida, ejerció gran influencia en la pintura moderna del Brasil y este contexto, a su vez, lo nutre de temas y tipos humanos centrales en su producción (negros, mulatos, el paisaje tropical, el Mangue, etc.).

Semana de Arte de Moderno. Se realiza en el Teatro Municipal de São Paulo, alquilado a pedido de Paulo Prado, entre el 13 y el 17 de febrero de 1922.

Consistió en una muestra de pintura, escultura y grabado en el hall del teatro, y tres festivales (con conciertos, conferencias y recitales). Participaron, entre muchos otros: Mario y Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Sergio Millet, Ronald de Carvalho, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lôbos, además de artistas de Río de Janeiro e intelectuales ya consagrados (Paulo Pardo, Graça Aranha, Sergio Buarque de Holanda). Los jóvenes artistas tenían por principios "el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional" -definición dada por Mario de Andrade en 1942-, además del rechazo al academicismo y al 'passadismo' imperantes en el medio paulista. Conocida también como Semana del '22 es un antes y un después en la cultura y artes brasileñas, otorgándole carácter de manifiesto.

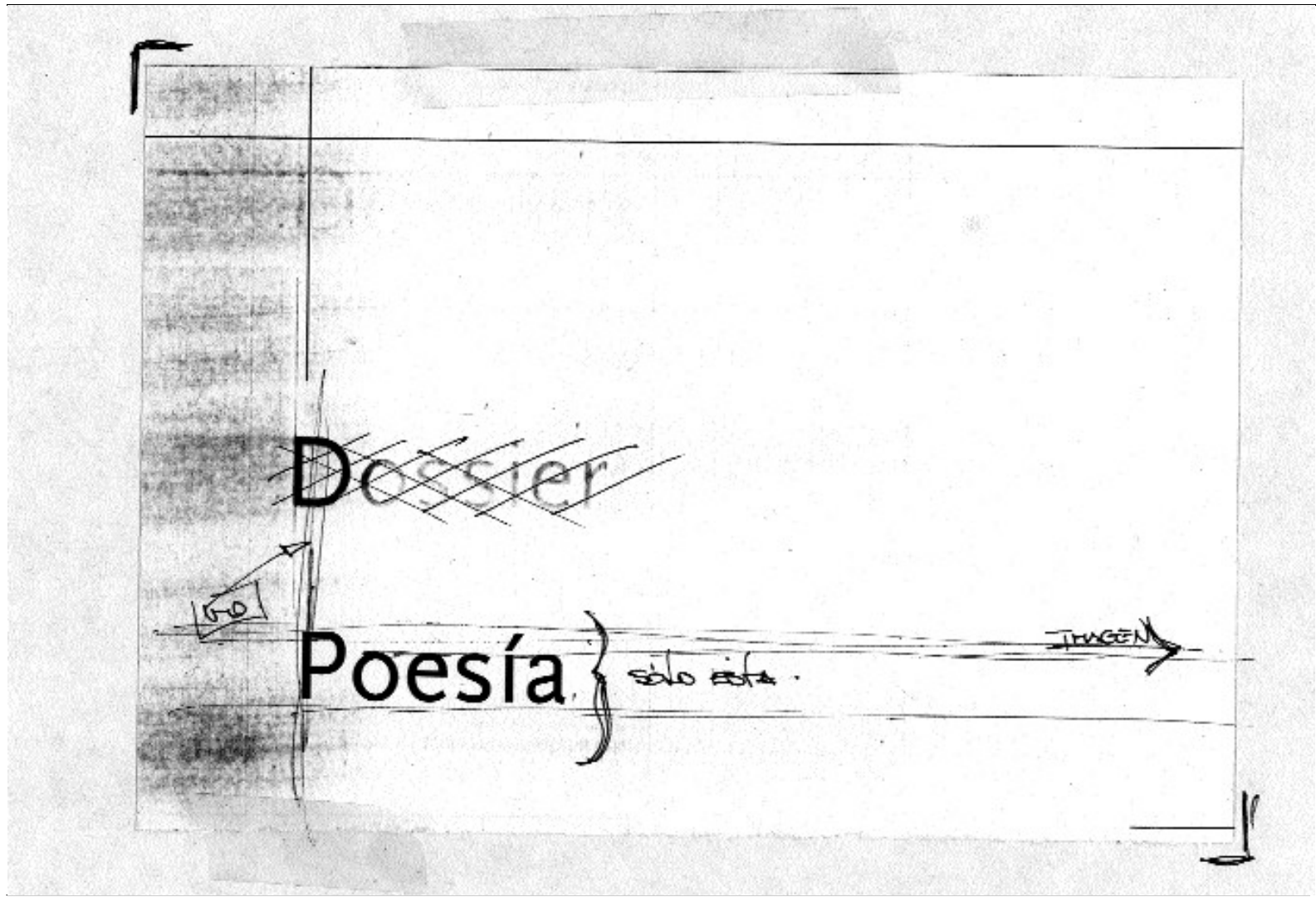
Tupí. Designaba a las tribus de indios antropófagos, que habitaban las actuales Guayanas Francesa y Brasileña a la llegada de los portugueses; y también a su lengua. Hoy funciona como un término genérico. Las corrientes en las que se dividió el grupo de la Semana del '22 utilizaron, aunque de modos muy diferentes, esta figura nativa como material para la revitalización brasileña, tomando y reelaborando sus leyendas y mitologías, así como su forma de sociedad. Propuesta funcional para recolocar, en el contexto cosmopolita, la producción brasileña hasta entonces periférica con respecto al centro europeo. Son claros ejemplos Macunaíma, de Mario de Andrade; los Manifiestos Pau-Brasil y Antropófago, de Oswald; Juca Mulato de Menotti del Picchia; Abaporu de Tarsila; Cobra Norato de Raul Bopp, etc.

*Luciana di Leone es estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires.









TAMARA KAMENSZAIN, POETA Y TESTIGO

SOBRE EL LIBRO EL GHETTO DE TAMARA KAMENSZAIN PRÓXIMO A PUBLICARSE EN BRASIL Y ARGENTINA PUEDE DECIRSE QUE LA LENGUA POÉTICA ALCANZA SU DIMENSIÓN ÉTICA HACIENDO PASAR LAS VOCES TESTIMONIO DE LA ESCRITURA HISPANOAMERICANA, MIENTRAS SE CONSTRUYE UNA SONORIDAD PROPIA Y CONTEMPORÁNEA.

Paula Siganevich* PRESENTAMOS AQUÍ UNA REFLEXIÓN SOBRE ESTA OBRA Y UNA SELECCIÓN POÉTICA.

"En el recorte obsesivo de su propio ghetto –provincia de la lengua- los poetas-silenciosos también gestaron una escritura circuncisa. La tipografía microscópica de Juanele Ortiz, las metáforas siesteras de Macedonio, las afirmaciones tar-tamudas de Gironde, la imaginaría criolla de Madariaga, escribieron un Talmud local. Monumental obra en clave que queda impresa al pie de otra transparente, universal- y vive para sostenerla. Obra que es tierra firme, tradición, casa oculta de la lengua, hace las veces de una gran madre callada que en su cocina tamiza la grumosa materia gramatical, con el fin de preservarla".

Tamara Kamenzain, Historias de amor

La historia nos recuerda cómo fue la expulsión de los judíos de España en el siglo XIII, mientras una memoriosa escena de claroscuros intensos se repite: un grupo de hombres viejos se traslada llevando entre sus manos una carga que sostienen con cuidado. Cuchichean entre ellos, hacen silencio, cada tanto se inclinan y leen un libro. El libro es la Torá. Los hombres son los rabinos del templo que ejercitan diariamente la ceremonia de comentar la letra de Dios. Estos interpretes y traductores como lo señala la tradición aparecen y desaparecen, sus voces algunas veces más audibles y otras casi sordas en la memoria. Lo más importante en el recuerdo son esas voces que producen una letanía monocorde de rezos ininterrumpidos. Según esa historia, desde Toledo de donde son expulsados, estos hombres parten para el resto del mundo llevando sus rollos sagrados; y no para allí su exilio que había comenzado muchos siglos antes a la salida de Egipto, parten también de Europa Oriental, de Rusia. Y llegan a América donde vuelven a abrir sus libros para responder a las mismas preguntas, oficiar las ceremonias y encubrir los secretos que explican la perma-

nencia de lo judío en el tiempo.

Aun en el presente esa reminiscencia, tanto visual como sonora, acompaña al deudo cuando muere un familiar para que el desgarró íntimo se haga más soportable. Estas son las voces que Tamara Kamenzain¹ retoma para la poesía en su último libro, *El ghetto*. Siendo la historia de un pueblo, es también la de la memoria de una poeta - entre luces y sombras, entre pulsiones de vida y de muerte -, y el proceso de su transformación en testigo.

El libro está dedicado: *In memoriam Tobías Kamenzain*. Y dice: *En tu apellido instalo mi ghetto*. Tiene tres partes o "capítulos" todos con epígrafes de Paul Celan. El primero, *Di que Jerusalem existe*, relata cómo los rabinos salen de Toledo y abandonan la sinagoga llevándose los libros sagrados mientras cuidan sus tradiciones y enfrentan la imposición de la conversión y el peligro de la disolución por asimilación. Un sujeto que entra como yo y sale como nosotros o como la voz omnisciente, cuenta otra historia, paralela, la de los Kamenzain que llegaron de Rusia y se instalaron en el barrio. Una mujer, que también se ocupa de los libros, cumple el destino del exilio y el viaje – La Habana, Nueva York, México, pero de cara a la historia argentina, cargada ahora doblemente con el peso de los libros judíos y los más cercanos, de la propia tradición literaria.

El segundo "capítulo" cuyo epígrafe dice *Mi duelo, lo estoy viendo / pasa a tu campo*, se pregunta en el conmovido proceso de elaboración de la pérdida: "¿Qué es un padre?", "¿Con qué escribir ahora?". Con el murmullo del kaddish, la ceremonia de rezo por los difuntos como coro, se pasa por el escritorio vacío del padre muerto, "un portafolio vacío/ sobre la mesa vela los restos" y se visita al cementerio – "Mi duelo, lo estoy viendo / es el Gran Buenos Aires desde un cementerio judío". Los versos reconstruyen en metonimia memoriosa las capas

sucesivas que condensan los sentidos para volver a ponerlos desde la letra en el lugar en el que el sujeto se separa de su objeto de melancolía, *"En el campo sin límites de la mirada / verde sobre verde avanza el paisaje de todos / todos cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de estar vivos / somos una muchedumbre abatada volcando sobre los colectivos / un pasaje de salida. Me fui del cementerio / yo tampoco merezco otro domingo de tinieblas / Mi duelo, lo que estoy viendo / será de aquí en más este verdor que te dedico. / Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces"*.

El epígrafe del último capítulo completa el camino de las sombras a la luz que es la trama argumental de la escritura. Como el psicoanálisis, que hace volver de la oscuridad de la memoria el recuerdo aglomerando sentidos antitéticos, la figura poética se vuelve un lugar de pasaje en una lógica de los opuestos, una contra-lógica, diciendo *"Además el rayo de las tumbas va al Ghetto y al / Edén, compone / la constelación que él / el hombre, necesita para habitar aquí, / entre los hombres"*. Así como la voz de Celan es evocada desde el primer al último capítulo -es un amigo en el viaje de ida y vuelta constante que es la vida, en el argumento poético-, en la constelación creativa de Kamenszain se escuchan continuamente diálogos con amigos poéticos. Sobre el poder evocativo de la poesía le decía, en 1998, a Enrique Pezzoni en Tango Bar: *"Yo no sé Enrique / si la poesía trata de esto o de aquello / pero es cierto que siempre hay / un amado, no sé / un evocado"*. La escritura en su "efecto de inmediatez"² abre paso a innumerables reflexiones que son parte de la vida, un exterior difícil de precisar. Sorprendidos por la presencia de una historia, lo real, podemos llegar a pensar que *El ghetto* es una novela de voces ausentes. Sin embargo, ante esta falsa novela no debemos confundirnos ya que la poeta misma se ocupa de aclarar que

"el sujeto puede perderse por los atajos de una narración instantánea cuyo reaseguro dentro del poema será siempre quedar suspendida"³. Al mismo tiempo que se sostiene un argumento y se plantea una narratividad como en una novela de parentescos – padres, hijos, madres, hermanas en la historia como Ana Frank, padres simbólicos como Freud, lejanos amados –, simultáneamente las voces llegan quebrando el tiempo, dando pasos desde el presente al pasado, provocando encuentros simultáneos, "rompiendo las personas gramaticales"⁴ con lo que en realidad no se cuenta sino que se crean dispositivos con los que la historia puede hacerse⁵. Dice la poeta: "Evocar al padre ausente, hacer el duelo, es recibir la herencia de su voz en nombre de los hijos, y este es un acto de amor"⁶. Evoca también en este tránsito tanto a un sujeto poético romántico rubendariano como a un vanguardista girondiano, tartamudo de consonantes, y alberga a los barrocos y neobarrocos, desde sus pasajes de profundas oscuridades: *"no hay sótano más oscuro / que este al que desciende el alma / para esconder en palabras / lo que debería decirse / MUERTE"*-, a destellos de luz – *"me voy hacia la luz / me decía en un sueño mi padre muerto... / enunciado clarísimo donde la luz es la luz, es la luz"*.

¿Cuál es la relación entre el ghetto y la memoria y qué tiene esto que ver con las voces? Para la escritura, el ghetto puede ser cualquier lugar, de hecho es el que se construye para salvarse o, falsamente, cuidarse; frente a los otros, junto a los que son como uno; donde se segrega o se es segregado. El ghetto es un lugar de encierro pero también de conservación de la letra, es el que salvaguarda la poesía, recupera las voces, es como el inconsciente, vivo y latente. Cuando lo real parece ser el relato de las circunstancias, sin embargo, lo real se vuelve la escritura misma. Escribir, construir el ghetto es escuchar, como en la

TAMARA KAMENSZAIN, POETA Y TESTIGO

novela proustiana, las voces parientes y traducirlas, entendiendo tradiciones y filiaciones y como en redes complejas producir los conjuntos sensibles que transmitan las sonoridades del recuerdo.

Poesía de la pregunta

Uno de los procedimientos más importantes en la construcción de *El ghetto* es la pregunta. Como en el exilio permanente de los rabinos imaginarios de los libros de Edmond Jabés⁷ que preguntan – "preguntar es romper, es establecer un adentro y un afuera; es mantenerse tanto en uno como en otro"⁸, esta poesía se pregunta. Siendo el Talmud el libro de las puras interrogaciones y obligado el judío, luego de Moisés, a tener un diálogo con Dios, esta familiaridad, aun sobre lo cotidiano, lo lleva a realizar un constante comentario. Sobre el comentar sostiene el filósofo: "el judío está clavado al texto y su comentario es creación"⁹. Intentando enfrentar estas cuestiones dice que trata de responder en tanto escritor, ligando este hecho con un judaísmo tradicional cuyo cuestionamiento pasa también por el libro, "en suma, todo se llevaba a cabo como si el escritor interrogara al rabino y el rabino al escritor; los dos habitados por la misma obsesión del libro"¹⁰. Responder a la Palabra de Dios desde el comentario es según él la marca de identidad judía y lleva, apelando a su capacidad de entendimiento, a la tolerancia no como simple exégesis religiosa sino como respuesta más completa.

Dice Jabés que la pregunta no es un simple cuestionario, espera la respuesta sólo para renacer de ella misma. Es el único vehículo del pensamiento frente a lo impensado que lo obsesiona. Esa violencia de la espera no es negativa – sostiene –, es angustia y desgarrero pero tensión hacia el futuro. ¿Desde dónde ser judío?, entonces. La cura por la pregunta: "la pregunta crea el vacío alrededor de ella. El judío ha estado siempre en el origen de un doble cuestionamiento: el suyo y el del otro. Como casi no se le permite dejar de ser judío, está forzado a plantear la cuestión de la identidad"¹¹. Siguiendo este razonamiento define un "judaísmo después de Dios": "si el judío es el otro, es porque buscando a cualquier precio ser él mismo, es cada vez más un ser de ninguna parte.

Allí se inscriben su diferencia y la distancia en la que se mantiene."; para agregar: "ese más - que es de hecho un menos, puesto que es un vacío siempre por llenar– es su única diferencia. Esta falta es su fuente de cuestionamiento"¹².

Elíptica, la primera pregunta del libro de Kamenzain es qué perdimos: "*Revertir, de derecha a izquierda / el orden de las letras, 'asimilarse', / traducir como ladino / la lengua materna / de frente al patio andaluz / al fondo de la sinagoga abandonada*". Preguntar en poesía es sobre todo preguntarse por la lengua. Por eso Kamenzain cuando se refiere a la obra de Arturo Carrera dice: "Preguntar es establecer una relación con la lengua que la hace rodar en espiral: si esto no es aquello ni es lo otro, ¿qué es?"¹³. Esto por obra y gracia de la poesía va siendo aquello y lo otro a condición de dar curso también a "la fuerza bruta de la lengua", como ella llama a esta condición poética. Esta energía le llega desde los orígenes como el "tam- tam" de los tambores de los versos de Gironde y le pasa después por el ladino, el idish y el portuñol más todas esas "hablillas" que recogió como extranjera en sus "lúmpenes peregrinaciones", evocando el nombre de una poesía del poeta de las fugas, Néstor Perlongher. El sonido y el ritmo de la lengua se asocian a las emociones más primitivas, a las que están más cerca de los sentidos y la pregunta es por el vacío de un deseo imposible de llenar.

Poesía de la asimilación

Al revertir el orden de las letras, al asimilarse, se crea una cierta condición de extranjería que es la que recorre esta poesía; extranjería relacionada con un particular pensamiento sobre la escritura: poniéndose como judío el escritor no es como los otros, pero eso no significa que se tome a lo judío al pie de la letra. Para seguir con el pensamiento de Jabés, pretexto de la obra de Kamenzain, sabemos que él le asigna lo que llama un "origen fingido" a su judaísmo explicando por qué privilegió dentro de la tradición lo que pasaba por el libro y lo que "ha hecho de los judíos el pueblo del libro"¹⁴. Además comenta cómo la situación de haberse hecho del judío el extranjero tipo – de la misma clase que el escritor, y en general todo creador –, esa misma palabra *judío*, de la que se

apropió para elaborar sus ideas, ha hecho de él un extranjero del extranjero. Desde este lugar reconoce una vocación judía pero no en un sentido que pudiera ser adoptado como principio para toda una colectividad. Sirve para el creador que, de transformación en transformación, habiendo atravesado las lecturas bíblicas y las otras, diga como la poeta: *"el doble de mí, cristiano/ la mitad de mí doble, judía /si nacemos perdemos algo / por vía dolorosa / y si no nacemos juntos / perdemos todo"*.

Bajo esta perspectiva planteada por Jabés de considerar lo judío de una manera especial, como un origen fingido, es posible decir que Kamenszain toma a la extranjería como una excusa para eludir la identidad y prestarse a juegos de asimilación. Por una parte en relación a diversas poéticas con las que un poeta establece diálogos, por otra en relación a las lenguas que se ponen en contacto en una creación; y por último, a la borgeana cuestión de la traducción. La dirección planteada es clara y está implicada en toda la obra desde "De este lado del mediterráneo" la primera, hasta las subsecuentes "La casa grande", "Vida de Living" y "Tango Bar". Todo el recorrido es desde Toledo hasta el barrio de Palermo en Buenos Aires y otro lugar no hay, con las implicancias que esto tiene: *"lejos de Toledo / expulsados de España / antes de la era ellos ya eran / y ahora qué / ahora me toca a mí / voy a entregarlos en fecha / vuelvo al futuro / para cerrar con llave cien refacciones / en el ghetto secular / puertas adentro de mi barrio"*. La asimilación poética es haber amalgamado estilos diversos y producir un verso de figuras independientes abandonando aquellas de los maestros. La idea de "origen fingido" que propone Jabés nos da pie para pensar qué sostiene Kamenszain cuando dice *"una serenata sin metáforas me pertenece"*, o *"entraría el maestro su metáfora/ bienintencionada. / Yo me quedo afuera"*, en la poesía "Exilio". Y así lo hace.

Ya cuando escribía sobre Alejandra Pizarnik¹⁵ acerca de la identidad de esa *"niña extraviada"* de la poesía argentina, *"niña muerta o perdida en el juego de las escondidas"*, sugería que para encontrarla había que desenterrar el verdadero nombre, Flora, que ella había ocultado para poder comenzar a escribir en lengua laica: *"alejandra, alejandra / debajo estoy yo / alejandra"*.

Al revertir el orden de las letras ¿a qué se asimila esta poesía de Kamenszain? Dejando de lado todas sus máscaras, las letras de tango, el criollismo barrial y la vanguardia latinoamericana, esta judía errante por las escrituras del mundo construye un relato de viajes donde los lugares son territorios poéticos de la memoria.

Poesía de la memoria

En el lenguaje, la enunciación señala el umbral entre un dentro y un fuera, su tener lugar como exterioridad pura, y desde el momento en que los enunciados se convierten en referente de la lectura, el sujeto queda liberado de cualquier implicación sustancial y pasa a ser una pura función o una pura posición. Esto es lo que afirma Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*¹⁶ cuando objeta el pensamiento de Emile Benveniste como una aporía. Cuando la propuesta de un análisis translingüístico, posible a partir de una metasemántica que se construiría sobre una semántica de la enunciación le resulta contradictoria, se pregunta si no significará o representará la enunciación la identificación de una dimensión no semántica del lenguaje. Sostiene que "la enunciación nos pone en presencia de algo único, de lo que hay de más concreto, porque hace referencia a la instancia de discurso en acto, absolutamente singular e irreplicable, y al mismo tiempo es lo más vacío y genérico porque se repite"¹⁷.

Así, Foucault en *Arqueología del saber* al tomar como objetos a los enunciados y el hecho de que estos tengan lugar señala que no son una estructura sino una función de existencia. Según Agamben en el planteo de Foucault, la referencia es a la reivindicación del puro tener lugar de las proposiciones y discursos; "es decir el afuera del lenguaje, el hecho bruto de su existencia". Se pregunta si puede algo como el sujeto, un yo o una conciencia, tener una correspondencia con los enunciados, con el puro tener lugar del lenguaje. Un tal sujeto ocuparía el lugar de una inexistencia en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje. Liberado así el sujeto de cualquier implicación sustancial pasa a ser pura función o pura posición. El sujeto pasaría a ser un lugar determinado y vacío que puede ser llenado efectivamente por individuos difer-

TAMARA KAMENSZAIN, POETA Y TESTIGO

entes. No es por la huella que se puede detectar a alguien sino porque en el enunciado puede establecerse la posición de sujeto. Cuando critica la noción de autor –“todos los discursos se desarrollarán en el anonimato del murmullo” – apoya esta disolución, al tiempo que se pregunta: ¿“qué significa ser sujeto de una desubjetivación?, ¿cómo puede el sujeto dar cuenta de su propia disolución?”¹⁸. En *La vida de los hombres infames* encuentra que dar testimonio, más allá de cualquier biografía, es lo que establece la relación entre el adentro y el afuera. Foucault llama archivo a esa posición positiva que corresponde al plano de la enunciación. Entre la langue y el corpus estaría el archivo, “masa de lo no semántico inscripta en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra”. Entre la memoria y el olvido estaría el archivo – lo no dicho o lo decible-, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo. Más allá de Foucault (que instala su campo de investigación en el archivo, que designa el sistema de relaciones entre lo no dicho y lo dicho), Agamben propone al **testimonio** como el sistema de relaciones entre el dentro y el fuera de la langue, entre lo decible y lo no decible. Atento a “la estructura dual del testimonio como acto de autor, como diferencia y complementariedad de una imposibilidad y una posibilidad de decir, de un no-hombre y un hombre, de un viviente y de un hablante, el sujeto del testimonio está constitutivamente escindido, no tiene otra consistencia que la que le dan esa desconexión y esa separación y, sin embargo, no es reducible a ellas”. “Esto significa ser sujeto de una desubjetivación, por eso mismo el testigo, el sujeto ético, es aquel sujeto que testimonia de una desubjetivación. Por eso el testimonio es más que un decir, que un acto de habla, es el lugar entre el dentro y el fuera del lenguaje, donde el sujeto al desubjetivarse se vuelve sujeto ético. Cuando Agamben retoma la discusión entre las categorías éticas y las jurídicas lo hace para poder encontrar una explicación sobre lo que significaron los campos de concentración. Esta explicación no salda una época sino que abre el camino a pensar, como lo hacen hoy muchos teóricos, este gran campo en que se ha convertido el mundo con sus fronteras cerradas, sus mostradores de migraciones endure-

cidos para el paso de los extranjeros y la gran figura del refugiado. Cuando el sobreviviente del campo, que recupera su vida como un resto es capaz de poder usar la lengua contra toda posibilidad, se vuelve a fundar como sujeto. Si se pone en la lengua la posibilidad de fundar el sujeto y testimoniar, eso es lo mismo que hace el poeta. Equiparar entonces al poeta con el testigo es poner la palabra poética en posición de resto, lo que sobrevive en acto de posibilidad: “Los poetas – los testigos - fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive, en acto a la posibilidad -o la imposibilidad- de hablar”¹⁹; “*nos persiguen y por eso / dejamos constancia / de sobrevida*”.

La datación (señalar las fechas) y la topologización (marcar los lugares) son los dispositivos enunciativos que entre el percepto y el concepto agujerean el texto y hacen que el mundo suceda en la escritura. El poema se vuelve indicio de vida, documento. Indicio es el signo que tiene una marca del referente. Poesía indicial – casi con la cualidad de la imagen fotográfica –, “*obra en clave*”, decía Kamenzain en *Historias de amor*, no se compadece con alternativas como transparencias u opacidades – sino con la potencia rememorativa de la lengua. Que la memoria es el ritmo de los versos ya lo había intuido en *De este lado del Mediterráneo*, su primer libro, cuando decía: “*En esa tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas de un abuelo escuchaba la historia de la moabita Ruth está la alegría de encontrar en cada objeto un indicio de esa historia, el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarlo porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth*”. Diciendo: los antepasados, “*a dónde van / me voy con ellos desciendo de mis hijos*” pone en juego el estatuto de verdad en el documento de vida. Todo se vuelve como una *calcomanía* o una *postal*, dice en el poema *Exilio* citando a los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde. Entre la alegría y la tristeza, entre la pregunta y la respuesta, entre tantos lugares, en el lugar del entrelugar, la figura que triunfa es el oxímoron kamenzainiano, fuertemente indeciso. Por eso en el juego de los contrarios, juegos para el lector y con el lector, el homenaje es al final, por qué no, una fiesta: “*Somos los de la kombi ‘Corcovado’ / portuñoles tirando de las faldas de un guía / que a los pies macizos del redentor / pone los brazos en cruz como diciendo*

/ hasta aquí llegamos" para agregar: "los que bailan y los que ven bailar / inauguramos el mismo carnaval"... "hay una diáspora subida al Corcovado / parte por parte acudimos a esa cruz / sin raza sin nacionalidad sin religión".

La lengua como magma, masa espesa y glutinosa, ha sido tratada a partir de esos sonidos ancestrales – las voces rabínicas, las alteraciones masmedulianas, el tartajeo de Gironde y la hesitación de Macedonio –, y de otros más recientes – los de las poetas enamoradas Delmira Agustini y Alfonsina Storni; los de los poetas silenciosos Juan L. Ortiz y Enrique Lihn; los de las poetas niñas, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik; los del pasado reciente, Viel Temperley y Lezama Lima y sus contemporáneos amigos como refiere en tantas entrevistas: Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Roberto Echavarren, Néstor Perlongher²⁰– persiguiendo historias pero encontrando solo la poesía porque es el único testimonio que tiene el poeta para decir sobre lo real. Testigo por la sonoridad de un mundo terrible retoma para nosotros el pasado y funda un porvenir. Donde otras voces se silencian, dejar hablar al poeta.

Tamara Kamenszain, *Historias de amor*, Paidós, Buenos Aires, 2000. Pag. 215

¹ La poeta es autora de cinco libros: *De este lado del mediterráneo* (1973), *Los no* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de Living* (1991), *Tango bar* (1998), y de los ensayos, *El texto silencioso* (1983), *La edad de la poesía* (1996), e *Historias de amor* (2000). Dedicó el primer libro de poesía a la memoria de su abuelo: "a la memoria de Mauricio Staif, dice, anclada del otro lado del mediterráneo." Nacida en Argentina, vivió en Nueva York y México, regresando a Buenos Aires luego de la dictadura militar en 1983.

² Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Trotta, Madrid, 2000. Nos referimos al planteo sobre la poesía que se desarrolla en este libro y que explica el "efecto de inmediatez" que precede a todo efecto de verdad como un horizonte materialista acerca de la poesía. Leemos cómo "la poesía, un trabajo inmediato que se mueve en el vacío, en la completa carencia de significados materiales mundanos, arranca allí a la nada para construir con la inmediatez". pag 13

³ Tamara Kamenszain, *Historias de amor* (y otros ensayos sobre poesía), Paidós,

Buenos Aires, 2000. p. 110

⁴ Idem p. 140

⁵ Idem. Toni Negri.

⁶ Idem. p. 140

⁷ Edmond Jabés, *Del desierto al libro*, Alción Editora, Córdoba, 2001

⁸ Idem p. 87

⁹ Idem p. 89

¹⁰ Idem p. 91

¹¹ Idem p. 91

¹² Idem p. 74

¹³ Idem p. 140

¹⁴ Idem p. 79

¹⁵ Tamara Kamenszain, "La niña extraviada en Pizarnik" en *Historias de amor* (y otros ensayos sobre poesía), Paidós, Buenos Aires, 2000.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pretextos, Valencia, 2000

¹⁷ Idem p. 144

¹⁸ Idem p. 147

¹⁹ Idem p. 169

²⁰ En *Historias de Amor*, su último libro de ensayos, Tamara Kamenszain recorre con su pensamiento la obra de todos los autores mencionados.

* Paula Siganevich: *Crítica literaria, fue profesora de literatura hispanoamericana de la Universidad de Nueva York en Buenos Aires. Es docente e investigadora en Comunicación en la Universidad de Buenos Aires.*

TAMARA KAMENSZAIN - EXILIO

Cuatro consonantes se pegan
 al remitente pringoso
 de una postal. Calcomanía
 comprada en el mercado de San Ángel
 el sobre que huele a maíz dice
 Familia Kamenszain
 y adentro los quiero, los extraño, me quedo por aquí
 no visité sinagogas ni visité cementerios
 me consta la catedral del Zócalo
 desde el fondo mismo
 de lo que sería creer
 por Dios
 no hace falta convertirse
 para vez azteca
 por el monitor del museo
 se refractan nuestros cráneos dorados
 contra los vidrios de Inmigración
 "gente de la calle" buscando bares abiertos
 hueros del D.F. los que allá
 éramos morochos gringos de California los que allá
 fuimos rubios.
 México es lo que se dice
 una postal
 en la mirada muralista de cada parroquiano
 un poema del primer Gironde

TRADUCCIÓN: CARLITO AZEVEDO

Quatro consoantes se colam
 ao remetente grudento
 de um cartão-postal. Decalque
 comprado no mercado San Angel
 o envelope que cheira a milho diz
 Família Kamenszain
 e lá dentro queridos, saudades, fico por aqui
 não visitei sinagogas nem visitei cemitérios
 constato a catedral do Zócalo
 do fundo mesmo
 do que seria crer
 por Deus
 não é preciso converter-se
 para ver azteca
 pelo monitor do museu
 refractam-se nossos crânios dourados
 contra os vidros da Imigração
 "gente da rua" buscando bares abertos
 goros do D.F. os que ali éramos
 morenos gringos da Califórnia os que ali
 fomos louros.
 México é o que se diz
 um cartão-postal
 no olhar muralista de cada paroquiano
 um poema do primeiro Gironde

DENTRE OS POETAS QUE SURGIRAM NO BRASIL DURANTE A DÉCADA DE 90, DESTACA-SE CARLITO AZEVEDO. NUTRIDO NA TRADIÇÃO DE BAUDELAIRE E MALLARMÉ, O POETA EXPERIMENTA EM SEUS VERSOS, RITMOS NO RIGOR DA MÉTRICA OU NO “ANDAMENTO JAZZÍSTICO DA QUASE PROSA”, CONFORME PALAVRAS DE LU MENEZES NA ORELHA DO LIVRO *SUBLUNAR*. CARLITO AZEVEDO É RECONHECIDO TAMBÉM PELO SEU BELÍSSIMO TRABALHO COMO EDITOR DA REVISTA DE POESIA *INIMIGO RUMOR*, EDITADA PELA 7LETRAS NO RIO DE JANEIRO. *SUBLUNAR REÚNE 10 ANOS DE TRABALHO POÉTICO, SELECIONADO PELO PRÓPRIO AUTOR DOS LIVROS: COLLAPSUS LINGUAE (1991), AS BANHISTA(1993), SOB A NOITE FÍSICA(1996) E VERSOS DE CIRCUNSTÂNCIA(2001)*. E CARLITO DEMONSTRA EM VERSOS DE PRECISÃO CABRALINA, E INESPERADA BELEZA “A DANÇA VELOZ DA LÍNGUA”, “QUE SOPRA SÓ PARA A IDÉIA”. **Solange Rebuzzi.**

abriría los bares de Plaza Garibaldi
 hasta los baños de puertas batientes
 entraría su metáfora
 bienintencionada.
 Yo me quedo afuera
 quiero creer que me mandaste mariachis
 una serenata sin metáforas me pertenece
 no hay palabras para el sonido metálico
 a las cinco de la mañana
 en la ventana dormida de casa.
 Como vocales hebreas
 consonantes crisitianas
 mi México es casi muda
 se pronuncia
 cruzando el desierto a los 40
 comulgando matzá con la boca seca
 restos de cal en el riñon
 sedimento rolado de tortillas
 en los dobleces de cada papiro
 tacho Mar Muerto
 pongo Océano Pacífico
 me quedo más tranquila ensobro
 y agrego al dorso
 TKDF.

abriria os bares da Praça Garibaldi
 até nos banheiros de portas batentes
 o mestre faria entrar sua metáfora
 bem-intencionada.
 Fico do lado de fora
 quero crer que me enviaste mariachis
 uma serenata sem metáforas me pertence
 não há palavras para o som metálico
 às cinco da manhã
 na janela adormecida da casa.
 Como vogais hebréias
 consoantes cristãs
 meu México é quase muda
 pronuncia-se
 cruzando o deserto a 40
 comungando matzá com a boca seca
 restos de cal por dentro
 sedimento caído das tortillas
 nas dobras de cada papiro
 risco Mar Morto
 anoto Oceano Pacífico
 fico mais tranqüila envelopo
 e acrescento no verso
 TKDF.

TAMARA KAMENSZAIN - JUDÍOS

1

Somos los de la kombi "Corcovado"
 portuñoles tirando de las faldas
 de un guía
 que a los pies macizos del redentor
 pone los brazos en cruz como diciendo:
 hasta aquí llegamos.
 Algo de la altura nos marea
 es una percusión que se eleva de los otros,
 "fantasías" golpeando en redondo ellos avanzan
 sobre su carnaval de todos una bandera
 que dice "escola" nos desorienta más
 porque al tam tam de las voces se suman
 las nuestras también ya somos disfrazados
 una fauna dejada de la mano de dios
 los que bailan y los que ven bailar
 inauguramos el mismo carnaval
 2001 y todo es como siempre
 al otro lado del Cristo el precipicio
 y todos sin embargo marchamos
 esta marcha de ciegos
 sobre los pasos que le debemos a la música
 loca fantasía de una escuela de vida
 donde se aprende golpe a golpe

1

Somos os da kombi "Corcovado"
 portunhóis agarrados à mão
 de um guia
 que aos pés maciços do redentor
 abre os braços em cruz como se dissesse:
 até aqui chegamos.
 Algo da altura nos deixa tontos
 é uma percussão que se eleva dos outros,
 fantasias batendo em círculos eles avançam
 sobre seu carnaval de todos uma bandeira
 que diz escola nos desorienta ainda mais
 porque ao tam-tam das vozes se somam
 as nossas também já estamos fantasiados
 uma fauna deixada pela mão de deus
 os que dançam e os que vêm dançar
 inauguramos o mesmo carnaval
 2001 e tudo é como sempre
 do outro lado do Cristo é o precipício
 e contudo todos marchamos
 por esta via de cegos
 sobre os passos que devemos à música
 louca fantasia de uma escola de vida
 onde se aprende a cada batida

que los de arriba y los de abajo
que los de abajo con los de arriba son distintos diferentes a costa de lo mismo
son al borde mismo de un idéntico abismo
el tamboril que adelante si detiene
su tam tam para el santo y seña:
hasta aquí llegamos.

II

Pero hay más.
Nosotros
los de la kombi en éxtasis foráneo
vamos a dejar nuestros disfraces de hotel
vamos a colgar nuestra bermuda en estandarte
de una ventana abierta al morro
y que nos reconozcan.
Pueblito que baja y se pierde
ni raza ni nación ni religión
del argentino la parte en camiseta
(lo que transpira destiñe al Che)
hay una diáspora subida al Corcovado
parte por parte acudimos a esa cruz
sin raza sin nacionalidad sin religión
ya fuimos clavados pero aún somos

que os de cima e os de baixo
que os de baixo e os de cima são
diferentes às custas do mesmo
estão à própria beira de um idéntico abismo
o tamborim que avança interrompe
seu tam-tam para o santo e sinaliza:
até aqui chegamos.

II

Mas há mais.
Nós
os da kombi em éxtase forâneo
vamos largar nossas fantasias de hotel
vamos pendurar nossa bermuda no estandarte
de uma janela aberta para o morro
e que nos reconheçam.
Povozinho que desce e se perde
nem raça nem nação nem religião
do argentino a parte de camiseta
(o que transpira desbota o Che)
há uma diáspora subida ao Corcovado
parte por parte acudimos a essa cruz
sem raça sem nacionalidade sem religião

TAMARA KAMENSZAIN - JUDÍOS

tan portuñoles tan ladinos tan idishistas
no somos suicidas aquí no ha pasado nada
sólo se trata de unas lúmpenes peregrinaciones
un día más en Río de Janeir o
visa de turista me digo no te asustes
porque si nos quieren empujar
ya pasó de largo el borde del milenio
ahora córranse todos
precipitem
que hasta aquí llegamos.

já fomos pregados mas ainda não somos
tão portunhóis tão ladinos tão idishistas
não somos suicidas aqui nada se passou
trata-se apenas de peregrinações lumpesianas
de um dia a mais no Rio de Janeiro
visão de turista bilhete de ida e volta
não empurrem já ficamos para trás
passou direto a parada do milênio
desçam todos agora
precipitem
que até aqui chegamos.

TAMARA KAMENSZAIN - FREUD

"Me voy hacia la luz"
me decía en un sueño mi padre muerto
Su sonrisa esfumada en doble lejanía
acercaba sin embargo una tranquilidad luminosa
había un mensaje literal
enunciado clarísimo donde la luz es la luz es la luz
y donde irse es replegarse en eco
como sólo un padre sabe hacerlo
envuelve el alma en blanco tiende una fundita
y apoya de los hijos en blanco la cabeza
ahí escribe premoniciones futuras
un destino de grandeza una vía regia
que él firma y confirma como médico
dejándonos en una cura formidable
su desaparición.

"Sigo para a luz"
dizia-me em sonho meu pai morto.
Seu sorriso se esfumava em dupla lonjura.
e no entanto trazia uma tranqüilidade luminosa:
havia uma mensagem literal
enunciado claríssimo onde a luz é a luz é a luz é a luz
e aonde ir é desdobrar-se em eco
como só um pai sabe fazer
envolve a alma em branco estende um cobertor
e apóia dos filhos em branco a cabeça
aí escreve premonições futuras
um destino de grandeza uma via régia
que ele assina e confirma como um médico
deixando-nos numa cura formidável
sua desapareição.

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

Lola Arias (Argentina)

Lola Arias nació en Buenos Aires en 1976. Se dedica a la literatura y al teatro.

Publicó Las impúdicas en Paraíso, Tse-tse, 2000.

Teta, Teta

Recuérdelo

un alma irá en la carne tierna de ese beso.

Carne tierna de bebé, y recuérdelo:

Los bebes nacen de los besos.

Oswaldo Lamborghini

Te esperé hasta comerme el tapadito

y después paseé con el bebé por El Abasto.

(El bebé ya se ríe, pide un arma –navaja o punzón-

y no sé que darle...

"teta, teta" –dicen todos- la teta mía es tan flaca)

Te esperé de pie y de mis dedos creció la nieve

enfermándome

/El filo del sol sobre el cochecito

la carne de bebé temblando alucinada/

(Me gusta besar al bebé

él se deja

yo le dejo los labios

amoretonados)

Me intoxicqué

hasta perderme en el mercado nocturno

puteándote:

Si nos hubiera dejado durmiendo...

/El bebé traga la noche en el balcón

finje su desnudez o el desierto/

Si ese beso hubiera muerto

Como los labios sobre el espejo...

Ultimo damasco

Desde el pantano una campana de buitres ciegos

la duendesaalzada en un camalote azul

que es aljibe, altar y trapecio.

El cortejo niñil jala la melena odalisca de Dalia

El ciervo luce un clavel, calentándolo.

La duendesa pregunta:

-¿Amas dalia?

Dalia escupe un carozo, un ojo, una lentejuela.

El ciervo cae blanco
Las niñas y el ajuar arden en la laguna.

La voluptuosa

Que todo éxtasis sea en ti moribundo,
que toda voluptuosidad desee morir.
Marcel Schowb

Allá va la voluptuosa con la enagua lamida
luce el pelo enredado de fetos y escarcha
va mareada de noche hacia el desangre.
¡Oh, qué despilfarro de encantos!

Danza su desparpajo en pestaños
hiere con el perfil y la boca.
El ansia invita a la moribunda.
/terror de los labios/

Brilla el ángel de la sed por el baldío
un pobre le pide morir
-festín del hada en la miseria:
cuello, tajos, carne-

En el cementerio deseado: liebres fornicando
(melancolía de lagos y horcas).
La alucinada se bebe huérfanitos
en vértigos los va tragando.

Palidece el alma en los ojos del pobre:
Parte pudorosa y lagrimeando.
Su dentadura es inocente al crimen
¡Oh, virgen del espanto!

Su lengua es la puerta del sueño.
-Venid a la fiesta roja,
dejad que la parca de venas lacias
les quite el dolor con la boca

Allá va raída la voluptuosa,
lame su tristeza como un cisne.
Allá va, temblando de fiebre y hambre,
con un corso de blancos sonámbulos.

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

La revirada

Amanecí en fiebre, el cuerpo amoratado y la sed.
Anoche soñé con un gordo con verga de niño que me
acababa en las manos. Mi cama como un lago.

Me lavé anoche en la bañera, me pinté los labios
para escribir. Escribí: "mi corazón es un cerrojo" y
lloré contra un espejo. Las poses de la pena.

Me puse un tapado y fui a ver el tren. Me hice la
muertita en los andenes.

Por la tarde degollé las horas en el parque, pateé
perros y niños ajenos en el pelo de las pare-
jas besantes.

Con la luna fui a los bares. Me bebí, te besé, monté
un pony y me perdí. Me sacaron en camilla. El
mundo se puso blanco.

Santiago Llach (Argentina)

Santiago Llach nació en Buenos Aires en 1972. Publicó **La raza** (Siesta, 1998) y **La causa de la guerra** (Siesta, 2002).

Los Mickey

¿Qué hacemos con el Gordo Lezama? Es un impresentable

Roberto Ferro

La de pelo violeta, esa chupapija.
 La de la tele.
 Tiene puesta
 una remerita de Mickey.
 Yo fui un Mickey. Entre tantos forros
 que hay,
 lo más forro de los más forro
 son los forros que formaron
 parte de los Mickey
 y hoy venden tablas de windsurf o,
 mucho peor,
 van a la mañana
 a trabajar en los mismos vagones
 donde antes fueron reyes.
 Los Mickey hicimos historia, y yo
 Reclamo mi parte.

El gordo Manfre dice que en el ochenta,
 pero para mí fue un par de años
 antes,
 para el Mundial. La cosa empezó la noche
 que mi abuela vino de Brasil,
 me acuerdo bien, con 20 remeras y veinte
 buzos
 Hering
 estampados
 con la figura del Mickey Mouse, para
 vender. Era un viernes.
 Esa noche salimos a cazar negros
 cerca de la villa del Bajo.

Le dimos paliza a una parejita de quince.
 Me acuerdo bien
 porque fue la primera vez que probé culo.
 Después fuimos a jugar al truco
 a la comisaría.
 Lo digo porque el forro de Méndez,
 un fideo,
 un pibe que iba conmigo al San Cristóbal,
 sacó un artículo en Página 12, dijo
 que éramos bucheros de los verdes,
 de los de azul.

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

"La parte menos iluminada del arco",
era el título.
No.
Teníamos dieciocho años, y los viejos
de todos,
el Gordo Manfre, Moyano, el Negro
Cavanagh, estaban forrados,
eran jueces, todos menos yo. Mi abuela
importaba ropa, creo que ya lo dije,
hacía negocios pedorros, pero las remeras
que trajo
esa noche de Brasil nunca las vendió
nunca las vendió. También me trajo
una toalla
del Gremio FC, que anda por ahí.
Los Mickey fueron una banda de hijos
de ricos,
conchetos y católicos,
y lo único que hicimos
fue asustar a los padres, a sus amigos, a
los directores de los colegios de la zona y a los negros
de la villa del bajo. Nunca tuvimos
que ver con la política,
nosotros la bancábamos solos, el único
que sacó provecho de haber estado

fue el Gordo Manfre, que se hizo jefe
cuando le arrancó la oreja al Tío Charlito.
Cuando paramos,
cuando paramos el Gordo y Pereyra
se quedaron con la zona del bajo,
gracias a los Mickey,
justo cuando la cosa empezó a mover.
El Gordo eso lo reconoció:
cuando dejamos de vernos, siempre
mandó paquetes gratis en bolsas
marrones
con un jujeño,
un negro hijo de puta
que se los dejaba a mi abuela, que ni
entendía,
el hijo de puta.
Si tengo que decir la verdad,
más allá de eso
mucha bola el Gordo Mnafre no me dio.
Hace un par de años
lo encontré y andaba en una Mecha,
con toda la artillería.
Me dedicó quince minutos en el bar
de Tribunales,
justo el lugar adonde íbamos

a comer al mediodía
con los uniformes del San Cristobal,
en la época de gloria.
Dos meses después se tomó el palo, supe.
A Luxemburgo. ¿Qué puedo decir?
Hace poco fui al cóctel
por el cien aniversario
de la fundación de mi colegio
pero no lo pude soportar
aparte ese día estaba pasado. A los diez
minutos me eché
a vomitar en el baño, el mismo
adonde llevábamos atorrantas con el loco
Camisa, el tipo que limpiaba.
Un día voy a escribir
la historia minuciosa de los Mickey,
pero ahora no. Ahora no puedo contar
nada,
aparte
me estoy quedando un poco azul (...)

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

Pedro Amaral (Brasil)

Carioca de família cearense, nascido em 1974. Publicou seu primeiro livro, *Vívido*, pela editora Sette Letras, em 1995. Em 1997, participou da coletânea 7+1, editada pela Francisco Alves.

Missiva

Quisera saber o que estaria
Dizendo, não fossem os filhos crescendo,
Não fosse a vida,
De lúcida, irrefletida,
Trocando-se, com o tempo;

Saber o que você diria,
O que você exporia
De si, com lúbrico contentamento.

Será, você revelaria,
Então, o corpo desde dentro,
O corpo e seus eventos?

Será que assim revogaria
As instâncias que condenam
O corpo, por obsceno?

De mim, só sei que amaria
vê-la dizer, sem dor, sem pejo,
Do desejo,
Em sua inocente selvageria

– O desejo,
Essa estação que anuncia,
Contente,
Maria.

Preferência

De tudo, o que ainda prefiro
É aquilo que seja verdadeiro
– Prefiro, a um higiênico
Sorriso, a mácula de um apupo,

Ou de um apelo.

Ainda, o que mais prefiro,
Mais que as máscaras que dizes,
E as que digo,
É o modo como ajeitas teu cabelo.

Manuscrito de Georg Trakl

A caligrafia irisada, parecendo
Cristais em galhos retorcidos,
Ou
Acidentado rasto luminoso
Dando notícia de uma vida
Em pulsação desesperada.

Vida à flor da pele, vida
Sempre à beira da ruína;
Inviável por demasiada
– Brevidade, a sua sina.

Irredentismo

Em alguns autores ocorre
Que, tratando-lhes, a vida,
Com usura,
Mantendo-os em regime
De insolente privação,

Preparam certa vingança,
À medida que,
Com entrega extrema, se lançam

Ao sabor da criação.

Não é bem gesto de vingança,
Não tendo dele o ranço,
A fúria, a exasperação,

Tampouco é birra de criança,
Amostra de ingratidão.

O que a leitura revela
É um esforço de compensação,
Como se ali se dissera:
A vida é mínima, a palavra, não.

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

Solange Rebuszi (Brasil)

Solange Rebuszi nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É psicanalista, doutoranda em Literatura Brasileira (UFMG), e autora de histórias infanto-juvenis. Publicou quatro livros de poesia: Contornos (1991), Canto de sombras (1997), Pó de borboleta (2002) e Vestes e vestígios (2002). Em 1994 foi uma das fundadoras do jornal Poesia Viva.

A estátua portuguesa

Branca entre o branco
descamado pelo tempo
em véus desnuda o pé

Na ânfora flutua
o leve espelho
De longe o sorriso
aponta um feminino

Delicada a memória me mostra
as dádivas do ontem:
entre o branco do tempo
e a branca estátua
meus pais sorrindo
no olhar de uma peça
portuguesa de antiquário

Adeus

O bico do seio arrepiado
Vento que venta alegria
– água corrente nas coxas –
ventre do dia-madrugada

Sim, um único gemido
Depois de longo esforço
o céu em azuis encandeados
transporta o tempo

Agora, a ópera silencia
um adeus
e atrás da porta, o homem de bigode desfaz
seu sorriso maroto, maremoto, mar morto

O bico do seio murcho, pequeno e frio
alonga as badaladas do relógio

Nunca mais

Sonhei que o mar

avançava pela sala

e as pedras

suportavam

nossa velhice

Há sinais de peixes

no universo?

Um osso mergulhado

na lacuna do tempo

E as nuvens tão azuis

e as heras tão verdes

me seguem

Em revoada

os corvos

anoitecem

NUEVA POESIA - NOVA POESIA

Laura Erber (Brasil)

Nasceu no Rio de Janeiro, em dezembro de 1979

Front

assim como este leite chegou até esta goela aberta
 ultrapassando dentes e saliva
 alguns vão morrer rapidamente
 rasgados
 ou quase nus
 intocáveis
 como você quase os desejou
 na galeria de fotos
 não exatamente como eles
 sonhavam
 quando sonharam
 no front
 este domingo
 allegro
 fazendo planos infalíveis
 para os movimentos do exército
 consumir leite fumo fogo
 pornografia barata
 morrer
 algumas vezes antes

de morrer
 definitivamente
 ma non troppo

Fusos

ontem:
 apelos em voz baixa
 um gigante, uma figura pesada
 agitando águas

para dobrar o extremo sul
 silenciosamente

daqui a horas
 novos perfumes
 uma placa sinalizando
 "não há lugar"
 a pele seca

antes: dissolvências e
 uma linha mais escura no mapa

en las orillas?
 si, en las orillas:

a mesma voz
como havíamos combinado
eles
que se deslocam
com sua umidade
seu sangue frio
em países novos
e na distância que se ergue
entre dois pontos
os dedos soltos e distraídos
refazem uma ponte sobre o mapa
homens e pingüins
estava escrito
"se deslocam em bandos
para suportar"
*
e então um segundo trem
noturno e pontual
uma viagem mais longa
sem a veemência dos destinos originais

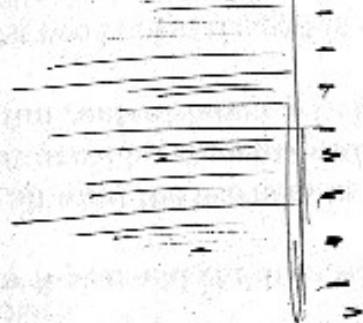
Dear Mother
I was
a few
days ago
I was
a few
days ago



Dossier

← Invenientes

← Quibus



LITERATURAS ABYECTAS

En diálogo con Freud, Winicott, Bataille y Lévi-Strauss Julia Kristeva construyó una noción de lo abyecto que se halla muy próxima a la definición que Edmund Burke, durante el siglo XVIII, diera de lo sublime. Lo abyecto, señala Kristeva, es un no-sentido que nos oprime y nos remite a una falta constitutiva; lo sublime, en cambio, representa una sobredeterminación de sentido.

Ambos conceptos poseen una zona común, procuran la violencia, el asco y horror como un modo de ejercer una escritura por fuera del orden simbólico: un medio de aproximación a lo real. Sin embargo, lo abyecto, para Kristeva, tiene como sede privilegiada un cuerpo-cadáver, un cuerpo en tanto simple viviente. Si nos atenemos a las reflexiones de Giorgio Agamben, se trataría de un cuerpo que ha sido despojado de su bios y es una pura zoe, una vida desnuda.

Ese cuerpo, sobre el que trabaja lo abyecto, ya no puede restituirse en los ámbitos en los que se inscribía en la antigua Grecia: oikos y polis. En este sentido, habría que revisar críticamente las reflexiones del último Michel Foucault. En el final de su libro *Homo sacer*, el poder soberano y la nuda vida, nos da una clave: asumir la zoe como un bios. Quizá sea ésta la mirada que nos impulsó a incluir a autores como Néstor Perlongher, Glauco Mattoso y Osvaldo Lamborghini.

Otra aproximación, sin embargo, es posible, en el siglo XVII y con el objetivo de luchar contra la monarquía absolutista, Baruch Spinoza proponía desembarazarse del miedo y la esperanza y concebir, de esta manera, un nuevo orden social alejado del Leviatán propuesto por Thomas Hobbes. Si entendiéramos lo sublime en un sentido kantiano, es decir como un camino de ascenso y lo abyecto como un camino de descenso, veríamos asomar otros usos políticos para el ascenso y el descenso, para el miedo y la esperanza. En ese nuevo espacio deberíamos inscribir la lectura que se hace de "El matadero" o "La refalosa".

De este modo, más que plantear una definición cerrada de lo abyecto pretendemos que de la lectura del dossier surjan los múltiples usos que este concepto nos puede deparar en el presente.

NÉSTOR PERLONGHER nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, la noche de Navidad de 1949. En 1982, terminada su licenciatura en sociología, se fue a vivir a San Pablo, donde ingresó en la Maestría de Antropología Social, en la Universidad de Campinas, de la que en 1985 fue nombrado profesor.

Su obra publicada comprende seis libros: *Austria-Hungría* (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980), *Alambres* (Buenos Aires, Último Reino, 1987; Premio "Boris Vian" de Literatura Argentina), *Hule* (Buenos Aires, Último Reino, 1989), *Parque Lezama* (Buenos Aires, Sudamericana, 1990), *Aguas aéreas* (Buenos Aires, último Reino, 1990) y *El chorreo de las iluminaciones* (Caracas, Pequeña Venecia, 1992). Colaboró asiduamente en las revistas El Porteño, Alfonsina, Último Reino y Diario de Poesía. Preparó la antología *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense* (San Pablo, Iluminuras, 1991) y publicó numerosos textos en prosa, entre los que se destacan *El fantasma del SIDA* (Buenos Aires, Puntosur, 1988) y *La prostitución masculina* (Buenos Aires, La Urraca, 1993).

Murió en San Pablo el 26 de noviembre de 1992.

NESTOR PERLONGHER: EL TRIUNFO DEL VENTEAR ¹

Nicolás Rosa *

La sustracción de las materias firmes —el mármol, lo ebúrneo con una reminiscencia rubendariana— el astillar de las superficies, en donde la lisura se convierte en limaduras fractales que rompen la linealidad del discurso y al mismo tiempo producen una exploración de materias algodonosas o vaporosas, de larga tradición barroca pero que aquí alcanzan una licuefacción de la substancia mediante un engranaje lábil que va de lo sólido a lo fluídico, de lo libidinoso a la pura sexualidad escatológica, de la materia inerte a los desplazamientos en secuencia sinonímicas donde la laminación —forma nueva del plegado barroco— se convierte por propia saturación en una leve pero eficaz lima que roe todas las substancias. El roer —el mordisco de la letra— es la culminación del mecanismo por el cual las sustancias comienzan a extinguirse en un accionar lentísimo de las vacilantes metáforas de la baba silente que unta las formas de los poemas: de la sustancia gelatinosa "hule" a la sustancia "baba" se establecen recorridos y lugares de momentánea inquietud cuya mayor glorificación es el esfínter: como vejiga muscular que se abre y se cierra, de contracción y relajamiento que permite la circulación, el paso y el traspaso de las materias tradicionalmente innobles pero simultáneamente una transformación de las sustancias poéticas: erotismo anular que nos permite recorrer una transfiguración de las heces en dones de la materia poética. Esta materia en Perlongher no está organizada por la retórica del verso libre sino por la fluencia aspirática y respirática de los ámbitos del fluir.

Cada verso es una vesícula que retiene momentáneamente un núcleo implorativo de figuras y de imágenes prontas a ser expulsadas, en donde se alternan, por propia alteración de los significantes, sus propios significados, donde cada latido es lamido, cada paño es paspación, cada pene pende o pendejea, los grumos se disuelven en la bruma, y donde los precipicios de jabón son una verdadera declinación gramatical de las materias. Los sistemas resbalosos y flácidos —lanas blandas— son un rebajamiento de las superficies donde se perfila una lucha constante, y sabemos quien triunfará en el futuro si el futuro se llama Aguas Aéreas, entre lo turgente y lo fofo, entre la rectitud y la lasitud, entre la tumescencia y la destumescencia, un verdadero orgasmo de palabras.

La palabra clave es mucilaginoso —latinazgo gongorino—, la viscosidad de las materias penetrables, de las sustancias transparentes, de naturaleza vegetal. En este poeta luchan dos naturalezas, la naturaleza animal y la vegetal, el piélogo como sustracción y atracción de lo sólido a punto de corromperse y la naturaleza vegetal como una promesa de ascensión y crecimiento. Estas luchas, estos antagonismos, sin lugar a duda tienen su origen en la materia barroca de sus versos, pero su resolución poética no pasa por la contradicción oximorónica sino por un fenómeno matemático que es la extensión. La extensión producirá una suma infinita de significantes, una aritmetización de las series metafóricas y una geometrización de dos series paralelas y contrapuestas, digamos la fachada del significante. La extensión de un significante como "goma" dará, la gomosidad, lo graso, la grasitud, lo cebáceo, lo craso y lo untuoso, las altas materias barrocas que podemos encontrar, tanto en Mille. de Scudéry como en Góngora, en Marino como en Saint-Amant, pero que

EL SIGUIENTE FRAGMENTO PERTENECE AL ARTÍCULO "ORTOFONÍAS ABYECTAS" INCLUIDO EN EL LIBRO *LÚMPENES PEREGRINACIONES*, COMP. PAULA SIGANEVICH Y ADRIÁN CANGI, BEATRIZ VITERBO, ROSARIO, 1996.

en la alteración de su elasticidad se vuelve pringoso. El pringue en Parque Lezama se convierte en la ratio fundamental de la materia, su propia sustancia evanescente. El pringue alcanzará su mayor fluidez en el venteo de las ventosidades, en una organización de los flatos, fiattos y flatulencias de los versos al punto extremo de su disminución, su propia ventilación.

Esta alteración de los fluidos está encarnada por momentos en una lava que se extiende —la baba de los volcanes— en pequeños sistemas de evacuaciones y deflaciones, una silente espermatología que hace de esta poesía una verdadera escatología: una escatología del adentro y del afuera y de las sustancias que la transitan. Al nivel discursivo se va tejiendo una temporalidad de hálitos, de aspiraciones y espiraciones, una bruma esofágica de fonemas líquidos y semilíquidos que transpiran una respiración aleatoria, efectuaciones de una lengua anterior a la lengua misma, fonemas susurrantes y lácteos y por momentos sanguinolentos, ayes y lamentos sobreextendidos en los balbucesos y farfalleos protoglóticos, el amanecer primitivo de las palabras propias de la queja, el lamento y el llanto a mitad de camino de la exclamación trágica y de las lloronas pueblerinas y de las hesitaciones del goce sexual. Si el barroco muestra dos líneas de fuga, dos apartamentos y dos registros de la fachada, Perlongher se queda en el sótano de las articulaciones esofágicas.

Por momentos, aparece un sujeto como lugar de ramificación de una voz disoluta. ¿Quizá la presencia de un yo? Casi un sujeto inaccesible que se desgasta en la enunciación, se deshilacha en los avatares de una prosodia cartilaginosa donde se multiplican las identificaciones, sujeto medusante para un objeto hechizado por las materias vesiculares. Cuando el sujeto aparece en una

enunciación como "ahí creí", es un sujeto atrapado en la deixis de un mostrativo vinculado a la descreencia del verbo creer, que aquí aparece como verbo de duda, "ahí creí", un espacio-tiempo que reenvía a otros lugares, a otros sitios de la incredulidad. Y por momentos, la pregunta del cómo que convoca simultáneamente la presencia de un sujeto y de su urdimbre: cómo urdir, cómo apagar, cómo presagiar la acción mental de un sujeto en sus propias interrogaciones; pero este sujeto será inmediatamente tragado por la irradiación y la opalescencia de los zumos pringosos, una melaza que recubre la hinchazón de un sujeto que desfallece por las materias ambarinas, gaseosas, líquidas, el temblor de la untuosidad de los flujos, los chorros de una sustancia detergente. Estos poemas son una transformación química... lo sólido, lo gaseoso, lo líquido.

El sujeto enunciante es un ojo que mira en una perspectiva fugaz. Esa mirada es una mirada malograda, bizca, y por lo tanto generará una retórica torcida. El ojo de Perlongher no es el ojo barroco. El ojo de la percepción barroca tiene, por lo menos dos inflexiones, o ve el mundo en transfiguración y en transfiguración panóptica —todo fluye y cambia ante nuestros "propios ojos" y la anamorfosis es su ejemplo más claro, o ve el mundo en una transformación fluidica, todo refluye y se extiende, se ramifica, se rizomatiza y al mismo tiempo el ojo registra la destrucción de todos los volúmenes de la materia, su caída en el abismo donde la representación se anonada en su propia destitución. Y allí el ojo es insistente y mira no tanto de soslayo sino de frente, una percepción mitral y no panóptica. Perlongher es realmente un extinguidor de los significantes poéticos del barroco, a caballo entre la erección y la flaccidez, entre el monumento desestabilizado del barroco-mármol

NESTOR PERLONGHER: EL TRIUNFO DEL VENTEAR

fluido vibrátil: ingravidez de la materia o la engañosa dura piedra luciferino, piedra flamígera, en su propio claroscuro en la negatividad de la perspectiva barroca en el "trompe l'oeil" o de la flora oscura y sombría que se intuye en el travertino. Pero también es un ojo angustiado que mira y sólo ve mirar las cosas que miran a los otros ojos que miran, la reflexión reflejada o irreflexivo. Digamos que la función escópica en Perlongher es determinante, una verdadera escopofilia continuante renegada por las aurículas de la oreja que oye el caer de las vertientes como verdaderas cascadas del significante, el ojo que vectoriza y sectoriza los meandros del significante por alusión y por elisión, una verdadera orgía de las miradas sesgada por tropismos de succiones y exhalaciones, otro ritual de las murmuraciones. Orgasmos y angustia son los correlatos de la función fálica, el fondo consistente pero algodonoso de la proliferación. Perlongher muestra la castración real en la multiplicación imaginaria de su retórica: el delirio de una evaporación fantasmática de la realidad. Ej.: "porque la aspiración retorció las lenguas en un giro": el giro cobra adherencias de serpentinas, de rollo, de bucle, de espiral, y en la jerga barrial de Perlongher, de rosca o de firulete. El mal gusto invertido como felicidad de los significantes: una nueva moral bochornosa.²

Los magmas del flato melancólico de las flatulencias, los gases del estado vaporoso de la experiencia del verso humedecido para resistir y vencer a la materia sólida: la columna, la estalactita, lo marmóreo, lo ebúrneo, lo rígido, lo tieso y lo duro y sus estados postrímeros, lo tenso, la tirantez y en último término, la yacencia.

La función del resorte es tensar la cuerda hasta lo infinito, una catarata de términos similares y disímiles sólo atraídos por la constelación de los sonidos. Pongamos por caso: esmeril, esmeralda, esmerada. O líos, lioneras, telgopores, o la secuencia de un morfema velar líquido l-a, l-e, l-i, l-o. O por el sentido cultural como la destrucción del verso borgiano: Panteón, Corinto, Edipo, Esfinge, hasta la dislocación esquizofrénica: "o si le cerraban con el dedo le hastiaban la espinilla hasta hacer del fastidio del sopor la espesura de un anca..." Enigma de una esquizografía poética, el teatro de una escritura

díscola, una verdadera anatomía de la escritura donde las pulsiones más agresivas rechinan en el agridulce y húmedo lamentar de los bucólicos pastores.³

Dice el poema: "El bólido de la tardezuela criminosa, profusa en borlas de cal viva, desciende de las alamedas en pedazos donde se trueca el esplendor del óleo en el muslo por la rebaba de ese aceite". Y así sigue. Un bucolismo de las esferas psíquicas: una palabra de perfume que cubrirá un significado maloliente, como el perfume barato de los bailes de barrio, donde se exhala el olor pringoso del sudor de los sobacos bailarines. Dice: "si este pasito el mantazo acecha" para traspapelar —versión barrial del plegado barroco— para señalar la fisura de la fistula. Una moción de ahuecamiento, de horadamiento. Los "alambres" se permutan en lamidos del lame lezamesco con reminiscencias rubendarianas hasta las etéreas aguas de "Aguas aéreas": un verdadero delirio de la licuefacción para antagonizar y politizar la secreta convocación de la vetustez de la piedra, lo yacente de la yacencia de las estatuas tombales de la lujuria barroca española. La forma fúnebre da origen a un quejido lastimero fundado en un narcisismo originario como pérdida de sí, pérdida de pérdida de sí en la escritura. El sujeto comienza a perderse en la fluencia transparente de lo in-formado, entre una fuerza plástica y una fuerza elástica que se tensan sin definir la variación de la verdad del velocísimo sujeto. El sujeto se infinitiza en la perspectiva anamorfótica y el trabajo poético es atraído por un centro desorbitado, un centro descentrado, huidizo, pura superficie de la superficie sin hondonadas ni profundidades: un sujeto frívolo, veleidoso y sensual. El cuerpo cavernoso del barroco clásico queda aquí aplastado, diluido, no hay grutas, no hay pozos, no hay cavernas, sólo la reminiscencia de un "hueco" o una tierra baldía de los potreros barriales: pura extenuación de los significantes barrocos. Un verdadero riesgo para la poesía, su propia exterminación. Si en Aristóteles el trabajo de la "katarsis" era una purgación de los sentidos, aquí no es más que una purgación como evacuación de fluidos y sedimentos, la excreción de los filamentos, hilachas del lenguaje en una pura quiebra de pérdida seminal.

Es interesante pero riesgoso establecer una relación de ciertas formas de

Perlongher con el sistema de la decoración y ornamentación del Jungdstil o del art-decò no tanto de Oscar Wilde como de la apoteosis de lo nimio que se celebra en Bearsley o en las líneas sinuosas de Gallé. En Perlongher puede haber miniatura pero no hay detalle, no hay particularidades sino extremidades, puntos de cierre y apertura pero no continuidad, verdaderos centelleos de la fulguración, no es art-nouveau ni art-decò, sino un arte popular degradado como lo es la farmacopea con respecto a la medicina, como lo es el curanderismo a la cura psicoanalítico, como es la gragea humorística al gracejo de los enunciados de una psicalipsis fronteriza acuñados por los muchachos de la barriada en los olorosos urinarios de los últimos cinematógrafos de Ensenada, Quilmes o Ezpeleta: la última película fundida en el visor mediúnic de la pantalla televisiva. La función de fascinación que tiene la mirada atrapa al ojo que se desliza por la página: los versos de Perlongher son una contravención de la mirada barroca, no se despliegan a partir de los deslices de la propagación sino a través de una corrupción de la semántica a partir de la dislocación de las formas flexionales de los paradigmas: todo torso tiene su dorso, todo jabe su jaleo o su jarabe, toda zalema su sarcoma, una elasticidad de las flexiones morfológicas, sintácticas y de sentido. Qué viene a decir este poeta en su poesía: la disolución de la sustancia y de la materia de sus propios versos: una verdadera distopía enrarecida de su contar poético.⁴

* Nicolás Rosa: profesor de Teoría y Crítica en las Universidades de Buenos Aires y Rosario, dirige en esta última la Escuela de Graduados de la Facultad de Humanidades y Artes y la Maestría en Literatura Argentina. Ha desarrollado una importante actividad intelectual en distintas universidades de América y Europa. Dentro de su extensa obra crítica podemos mencionar: *El arte del olvido* (1990), *Artefacto* (1992), *La lengua del ausente* (1997).

“El ojo barroco —el ojo de la percepción barroca— es el ojo angustiado que mira y no ve por propia opacidad del cristalino o ve pluridimensionalmente en tanto

que reniega de la certeza de ver (lo vi con mis propios ojos, dice la combustión de la lengua común, la única comunidad de la lengua (argumentum ad oculos). La pulsión escópica se vuelve escotoflica en Perlongher: no mira sino que ve, el ojo vectoriza pero también sectoriza, le hinca el diente al significante para tratar de partirlo en contra de toda evidencia escópica (“no hay partición del significante” Frege-Lacan). Orgasmo y angustia son los correlatos de la función fálica, el fondo de angustia de la proliferación muestra la castración real en la multiplicidad imaginaria de su retórica. La función apotropeica de la mostración para paliar el efecto angustioso de la castración (“La cabeza de Medusa”, Sigmund Freud, O.C., Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968. *Parcours de Freud*, Paris, Ed. Galilée, 1979).

³ En la concepción “tecnológica” del verso como construcción exorbitante y monstruosa en la envoltura silenciosa del repliegue, las coerciones operarían como tensores de una página dinámica: envolver-desarrollar, evolucionar-involucionar, acrecentarse-disminuir, inflarse-desinflarse. La ubicuidad de lo viviente procede como una ubicuidad de los significantes: la terminología es pobre, sus percusiones, sus circunvoluciones, sus registros sinonímicos son una extensión y su plegado una recomposición. En Parque Lezama (pero también en Aguas aéreas) los elementos no cobran estado sino una dinámica en la constitución de sus repeticiones y en el desdoblamiento de las mismas. Una de las características más bellas en la poesía de Perlongher es el poema como organismo palpitante, la figura late como un ser vivo en su propia descomposición.

⁴ La relación establecida por Gruenter entre decoración y ornamento para precisar la estética de la ornamentalización de los objetos, sobre todo formas naturales (minerales, animales, vegetales) no dramatiza la construcción de los versos. En ese sentido, es posible hablar de una ornamentación perlonghiana desviada: primero, hacia el cuerpo como materia viva y fluyente (la pasión de los esfínteres) y el cuerpo como materia inerte (el cadáver). En este último caso, la politización del cadáver de la Nación engendra formas ambiguas: a) estetización de lo político, b) politización de lo estético, c) instigación al fascismo del cuer-

NESTOR PERLONGHER: EL TRIUNFO DEL VENTEAR

po, d) el cuerpo como nuevo y extremo canon (una verdadera ratio de las diferencias tanto de la materia marxista como del espíritu hegeliano). Este fenómeno es compartido con Osvaldo Lamborghini. Queremos recordar que la reacción del Partido Justicialista encontró dos formas; hoy podríamos evaluarlas como irritación persecutoria, mecanismo de defensa frente al "sacrilegio" de la efigie mortuoria de la Única Venerable, o defensa política del único bien real y simbólico con que cuenta el peronismo y la clase obrera. La inicua sorpresa de Borges frente al altar de los muertos (Henry James) con que fue evocado y velado el cadáver de Eva Perón en las míseras barriadas de los pueblos de provincias —en oposición a las exequias oficiales— la "necrología" borgiana, en oposición a la "necrografía" de Perlongher. Asistimos ahora al intento —reiterado— de filmar la vida de Eva Perón. El problema parece irreductible quizá porque Eva Perón "anonimizó" su biografía en la biografía de la Nación: no hay figuración posible de lo anónimo y de lo político extremo. Cf Rainer Gruenter, op. cit



NESTOR PERLONGHER

ACRÍLICO (ACRE LÍRICO)* más que esplendor volumen tornaluz luz fría luna acuática su raye (intersección de élitros, choque o ba-llet de vagalumes, niágara) de guante calza el espesor glaseando el manatí de una cutícula de nubes, cutis níveo, glostora de nívea, en la ampulosidad del ademán glorioso disponfase el zarpe de la raya, cuadriculado en vértigo, craquelé, sin dejar de ser ruina, pegoteado de babas, la rebaba de nácar estirada en el borde de su vaina de vals, ríspido enroque que trastoca los estremecimientos en connu-bios, leves, alados, casi voiles, manatíes sirena, bosques río, pues el milagro de su sobresalto, al cascar, en granadas, los aretes de espar-to, les despertaba napas de titilante ánade, vacío, vagabundo, su ter-sura de plumas en el cauce azaroso, no nada sino que se deja llevar, ser arrastrado, en el remolineo de las hélices por el torrente panta-noso, escándalo de espumas la ola orín, agua de porcelana en el chorro de joyas, un portland numinoso al recubrir da vuelta al pul-po como un guante, perla que se revela en goma o nace caucho, do-lido por el acre o el acíbar, en lenguas marejadas de un-ungüento encantado.

* Caetano Veloso.

NESTOR PERLONGHER - FUGA DE LA PANTERA ACUÁTICA

1.

LA QUE TRAS AGOTAR LOS CAIRELITOS

que maquillan o fingen el luminico hueco

con tapices de strass, se trepa a los postigos del caballo y unce, con la estopa de su cola, la piel trastabillada de una fuga, o tropieza, al erguirse, al elevarse, con la voz de unas fugas, o unas lajas, dispuestas al traspíe, o unas columnas herculanas, pero

BAJO LAS FAJAS Y LOS BRETELES y los botones de coral, el limo limaba las coyundas, los rodetes, y en el desmelenarse, el estampido, riza la lisa serenidad del día, o la trompea, aullante, en el fuyí, riente por liera, rebaba de los belfos que despoticran crines, ese gri-to, el grito de la ellácea en la ascensión, penosa, casi fracasando, en el caer y el recaer, volados, miasma de purulento salvia, en el exten-sión del belfo, por acuático lábil, a cuatro jarras, el almidón de pla-ta nubila, por raer, saltadas las tapitas, los cordones del taco, en el trepar, si clínico cautivo, los espirales del fuyí, al sur, nómade buda, agujerea el mosquitero, deja escapar las liendres del jabón, en la tundra increada de su viaje.

2.

Y SI AL VESTIDO DE "PANTERA ACUÁTICA", por esquirirlas ajado, lo desflecan, en jirones de rock, andrajos pétreos, un sulfil de bretel escama el

peltre, raya de las coyundas en la fruslería, el frívolo toi-lette del tocador, dos manos, si las patas tomaron su lugar, el belfo o bozo repetido aspiran, lo deleble de ese lazo, en listras de jubón de filafil, manteau, con que la capan, pero

SI DE SU PIE DELGADO (piel morena) estrías eran alas, de zarpe, en el japeado de su jade, si su divino resplandor (jadea) camisas (o camelias) amontonaba en el desván, mohoso, que ahora abría, a las playas de náyades, el bardo por canal, precipitaba al precipicio, trozka, su tomasol de peltre desafía, en argentino humor, los cairelitos -ceniceros carnales- en la huida.

LE MOJA EL LÓBULO a la profesora de piano para que busque en el zaguán las huellas, los indicios, amalina, fantoches del horror acumula en la pira del despiole: en la dispación de los polvillos, rústicos cancerberos alzaban el tobillo de su ariete, mondas planas mordaces mondaduras, por reducir el pataleo al chillido de un ánade en la grima: a la lamentación -si sus ocelos, lánguidos en la vivacidad, impresionaban al rebenque, o al latiguillo de la voz, a la muleta del aliento, niveas, casi celestes, eran las mordeduras del caballo en el áspero hule de la fuga, en el borde, en la pileta. Cosian con albaricoques cucuruchos de banlon, el platino en la muesca de la herida. Fuese el manar de náusea o pus, puesta la casa para arriba, litios cual fósforos fugaces traspasaban el tul, fuese la rancia purpurina a descascarse, o en un abrupto puntapié la jarcia del velamen a rasgarse, si el soplo, retobado aullaba hendía los figurines en tecnicolor con el peltre cascado de su raya.

3.

NESTOR PERLONGHER - FUGA DE LA PANTERA ACUÁTICA

¿CÓMO PRENDER A UNA PANTERA? Rulos
de telgopor engancharán el óleo lacio de sus crines
y en palanganas de lejía habría que recoger el dios me libre
de las bombachas empapadas. Pero al izar a la mojada presa,
un hilillo de esencias o de almizcle enchastraba la sogá,
achicharrándola de púrpuras, o contagiando el broderie a
los guardas. Sus oscuras pisadas en la tiza de un flit, la
torsión turbulenta de su flote.

NESTOR PERLONGHER - MORENEZ (2)

"Un brillo de fraude y neón"

A Osvaldo Lamborghini

Agita la morenera la morera castaña de los pelos.
El cabello, el capullo: urde el casullo de látex.
Untuosa brida desmelenada el vello, púbico:
orquídea negra que esplandece emancipada de las lianas.

Y el azogue circulizado festeja la silueta de una sombra,
no deslumbra por luz sino por ebria oquedad en el plegado
del cimbroneo por montajes de piel (fraude y neón)
cruda en el bronceado nematelminto que la horada

y exalta al derramar la tinta marrón de las pupilas.
Anhelante el despeinado cosecha brisas en la platea
desperdiándolas como al fruto del carey en el óleo.

Si al ungüento pringoso de los sábados préndese
-eléctrica calcomanía en las anfractuosidades de la almohada-
espanta su hedor caballar la negrura infinita del deseo.

NESTOR PERLONGHER - ALBAÑILES DESNUDOS (I)

A César Aira

Con temple atisbo desde la ilusión de los tules bíceps lardos
lerdez de movimientos en el aire desnudo tachonado
de cuerpos que se tasan a la luz espléndida del cuelgue
de las cuerdas tonsado el hálito frío de la brisa
vespertina agitando calzones desde lo alto de sí, donde
se arroja.

Cata la turmalina rociada trepidez
de polvos que se echan al vacío desde arriba
de un mueble:
cuece andamios la costa
inefable su jalde borrono,
en balde la cosquilla de la roca en la nube.
Vecina a las inspiraciones abre los brazos socorriendo
la distracción de la pupila en las hamacas paraguayas.

Tizne del morenillo y el resbalar oleoso de los huevos.
Los huecos en la cima, el portland los rellena con su balde
irguiendo toscamente las arenas del sueño en el serrallo.
Hay una confusión de abedules erectos, la contorsión, la

distorsión arquean

arqueros apostados en las almenas liminares
cuyo salto doblega al malandrín en el torneo deseante.

Y húmeda flecha moja la entretela sudada.

NESTOR PERLONGHER - ALBAÑILES DESNUDOS (II)

A Reynaldo Jiménez

Cantan en suspensión las ajorcas del vuelo.
El redondel la trama del batracio tendido
es, humanas alturas en el jagüel ahogadas.
Desde el azul celeste nada se ve sino unas sombras
desvaídas, hormigas locas en el lodazal.

Ruedan en flotantes escalinatas la escarlatina del cilicio.
Compuertas danle al nomeolvides para que bórrese de sí
con una ilusión (distante). Sobre todo distante. Desde los
ventanales del hospital se les ve cargando plumeros,
hormigas gordas acariciadas por la mirada que las unta

y forma a través del salto inmóvil.

NESTOR PERLONGHER - STRIP TEASE

"... entropiema lisa, oscura de pachouli"

A Roberto Echavarren

Yertez iliaca la yacencia falsa
 esconde entre drapeados la eminencia
 de la emulsión, su devenir dorado:
 martas, marsopas desde sus banquetas
 relamen atisbando la agilidad montés
 del que en cada vibrar captura el ojo
 traicionero de la almohada.
 (Falaz, porque no presta
 a sus andares de indio esbelto la consistencia de un molusco
 erguido en andas de éter rocó o salivares
 glándulas de pato en la laguna repleta de
 cangrejos, hacia atrás, hacia el origen
 de lo sensual, llevándolas, cual lluvia
 oreada de la ardilla entre carbunclos
 de una ofuscante luminosidad).

Aguas del muslo entre los telones
 insinúan la befa del eco de la fiebre
 uterina entre manteles de lino fino cuyos maternales
 centros son flores o ikebanas para ocultar el
 rubor acampanado de manzanas, que siguen

al escenario fijas el crispas del que arroja
 las prendas a las íes, al aullido in crescendo de las doñas
 conmovidas por esa constricción de ingles a la luz
 ambarina del palco.

Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas
 los alborotos de organdí en el fragor de la entropiema el
 músculo

avanzaba:
 desgarrando
 las fibras en el nylon, en la tensión del nylon en el hilo, en la
 especie de Java o en la jaba de laca de las gambas
 que se iban bamboleando entre los
 rizos.

Chusco contorsionista de la idea, el mancebo
 los lustres se peinaba:
 por hacerlo de brillo mil estelas
 invertían en las borlas los pliegues de la doblez, mas
 rimmel o mengua sus anzuelos a las lenguas cabeceras de las
 conchas echaban una red de aves lascivas, cisne negro o
 bronceado:
 más de mil huevos en la empresa rósea.

La mescolanza de los huevos a los huecos del ojo en la huevera
banalidad de días pasados a la banana caribeña liaban
cual gorgoritos o chamuyos de desnudo quetzal tornado boto:
si de aguas amarillas surgía solazando e espinazo
los ataviados de pantera por un rumor de short sus justas sisas
al levantar el pie para quitarse la bombilla de brin como una
nácar
tirábanle a las flacas desgarbadas en almenas de spray:
metal perfecto
para estas lidias calamares
donde se juega el ojo en el ojete y liman
las cascanueces los batracios ásperos.

Yerran, si se pudiesen despertar
de la ilusión acuosa envuelta en opalina
que se les sube a la cabeza y les destrenza los rulos
para descubrir alambrecitos que no se tienen por qué ver
y que nada tienen que ver con ello.

Leo-
pardo de gasas aceitunadas, su betún al heder
les hacía salir una fragancia interna
que si se la cantase desataría un ánsar en la oca,
una ocarina en el bretel, un sistro en el capullo
de la concha.

Y el vericuetto del orín por la alfombra de persia una persiana
entreabría ascendiendo
a través de la red de foscas cairelitos:
vena venal su tos convulsa anclas
en narvales clavaba, como un pico
de femenina astucia en la felinidad.

Los poemas "Acrílico" y "Fuga de la pantera acuática" fueron extraídos de *Aguas aéreas*.

La serie "Albañiles", "Morenez" y "Strip Tease" fueron extraídos de *Chorro de las iluminaciones*.

DOIS ANTROPÓFAGOS (DES)VIADOS: GLAUCO MATTOSO E ROBERTO PIVA

Diana L. Klinger *

Quando Silviano se apresentou na UERJ como "escritor, gay",⁵ parafraseando Murilo Mendes que se dizia "escritor, católico", estava colocando na cena literária uma figura que, embora obviamente já existisse, se afirmava explicitamente no Brasil nos anos 70/80. Se, como propõe Luis Costa Lima à respeito da escrita autobiográfica, "pela maneira como se apresentam, (os autores) preparam a sua recepção"⁶, então essa tomada de posição de Silviano refere-se tanto a um posicionamento político do sujeito, quanto dos seus textos. Desta forma, a subjetividade entra como categoria literária, contradizendo a rejeição da categoria de "sujeito autor" na recepção da obra por parte da teoria desde o formalismo russo, passando pelo estruturalismo, e que no Brasil fora "pedra de toque" do paradigma cabralino-concreto. Porém, o sujeito retorna, nos anos 70, não somente na geração marginal com sua poesia do "eu", mas também no âmbito da teoria com o surto de estudos de minorias, ainda que já não se trate do "Sujeito" senão das subjetividades, ou de acordo com Guattari, dos "processos de subjetivação"⁷.

O que me interessa aqui é avaliar a possibilidade de utilizar a nomeação "escritor gay" como categoria crítica. Como tal, acredito que o conceito não deveria referir-se a uma identidade, mas articular uma certa política do sujeito com uma política do texto, pois pensar em termos de identidade traz consigo o risco de considerar a literatura como documento: a literatura homoerótica seria aquela que afirma uma identidade gay. Uma tal delimitação, além de reducionista, reproduz a lógica de segmentação do mercado, e portanto, sua capacidade crítica se dilui. Sou consciente, no entanto, dos riscos de despolitização que acarreta a desconstrução da identidade, assinalados –entre outros- por Leo Bersani: "No processo de desnaturalizar os

regimes epistêmicos e políticos que nos construíram, apagamo-nos(...) 'Desgayzar a gaycidade' (de-gaying gayness) só pode fortalecer a opressão homofóbica; essa atitude realiza a principal aspiração da homofobia: a eliminação dos gays".⁸

Porém, ao trabalhar com textos, podemos pensar o homoerotismo como um modelo cultural, e não como um tipo de desejo que sustenta uma subjetividade, no mesmo sentido que Michael Warner caracteriza a qualidade queer como uma "resistência aos regimes do normal".⁹

Glauco Mattoso e Roberto Piva são especialmente interessantes porque colocam o homoerotismo como dado diferencial e crítico não só frente à sociedade, como também frente ao cânone literário. Embora ambos se afastem da "poesia do eu" de seus contemporâneos marginais, as diferenças entre eles permitem-nos delinear duas "micropolíticas" (nos termos de Guattari)¹⁰: Piva indentifica-se com um sujeito neo-romântico, profeta maldito, enquanto Glauco ao mesmo tempo constrói e desconstrói a subjetividade.

A análise dos manifestos de ambos poetas é um ponto chave na configuração daquelas políticas, pois os manifestos têm sido textos fundadores da vanguarda, pela exposição de um projeto e pela delimitação antinômica das fronteiras entre um "nós" e um "outro". Quer dizer, o manifesto é uma sutura de diferenças em prol da coesão do grupo que compartilha a consciência de participar de uma gesta heróica, por oposição –combativa- a um "outro". Mas nos manifestos de Piva e de Mattoso essa função modernista da literatura "de combate" é parodiada e o projeto épico-heróico, ironizado.

O referencial, para ambos autores, é o "Manifesto Antropófago", que consti-

tui a identidade brasileira a partir da assimilação da força da cultura dominante (européia). Mas a institucionalização da antropofagia na cultura brasileira fez com que ela se transformasse em "dominante", em conceito "universal", no sentido da eliminação de diferenças internas. Glauco Mattoso e Roberto Piva desconstruem essa identidade nacional, mostrando a diversidade do particular. Assim, a cultura já não pode ser vista como resolução de conflitos,¹¹ mas como exposição deles. No entanto, o conflito exposto nestes poetas não é simplesmente o da homossexualidade como identidade marginalizada no conceito universal de cultura nacional; pelo contrário, minha hipótese é que nos seus textos o homoerotismo não constitui uma identidade homossexual, mas afirma uma excentricidade.¹²

Glauco escreve, no *Jornal Dobrábil*, vários manifestos paródicos (o *Jornal* é, de fato, uma "máquina pop" de produzir e re-produzir manifestos, que se diferencia da máquina warholiana por produzir lixo do luxo e não ao contrário). O "Manifesto Coprofágico"¹³ e o "Manifesto Vanguardada"¹⁴ são releituras do modernismo, "parodiando a revista de Antropofagia"¹⁵ (como declara o jornal), mas ao mesmo tempo homenageando-a. Essas releituras estão mediadas pelo concretismo, cuja presença é perfeitamente perceptível na construção visual da página através dos desenhos feitos com a tipografia. E não por acaso o nome da folha faz referência ao *Jornal do Brasil*, pois este tinha uma estreita ligação com a poesia concreta. De fato, é justamente no *JB* onde foram divulgados o "Manifesto Concreto", o "Plano Piloto para a Poesia Concreta", e o "Manifesto Neoconcreto".

O "Manifesto Coprofágico" está assinado por um dos heter-homo-nimos de Glauco, Pedro o Podre, que assume as passagens mais abjetas no jornal. (Aqui

me permito abrir um parêntese, para falar dos heterônimos. Glauco Mattoso, que é já um pseudônimo, tem outros no jornal: Louco Mattoso, Glauco Espermattoso, e até o próprio Pedro o Podre "heterônimo do pseudônimo" tem outros tantos heter-homo-nimos: Pietro il Pútrido, Peter the Rotten, Pierre le Pourri, Pedlo Glande). Esse manifesto é uma reciclagem do antropófago, em chave escatológica: se a antropofagia propunha "devorar" seletivamente os produtos da cultura colonizadora e convertê-los em elementos de uma cultura que supere a anterior, Glauco incorpora os elementos da cultura dominante, mas para convertê-los em defeitos. Assim, o processo de abjeção dessacraliza a cultura, sacralizando o abjeto, como na ironia que Glauco faz do verso de Garcia Lorca "verde que te quero verde...": "mierda que te quero mierda" diz Glauco, e tira sutilmente uma letra na assinatura apócrifa, que fica: "Garcia Loca". Mas essa dessacralização/sacralização da arte, diz também respeito à sociedade, ao mito do progresso e do Brasil cosmopolita:

merda comunitária, cosmopolita e clandestina,
merda métrica palindrômica alexandrina
(...) tu es meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina.

A noção de reciclagem é central no *JD*, cheio de citações falsas, plágios e reescrituras que deslocam a subjetividade. Nesse caos de heterônimos e citações falsas, não há, é óbvio, possibilidade nenhuma de pensar um sujeito. Este excesso é o reverso do minimalismo concreto, mas ambos levam à descon-

DOIS ANTROPÓFAGOS (DES)VIADOS: GLAUCO MATTOSO E ROBERTO PIVA

strução do sujeito¹⁶. Assim, a rescritura como reciclagem é uma recusa à idéia de originalidade, como lemos no "Manifesto Vanguardada": "A obra é um roubo. O leitor é um bobo. O autor é um ladrão."..."em arte nada se cria, tudo se copia". Este é um gesto paradoxalmente anti-vanguardista; o paradoxo é que Glauco traz uma novidade e uma ruptura, mesmo que rejeite a noção de originalidade.

Este questionamento da idéia de original pode se comparar com aquele que, segundo Judith Butler, faz o travesti: a performance do travesti é uma transfiguração num outro (mulher) que é já uma figura. "O gênero é um estilo corporal (que tem uma história que o condiciona), um ato que sugere uma construção teatral"... "A paródia genérica revela que a identidade original sobre a que se monta a modalidade genérica em si mesma, é uma imitação sem original. E ainda mais, a paródia é sobre a noção de original".¹⁷ Levando em conta estas observações, acreditamos que, no JD, Glauco revela que essa estratégia funciona tanto na construção do "eu" quanto da literatura, desmitificando a originalidade nos dois casos. O JD tem uma seção chamada "Gay Male"¹⁸, onde lemos: "Não sou anormal. Somos. Logo, não somos.Somos os fetiches masturbatórios dos machistas fascistas.... Entenda-se: anormal é a norma. Normal não é natural." Tudo o que no Jornal se diz a respeito do eu, pode ser dito a respeito da literatura, e vice-versa. Ambas, literatura e subjetividade são construídas e des-construídas a partir da reciclagem. "Da diagramação ao texto, tudo ali é farra e bagunça e signos 'corporais'... como se a cultura inteira, o mundo inteiro, fossem traduzidos em termos Dadá intestinais, Dadá-digestivos, Dadá gestuais".¹⁹

Os manifestos de Piva, também retomando o de Oswald, têm um tom completamente diferente. "A catedral da desordem", está construído sobre a base da sintaxe do "Manifesto Antropófago" que começa: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". "A catedral...": "Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente." Se compararmos, a filosofia é trocada pelo ceticismo, a sociedade pela barbárie, e a economia pela sexualidade. A antropofagia seria então uma "ordem" -





"Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos"- e, portanto, "A catedral da desordem", embora faça uma homenagem a Oswald, também se afasta dessa ordem – unificadora – estabelecida pelo modernismo. Continuando a retórica do "Manifesto Antropófago", com uma extensa enumeração de prós e contras, "A catedral da desordem" se manifesta "contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra os professores pelos pajés, contra a religião pelo sexo, contra tudo por Latréamont". A orgia homoerótica pública é a utopia de liberdade, "tribos de garotos nas selvas, tambores chamando para a Orgia".²⁰ O "Manifesto utópico..." propõe uma destruição da civilização a partir da transformação das escolas em saunas e da realização de grandes orgias para adolescentes, além de fomentar o pornosamba e a Bossa Nova Metafísica. Aliás, exige a "Distribuição de manuais entre sexólogas(os) explicando por que o coito anal derruba o Kapital".

A relação do modernismo com o "outro" supõe uma consideração do primitivo como agente privilegiado ao acesso a uma psique primária. A retomada pós-modernista do "outro" de Foucault, Deleuze e Guattari idealiza o "outro" cultural, como se este possuísse um acesso privilegiado à verdade. Segundo Hal Foster, isto seria um "hegelianismo do outro": "a idealização do outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como novo sujeito da história, somente para ser substituído por outro".²¹ No entanto, diferente com estas atitudes modernista e pós-modernista, baseadas no psicanálise e na antropologia, Glauco e Roberto Piva se assumem eles mesmos como um outro e, por tanto, não haveria idelização, mas uma postura existencial.

Geralmente as manifestações literárias de minorias (sexuais, racias, religiosas, étnicas) são percebidas como se a priori possuíssem uma força de combate político, como forma de redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, e por uma ética de um sujeito plural. Entretanto, estou tentando demonstrar – a partir dos exemplos de Roberto e de Glauco – que o rótulo de "escritor gay" parece não ser suficiente enquanto categoria crítica, se não levarmos em

DOIS ANTROPÓFAGOS (DES)VIADOS: GLAUCO MATTOSO E ROBERTO PIVA

conta, ao mesmo tempo, as políticas textuais e os diferentes modos dos sujeitos se posicionarem. Surrealista místico, Piva é o poeta maldito, cujos manifestos constroem a utopia de uma "homossociabilidade". Muito diferente, o texto de Mattoso é uma espécie de "drag queen" da literatura brasileira: não é possível identificar um "eu" no jogo de máscaras e teatralizações. As citações e as referências ao modernismo –como mediações entre sujeito e texto – têm, portanto, um sentido completamente diferente num e noutra, o que possibilita traçar dois modelos de políticas do sujeito e do texto, no universo da escrita. Fico pensando na possibilidade de existência de modelos de leitor correspondentes a eles. Cortázar tinha definido um leitor "macho" e um "fêmea" (ativo e passivo). Ao considerar os papéis fixados por determinações biológicas dos gêneros, ainda que Cortázar usasse os termos "macho" e "fêmea" num sentido metafórico, essa definição hoje seria percebida como "politicamente incorreta". Como desconstruir essa dicotomia? Entre o leitor ativo e o leitor passivo, seria possível pensar na existência de algo assim como um "leitor gay", sem cair na mesma armadilha essencialista? Alguns críticos acreditam na existência de uma literatura gay²², que se diferencia da literatura homossexual, pois enquanto esta se baseia numa comunicação secreta com o leitor que conhece os códigos, sendo oculto aos heterossexistas, a primeira deve ter um ponto de vista abertamente homo, uma vez que a identidade gay é vista como fato consumado, no contexto de uma cultura gay articulada. Mas se, como propomos, deixarmos de pensar em termos de identidade, a questão do "leitor gay" deveria passar por uma análise semelhante ao do sujeito da escrita. Assim, o "leitor gay" poderia ser pensado não somente em relação aos códigos sexuais, mas também literários. É um dos tantos caminhos ainda por percorrer.

*Diana Klinger es docente en la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa y actualmente se encuentra realizando su Doctorado en la Universidad Estadual de Río de Janeiro.

Referências bibliográficas:

BARCELLOS, José Carlos. "Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas". Em *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, UERJ-Dialogarts, Vol. 8, 2000.

BUTLER, Judith. "Inscripciones corporales, subversiones performativas". En *Gender trouble: feminism and subersion of identity*. NY, Routledge: 1990. Tradução de Delfina Muschiatti, para a Cátedra de Literatura del Siglo XX, inédito.

COSTA LIMA, Luis Costa Lima. "Persona e sujeito Ficcional", em *Pensando nos trópicos*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação do poema pós-utópico." Em *O arco iris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London, MIT Press: 2001.[1996]

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

JAGOSE, Annamarie. "Queer Theory". *Australian Humanities Review*, Sidney, N°1, maio2002.

LOPEZ, Denilson. "Escritor gay". Em *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro, Aeroplano: 2002.

LYOD, David & THOMAS, Paul. *Culture and the state*. New York and London:, Routledge, 1998.

- ⁵ LOPEZ, Denilson. "Escritor gay". Em O homem que amava rapazes. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.
- ⁶ Luis Costa Lima. "Persona e sujeito Ficcional". Em Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro, Rocco, p. 55
- ⁷ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ⁸ BERSANI, Leo. Homos. Buenos Aires, Manantial, 1998. (Tradução minha)
- ⁹ WARNER, Michael. Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis: University of Minnesota, 1993, p. Xxvi.
- ¹⁰ GUATTARI, Félix, op. cit.
- ¹¹ Esta perspectiva é sustentada, por exemplo, por David Lyod e Paul Thomas. "Culture is to a civil society conceived as the site of the war of all against all a domain of reconciliation, precisely as is the state". LYOD, David & THOMAS, Paul. Culture and the state. New York and London, Routledge, 1998, p. 14.
- ¹² A diferença nos leva de uma teoria gay (que pretende um reconhecimento político da identidade gay) para uma teoria queer, que promove uma política anti-identitária, que evite a retomada da identidade (fixada) nas redes existentes de poder. (Annamarie Jagose. "Queer Theory", em Australian Humanities Review. Sidney, N° 1, maio, 2002)
- ¹³ FOLHA 11. Os números das citações de aqui em diante correspondem ao ordenamento dado na edição Rio de Janeiro, Iluminuras, 2001. A ausência de datas nos originais faz com que só possamos nos referir ao ordenamento da edição posterior.
- ¹⁴ FOLHA 2
- ¹⁵ FOLHA 16
- ¹⁶ Segundo Haroldo de Campos, a poesia concreta busca "uma 'língua franca' que rasure as diferenças individuais em prol de uma poética comum". CAMPOS, Haroldo de. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação do poema pós-utópico". Em O arco iris branco. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 265.
- ¹⁷ BUTTLER, Judith. "Inscripciones corporales, subversiones performativas". Em Gender trouble: feminism and subversion of identity. NY, Routledge: 1990. Tradução de Delfina Muschietti, para a Cadeira de Literatura del Siglo XX, inédito. Tradução minha do espanhol.
- Acrescento: "Las posibilidades de transformación del género están fundadas precisamente en la relación arbitraria entre dichos actos, en la posibilidad de falla en la repetición, una de-formidad, o una repetición paródica que exponga el efecto fantasmático de ilusión de identidad como una tenue construcción política".
- ¹⁸ Folha 23
- ¹⁹ Folha 27
- ²⁰ "Manifesto da selva mais próxima", em Roberto Piva. Antologia Poética. Porto Alegre, L&PM editora, 1985.
- ²¹ FOSTER, Hal. The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge and London, MIT Press: 2001, p. 179 (1996) "Idealization of otherness tends to follow a temporal line in which one group is privileged as the new subject of history, only to be displaced by another". Tradução minha.
- ²² Em BARCELLOS, José Carlos. Op. Cit.

ARTEFACTO - GLAUCO MATTOSO

A OBRA É UM ROUBO

o leitor é um bobo

o autor é um

ladrão.

a autoridade,

idem ibidem

a criação é uma

fraude.

criatividade é

repertório.

imaginação é

memória/em arte

nada se cria, tudo

se copia – e não

venham dizer que

isto já foi

dicto: pereant

qui ante nos

nostra dixerunt/

a estória é

anonyma

a estória é

espúria.

Não interessa

saber si shakespeare

existiu ou não

existiu, esta

é a questão.

IDEA NÃO É

PROPRIEDADE

samba é como

passarinho.

VIVA O PASSARINHO!

VIVA O SAMBA!

ABAIXO O

COMPOSITOR!

todas as idéias

são de todos.

É tão lícito

plagiar quanto

reivindicar

autoria

é até mais

lícito:

o plágio é mais

honesto que o

original.

ladrão que rouba

ladrão tem

perdão perpétuo.

VIVA A CHUPADA!
VIVA A FAMA!
a imortalidade
FEDE!
ABAIXO OS
MERDALHÕES!

MANIFESTO ESCATOLOGICO

Eh! Home, bosta de Deus!
(MARIO DE ANDRADE)

O homem é o único animal que caga por vontade própria.

####

Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três.

###

Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, caganeira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte.

###

A merda e o pensamento são a matéria da filosofia.

###

Em verdade, em verdade, vos digo: a merda é branca, porque tudo é branco.

###

No princípio, era a merda.

###

La mierda es como la luz: una y varia; y como la naturaleza: una y fecunda; y como Dios: una y inmensa.

###

A merda é doce e amarga. Quando é doce, ofende. Quando é amarga, excita.

###

Cagar é uma atividade do espírito. Porém, como o pensamento, não passa duma reação química.

###

O mecanismo do pensamento é constituído de dados enciclopédicos: a repleção do cólon sigmóide é seguida de uma invaginação deste no reto; há a abertura do esfíncter reto-sigmoidiano e evacuação sigmoidiana no reto. O peristaltismo retal envia as fezes para o esfíncter anal. Há, concomitantemente, aumento da pressão intra-ardbominal por contração do diafragma e

dos músculos abdominais. Comando nervoso. Reflexo: o estímulo é a distensão retal; centro: medula sacra e assoalho do quarto ventrículo; fibras motoras; parassimpático hipogástrico. Mas o reflexo pode ser controlado pela vontade.

###

Assim na terra como no cu.

MANIFESTO COPROFAGICO

Pedro o Podre

Mierda que te quiero mierda

GARCIA LOCA

a merda na letrina

daquele bar da esquina

tem cheiro de batina

de botina

de rotina

de oficina gasolina sabatina

e serpentina

bosta com vitamina

cocô com cocaína

merda de mordomia de propina

de hemorróida e purpurina

merda de gente fina

da rua francisca miquelina

de vila leopoldina

de teresina de santa catarina

e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina

merda métrica palindrômica alexandrina

ó merda com teu mar de urina

com teu céu de fedentina

tu és meu continente terra fecunda onde germina

minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina

da américa latina

A CATEDRAL DO DESORDEM - ROBERTO PIVA

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: "Como são lindos os olhos deste idiota". Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra a rádio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D.H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gas dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por Di Chirico, contra a mecânica pelo Sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont.

Março, 1962.

GLAUCO MATTOSO E DINAMITE PURA - ENTREVISTA DE ADEMIR ASSUNÇÃO*

No ensaio "Arte in-útil, arte livre?", Paulo Leminski reflete sobre o esvaziamento de grande parte da produção artística através de sua transformação em mera mercadoria. "Um quadro de Manabu Mabe na sala de um banqueiro é apenas um complemento do tapete e do padrão dos sofás" — escreve. A literatura de Glauco Mattoso, de antemão, já está imune a esse esvaziamento: dificilmente um industrial, banqueiro ou magnata gostaria de manter um de seus livros na estante da sala. Subversão nro 1 (que certamente agradaria a pensadores da cultura como Walter Benjamin).

Sua temática corrosiva é um banquete difícil de ser engolido até mesmo para a maioria dos críticos e intelectuais brasileiros. O sadomasoquismo explícito, a pedolatria escancarada (com seus pés impregnados de chulé, frieiras e cascões de toda a espécie), a coprofagia, o sarcarmo feroz e a ironia ferina, presentes em toda a sua obra, ainda estão longe de serem assimilados pela "alta e nobre" cultura — mesmo que Glauco Mattoso escreva sonetos tecnicamente perfeitos, poemas concretos de intensa inventividade, versos livres com ricas cadências rítmicas — sempre com uma consciência cínica escancarada, claro.

Muitos cultores das formas nobres gostariam que ele jamais tivesse escrito sonetos com versos desse tipo: "Pelo pelo na boca, jiló com uva!/ Merda na piroca cai como uma luva!/ Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!" Subversão n° 2.

Mas a rigorosa estratégia transgressiva de Glauco Mattoso, muitos preferem esquecer, não é algo isolado — ao contrário: tem ecos dentro das tradições literárias as mais antigas. A começar pelo fundador da literatura brasileira:

Gregório de Mattos, o Boca do Inferno, passando por Bocage, Marcial, Petrônio, chegando ao Marquês de Sade e aos mais contemporâneos Jean Genet e William Burroughs. Basta lembrar os versos de Gregório escritos no século XVII: "Sal, cal e alho/ caiam no teu maldito caralho. Amém./ O fogo de Sodoma e de Gomorra/ em cinza te reduzam essa porra. Amém./ Tudo em fogo arda./ Tu, e teus filhos, e o Capitão da Guarda". Ou os de Marcial (40 - 104 DC): "Você, agora, é amante de Aufidia/ Que já foi sua mulher/ E hoje é casada com o ex-amante./ Como se explica isso./ Escavino? O seguro/ É contra o seu pau-duro?" (na tradução de Décio Pignatari).

Como se explica então, que em pleno século XXI, Glauco seja tão marginal dentro da poesia e da literatura brasileira? Como se explica que, comparada à obra desses autores "clássicos", a poesia da maioria dos jovens brasileiros que trafegam neste início de século XXI pareça tão bem comportada e isenta de visão crítica, como se fossem Cinderelas preocupadas com jóias e cristais? Será que o relativo ostracismo de Glauco Mattoso (para não citar Sebastião Nunes ou Roberto Piva ou José Agrippino de Paula) não está diretamente ligado ao triunfo temporário de estéticas "cabaço", que servem tão bem aos elogios da imprensa burguesa e ao higiênico mundo acadêmico?

Desde os antológicos *Jornal Dobrabil* e *Revista Dedo Mingo*, espécies de fanzines antropofágicos e muito bem informados, Glauco Mattoso vem transgredindo, criticando, ironizando e escandalizando os cânones literários. Com os volumes de poesia *Linguas na Papa*, ed. Pindaíba, *Memórias de um Pueteiro*, ed. Trote, *Limeiriques & outros debiques glauquiânicos*, edições DuBolso, subverteu sonetos, poemas concretos, haicais e versos livres, com temáticas sadomasoquistas, sociais e políticas. Na prosa escatológica *Manual do*

Pedólatra Amador, ed. Expressão, radicalizou o fetiche da pedolatria. Escreveu ainda ensaios (O que é Poesia Marginal e O que é Tortura — ambos da coleção Primeiros Passos, da editora Brasiliense), quadrinhos (As Aventuras de Glaucomix, o Pedólatra, ed. Abriu Fechou) e letras de música, gravadas pelo cantor/compositor Edvaldo Santana e pelas bandas punks Billy Brothers, Baratas Tontas e T.I.T, entre outras.

Nesta entrevista, gravada num domingo de junho de 1988, ele teoriza sobre as origens de suas tramóias transgressivas, fala da relação de sua obra com a contracultura e se revela um criador/intelectual na tradição dos grandes satíricos e humoristas.

Na época deste nosso encontro, Glauco não escrevia mais quase nada. Parecia estar ainda sob o impacto da cegueira que o atingira três anos antes, resultado de um glaucoma congênito. De lá para cá, no entanto, voltou a escrever furiosamente, publicando quatro novos livros (todos de sonetos — com sua costumeira linguagem virulenta) em um curto período de 2 anos: Centopéia (1999), Paulisséia Ilhada (1999), Geléia de Rococó (1999 — os três pela editora Ciência do Acidente) e Panacéia (2000 — pela Nankin Editorial).

Esta entrevista foi publicada originalmente na revista brasileira Medusa nº 1 (novembro de 1998).

No livro O Sequestro do Barroco, Haroldo de Campos relembra que a literatura brasileira começa com Gregório de Matos. E grande parte da obra de Gregório está marcada pela sacanagem, pelo erotismo, pela crítica de costumes. Quer dizer, a literatura brasileira já começa com ênfase

nesse tipo de temática. Isso aparece também na tua obra. Gregório de Matos é uma referência importante no teu trabalho?

Glauco Mattoso — É. Ele se insere naquilo que o José Paulo Paes chama de "veio subterrâneo" da literatura. José Paulo Paes é um grande cultor desse gênero. Ele traduziu poesia erótica de várias fontes e inclusive me forneceu subsídios na época que eu estava iniciando minhas pesquisas nesse campo. Se você considerar que, antes de Gregório, já na carta de Caminha havia sacanagem (aquela estória de ressaltar o erotismo das índias)...

As suas vergonhas expostas, saradinhas e limpas das cabeleiras...

Glauco — Exatamente. A literatura brasileira já começou com sacanagem. Talvez porque o Brasil seja um país para onde se mandavam os degredados. Aquelas pessoas que não estavam muito bem encaixadas na sociedade, que tinham algum tipo de delito na sua biografia, eram mandadas pra cá. Aqui era um paraíso onde valia tudo. Agora, além de Gregório de Matos, nós temos todo um fio condutor desse tipo de literatura, que remonta ao fescenino, aos epigramas de Marcial, remonta à Idade Média — existe toda uma tradição. A sacanagem parece algo inconseqüente, mas na verdade ela é clássica — talvez a coisa mais clássica que existe em literatura. Ela sobrevive a todo tipo de censura. Os pólos literários flutuam ao sabor de alterações históricas, econômicas, políticas, mas a sacanagem parece ter durado porque ela fica sempre à margem de qualquer establishment. Então, o que eu faço... na verdade a motivação disso tudo é que me formei bibliotecário. Na época estávamos no auge do AI-5 (nota: Ato Institucional nº 5, que fechou o Congresso Nacional, instaurou a censura prévia e intensificou a repressão política pela ditadura military no Brasil). Havia um Index Librorum

GLAUCO MATTOSO E DINAMITE PURA - ADEMIR ASSUNÇÃO*

Prohibitorum no País. Como bibliotecário, eu tinha acesso àquilo que eles chamam de "inferno das bibliotecas", o lugar onde ficam os livros que não podem ser consultados pelo público.

Você trabalhava em uma biblioteca?

Glauco — Não, cursando Biblioteconomia eu era obrigado a fazer estágio. Então fiz estágio não só na (Biblioteca Pública Municipal) Mário de Andrade, de São Paulo, como em bibliotecas universitárias.

Você tinha amplo acesso aos livros proibidos?

Glauco — Exato. Eu ficava nas bibliotecas fuçando. A literatura considerada pornográfica ou erótica sempre foi vendida. Por baixo do pano mas sempre foi vendida, com ou sem regime militar. Aliás, era bom que tivesse censura porque, como diz o ditado, "o proibido aguça o dente". Quanto mais proibição mais gostoso fica transgredir. Isso talvez tenha sido uma espécie de pontapé inicial para o meu trabalho, porque sempre fui um cara que teve consciência da diferença. Eu nasci diferente: nasci com glaucoma. Era portador de deficiência física, sabia que não ia poder fazer o que os outros faziam. Desde a escola já estava meio marginalizado.

Que tipo de coisa que os outros faziam e você não poderia?

Glauco — Andar de bicicleta, por exemplo. Porque você não tem equilíbrio suficiente. Eu enxergava menos de um olho do que do outro, não poderia nem dirigir automóveis, não jogava bola. Então, tinha que compensar isso de alguma forma. Resolvi me dedicar ao estudo. Virei um cdf (cu-de-ferro, gíria para estudioso em excesso). Essa consciência da minha deficiência me mostrou que eu teria que ser diferente. Por fatalismo, mas também por opção. Até certo ponto, o destino, a natureza, seja lá o que for, me impôs uma diferença. Mas dali pra frente eu poderia também escolher alguma coisa que me tornasse diferente, num sentido que, em vez de me inferiorizar, compensasse a minha inferioridade. Daí nasceu a procura pelo transgressivo – fugir daquilo que era norma, daquilo que a maioria fazia. Já que eu não podia fazer algumas coisas que eu gostaria e que todos podiam fazer, eu passaria a fazer algumas coisas que eu gostaria e que os outros não gostam de fazer. Foi

meio intuitivo no começo. Depois fui adquirindo consciência. E adquirindo consciência fui procurar na literatura aqueles que trasgrediam, que não eram aceitos pela maioria, que não faziam parte do gosto comum.

Quem você encontrou nessas primeiras leituras?

Glauco — Antes de mais nada, Sade e Masoch. Depois, Bocage. Ninguém sabia quem era Bocage, mas todo mundo sabia uma piada dele. Era uma coisa quase tão comum quanto ler gibi. Tão comum quanto...

Os catecismos do Carlos Zéfiro (nota: autor de temática erótica explícita e muito popular no Brasil)...

Glauco — É, o Zéfiro. Então, claro, eu tinha que saber quem era Bocage. Na minha pesquisa descobri que cada autor, por mais clássico que seja — e Bocage foi um clássico — tem o seu lado de Mr. Hyde contrastando com o seu Dr. Jack. Com isso descobri outra coisa que é inerente à natureza humana, quer seja você deficiente ou não, que é a dualidade do ser. Toda lógica, todo raciocínio humano, toda filosofia, principalmente do lado institucional, do lado político, tenta artificialmente impor a idéia de que o ser humano, por ser racional, deseja o Bem, a justiça, a igualdade, que ele caminha, enfim, na direção da Utopia. Isso não é verdade. A Utopia, a Justiça, são apenas um ponto na bússola; mas isso não quer dizer que o ponteiro da bússola não esteja tendendo para os outros pontos cardeais. Essa consciência de que a parte institucional da cultura humana quer impor artificialmente esse conceito, inclusive através de censura, e que o ser humano é mais frágil, mais dividido, isso por si só já se associou à problemática da minha diferença. Então, comecei a trabalhar com dois conceitos. Primeiro, o conceito da diferença, de me diferenciar da maioria. Fazer alguma coisa que fosse sempre um percentual minoritário do que o restante. Segundo, trabalhar sempre a contradição, pesquisar o antagonismo. Descobri que um dos grandes conceitos já criados pelo ser humano é o do sado-masochismo. Porque convivem nele os opostos. O Yin-Yang, aquela esfera onde você vê a divisão em partes iguais do preto e do branco, da noite e do dia...

Do masculino e do feminino...

Glauco — Ou seja, o conceito da dualidade. Essa noção básica começou a me instigar. O que faço, os meus referenciais são Gregório de Matos, Bocage, Laurindo Rabello. Esses referenciais da transgressão se somaram a outros referenciais conservadores. Por quê? Por causa do antagonismo.

Mas esse lado conservador aparece aonde na sua obra?

Glauco — Não, não é que apareça. Mas é que existe sempre um ponto de referência no qual me baseio para transgredir. Torço para que exista censura, para que eu possa transgredir. Isso parece contraditório. Uma pessoa que tem uma obra transgressiva, provocadora, deveria torcer para que houvesse a maior liberalidade possível para que a sua obra florescesse e para que ele se tornasse conhecido amplamente. Mas como vivo essa contradição, quero que haja sempre repressão para que eu fique sempre transgredindo. Um dos meus provérbios favoritos e que adotei como tema é justamente esse: mais vale ser um sapão de brejinho do que um sapinho de brejão.

Essa idéia da transgressão, que está bem definida no teu trabalho como um impulso da tua criação, foi favorecida pela época em que você começou a escrever? Você nasceu na década de cinquenta.

Glauco — Isso.

No auge da contracultura você estava na sua juventude.

Glauco — Estava na minha adolescência.

Esse contexto da contracultura reforçou essa vontade da transgressão no teu trabalho?

Glauco — Posso dizer com toda sinceridade que talvez se não existisse a contracultura, a minha transgressão fosse mais feroz.

Por quê?

Glauco — Porque haveria mais conservadorismo. Veja a Era Vitoriana. Nunca existiu tanto clube de flagelação, tanta perversão entre quatro paredes, quanto no tempo da Rainha Vitória. Se não houvesse a contracultura, talvez eu fosse um sujeito muito mais obscuro, isolado, mas acho que seria mais atrevido ainda na minha transgressão. Mas com certeza a contra-

cultura favoreceu no sentido de que me ajudou a entrar em contato com outros que faziam esse tipo de coisa. Eu me enturmei, me tornei um pouco conhecido por causa disso.

A tua consciência de transgressão veio antes da consciência a respeito da contracultura?

Glauco — Com certeza. As primeiras sacanagens, a minha sexualidade precoce, a própria pedolatria, tudo isso veio antes que eu começasse a tomar conhecimento da literatura. Eu já tinha consciência de que não estava errado por não fazer aquilo que a sociedade aceitava. Mas ao mesmo tempo tinha que ficar na minha, não podia dar muita bandeira. Inclusive do ponto de vista da sexualidade posso dizer que não me sinto nem um pouco a vontade com essa noção geral que fazem sobre a homossexualidade. Não me identifico nem um pouco com a cultura gay.

Como assim?

Glauco — Para se afirmar socialmente o homossexual foi, na verdade, ampliando o gueto em que estava. Com isso foi adotando como universo cultural toda uma série de valores que, para mim, são extremamente antipáticos.

Quais?

Glauco — A música que os gays ouvem, por exemplo, é absolutamente descartável, um verdadeiro lixo – a dance music, o techno. Não estou sendo elitista, veja bem. Não estou contrapondo a dance music à música erudita, nada disso. Sou um roqueiro de medula, um roqueiro que gosta de punk, de música podrona, bem primária, barulhenta. Mas não aceito de forma nenhuma aquelas coisas do universo gay: telenovela... Gosto de futebol. Sou um cara muito machista. Não me sinto à vontade com esses valores gays. Eu me solidarizo. Fiz parte de todo um movimento cultural de minorias que aconteceu justamente no final do período militar, um pouco antes da vinda do Fernando Gabeira com aquela estória de política do corpo. Fundamos o (jornal) Lampião, o grupo Somos. Então, lógico, eu me solidarizo, tenho cumplicidade nisso. Mas não me identifico com o estereótipo

GLAUCO MATTOSO E DINAMITE PURA - ADEMIR ASSUNÇÃO*

homossexual. Na verdade, não sou um homossexual. Os dois maiores mitos do homossexualismo quais são? O sexo anal e o culto priápico levado ao exagero — o culto do pau grande. Não sou adepto de nenhuma dessas duas coisas. Não gosto do sexo anal. Inclusive talvez tenha sido isso que tenha me salvado da AIDS. Com ou sem campanha de prevenção eu não pegaria AIDS justamente porque não me exponho a esse tipo de coisa. Ironicamente acabei me salvando da vala pública...

Pelos teus hábitos?

Glauco — Pelos meus hábitos, que não eram promíscuos.

Quais hábitos exatamente?

Glauco — O gosto por pés, por exemplo. A pedolatria, por mais excêntrica que pareça socialmente, na verdade ela é muito mais inofensiva que a prática sexual comum de penetração. Posso estar lambendo uma sola de sapato, por exemplo, e na verdade não estou absorvendo mais sujeira do que você absorve respirando o ar poluído. Ao passo que se você tem um contato sexual carnal com penetração está se expondo automaticamente à AIDS, quer seja gay ou não.

Mas você tem prazer, chega ao orgasmo com uma lambida no pé?

Glauco — As pessoas costumam pensar que são coisas automáticas, que vou me esporrar todo, que vou ficar completamente fora de mim. Na verdade tenho uma atividade mental, sou um punheteiro. Então, vou retrabalhar mentalmente todas aquelas cenas, experiências, quer elas tenham acontecido, quer sejam apenas probabilidades de acontecimento, apenas virtuais. E vou trabalhar isso como fantasia masturbatória.

Você é essencialmente um ser solitário?

Glauco — Mais do que solitário, sou solipsista. O solipsismo é justamente essa posição filosófica, muito comum na Idade Média, de as pessoas se isolarem. Como se fossem eremitas. Sou um cara muito autoritário. Eis uma de minhas contradições. Embora o que eu escreva tenha um cunho masoquista, na verdade sou muito mais sádico do que masoquista. Tenho um temperamento muito forte, me imponho demais. Por isso digo que sou





muito machista. Esse machismo é que não me deixa muito à vontade no universo gay. É um mundo muito efeminado, muito desmunhecado pro meu gosto. Não que eu vá discriminar ou censurar alguém por ser efeminado, mas não posso aceitar isso pra mim. Estou lembrando agora de Nelson Rodrigues. Ele transgredia, denunciava, punha o dedo na ferida e era o tempo todo a imagem de um reaçã, de um cara conservador, intolerante. Eu me sinto mais ou menos assim. Sou um paradoxo.

Você pode até se dizer um moralista, mas jamais um puritano.

Glauco — Exato. Para chegar ao moralismo a gente tem que passar pela perversão e pela transgressão. Moralismo com puritanismo é um falso moralismo. O moralismo que passa pela perversão está forçando a reflexão.

Vendo grande parte da poesia que está se fazendo hoje, até a dos mais jovens, dá impressão de uma volta à uma Era Vitoriana. Tudo muito bem comportado. Nós começamos a conversa falando da literatura brasileira a partir de Gregório da Matos, já com a sacanagem, o erotismo, a perversão como uma coisa clássica, que aparece já na Roma antiga, na Grécia, chegando até hoje no cordel, na literatura popular brasileira...

Glauco — Isso, bem lembrado.

E a intelectualidade brasileira parece totalmente impermeável. A intelectualidade brasileira é puritana?

Glauco — Não é só a brasileira, não. Recentemente tomei conhecimento de uma pesquisa que revela que a atividade sexual vai diminuindo à medida que a pessoa tem uma atividade intelectual mais intensa. No meio acadêmico as pessoas se queixam de pouca atividade sexual. Existe a punheta intelectual. É uma coisa meio compensatória.

É, eu digo puritanismo nesse sentido, como uma visão de mundo inclusive. Porque muitos artistas se pretendem transgressores na linguagem mas possuem uma visão de mundo bastante cabacinho, inocente, o que se reflete em suas obras.

Glauco — É verdade. Entendo o que você quer dizer.

GLAUCO MATTOSO E DINAMITE PURA - ADEMIR ASSUNÇÃO*

Quero situar essa conversa um pouco no momento em que estamos vivendo. Falamos aqui de transgressão, de crítica, de ironia, de sarcasmo, falamos de contracultura. Conceitos, idéias, atitudes muito fortes de alguns anos atrás que parece terem sido substituídas por um comportamento padrão de conformismo. Se antes você tinha a idéia da transgressão, da crítica, da ironia, hoje parece que a idéia do sucesso é muito mais balizadora para muita gente.

Glauco — O consumismo é o que está predominando; são as leis de mercado. Dentro desse conceito a obra bem acabada é aquela que vai ser bem consumida. Aquela que é vendável, que é palatável. É uma ditadura absoluta de consumo. O autor que não se enquadra simplesmente é excluído.

Você tem uma formação intelectual forte. Mas é um tipo de intelectual que gosta de punk rock, que tem referências dentro do universo cultural que vão de Gregório de Matos a Bocage, a Sade. Por outro lado, tem uma formação da poesia de vanguarda, vários poemas seus são poemas concretos. Quer dizer, uma formação bem diferente da intelectualidade tradicional. Isso tem a ver, novamente, com a contracultura? Está ligado a uma idéia de ruptura com a própria tradição mais acadêmica? Essa ruptura é que formaria intelectuais como você, Leminski, Sebastião Nunes, artistas que sabem ver com nitidez os signos da sua época?

Glauco — É verdade. Não sou um precursor de nada. Sou uma antena daquilo que está ao meu redor. Fui criado na periferia de uma grande metrópole do século XX. Sou da Zona Leste de São Paulo. Andava descalço, na terra. Eram ruas de terra. Lá para os lados da Penha, Vila Formosa (bairros da cidade de São Paulo, atualmente não tão periféricos).

Barra pesada?

Glauco — É, muito pesada. Tanto que eu era cobaia dos meninos mais velhos, que sempre me escolhiam como vítima de brincadeiras cruéis. Fui disciplinado na humilhação. Toda essa mística de masoquismo, de

pedolatria, não é um trauma pra mim. Não sou um cara de gabinete, aquele intelectual que fica fantasiando situações. Primeiro tomei conhecimento do rock para depois conhecer a literatura. Primeiro conheci a barra pesada da periferia onde eu vivia, para depois conhecer os meios acadêmicos, as bibliotecas. A formação intelectual foi uma espécie de crivo para que eu trabalhasse elementos que eu já possuía. Por isso mesmo que em matéria de literatura talvez eu seja muito conservador em algumas coisas. Gosto de estórias que sejam verossímeis, que tenham uma base na realidade. A minha maior fonte de prazer na ficção é o naturalismo. Pode parecer uma coisa paradoxal para um cara que deveria gostar mais de vanguarda. Gosto muito mais do Aluísio de Azevedo do que do Guimarães Rosa. Pela lógica eu deveria valorizar mais aquela pesquisa lingüística de Guimarães Rosa, que também tem como pano de fundo a realidade. Mas gosto mais de Aluísio de Azevedo. Não é que eu desvalorize Rosa. É questão de preferência. Da mesma forma, se for para escolher a música atonal, dodecafônica e o punk rock, prefiro o punk rock. Se for fazer avaliações culturais, atribuo valores igualmente importantes às duas coisas. Mas, se for para ouvir, por gosto, fico com um bom punk rock.

Com a sua formação, você poderia ser um poeta com uma situação confortável dentro da literatura brasileira. Você teria plenamente condições...

Glauco — Teria, teria.

Mas você partiu pra uma estratégia...

Glauco — Bem suicida.

Uma estratégia do escândalo?

Glauco — É.

Por que essa opção?

Glauco — Eu tinha um pouco de medo da fama. Sou uma pessoa muito avessa à popularidade. Sou uma espécie de anti-Caetano. O Caetano Veloso adora holofotes. Eu, quanto mais distante ficar dos holofotes, melhor. Mas ao mesmo tempo — você vê como o paradoxo funciona — pra poder fugir da popularidade, fui obrigado a provocar escândalo, para que as pessoas

não me aceitassem como uma coisa facilmente consumível. Pulei da frigideira pra cair no forno. Foi meio suicida, reconheço. Por outro lado, como eu tinha uma profissão estável, entrei no Banco do Brasil, não me esforçava muito para ocupar espaços que me dessem outras opções profissionais. Mas o que realmente determinou essa minha reclusão foi o meu problema da visão. Eu sabia que o glaucoma não tem cura e que mais cedo ou mais tarde eu perderia a visão. Eu estava fadado ao isolamento. Fui de certa forma antecipando esse meu ostracismo, essa clausura. Se eu tivesse programado uma coisa de mais popularidade, de mais sucesso, no momento em que eu perdesse a visão ia ficar muito mais sem pé de apoio, muito mais desestruturado. Talvez tenha sido esse instinto de auto-defesa que tenha me provocado essa espécie de auto-exílio do mainstream literário.

Você transitou por várias linguagens: a poesia, a prosa, o quadrinho, a letra de música, o ensaio. Que lugar você acha que a tua obra vai ocupar na literatura e na arte brasileira?

Glauco — Se é que vai ocupar, né?

Você tem dúvidas?

Glauco — Tenho, tenho. A não ser que, por alguma obra do acaso, meu trabalho tenha potencial para consumo. Porque na verdade tudo o que determina a reavaliação da importância de um autor é se ele vai ser consumido ou não.

Ou se ele vai entrar para os cânones universitários.

Glauco — Isso também passa pelo consumismo. Porque são critérios de valores que vão fazer com que você se transforme em escola, e a partir daí pessoas vão estudar você em todo canto. Mas se existe um lugar onde eu preferia ser enquadrado seria talvez no humor. Veja o caso do Millôr Fernandes. Ele faz haicais excelentes, escreve peças, traduz, é capaz de fazer um dicionário. Ele é polivalente. Mas qual é o destino do Millôr? Ser um humorista. E humorista no melhor sentido – naquele sentido quase filosófico da palavra. Se tivesse alguma ambição, do ponto de vista intelectual, seria me aproximar desse tipo de patamar. O patamar do humorismo filosófico.

Para os cânones intelectuais, o humor parece uma coisa menor do que a "grande literatura".

Glauco — Isso é relativo. Se você for ver atentamente, os maiores gênios da literatura foram grandes humoristas. Shakespeare é um comediógrafo. Voltaire, que é considerado um dos Papas do Humanismo, era um grande satírico. Johnathan Swift era um grande satírico. Mark Twain, Monteiro Lobato, Pirandello. Todos se enquadram na categoria do humorismo.

O próprio Gregório de Matos.

Glauco — O próprio Gregório. O modernismo...

Oswald de Andrade.

Glauco — Oswald de Andrade, o poema-piada. O humorismo está na essência daquilo que é considerado a nata da literatura. Se houvesse ambição em alguma coisa que faço, seria ser enquadrado como humorista. Agora, é lógico que do ponto de vista do ego, de gostinho pessoal, o que eu queria ser mesmo era letrista de uma banda de rock. Eu escrevo letras mas gostaria de ser um integrante da banda, ser o vocalista de uma banda.

Mais do que um autor de livros, um literato?

Glauco — Com certeza. A admiração que eu tenho, por exemplo, por um Renato Russo é muito maior do que a que tenho por um... digamos... Augusto dos Anjos.

O Ricardo Corona enviou três perguntas. Gostaria que você respondesse. Primeira: a sociedade brasileira e do mundo estão passando por um processo de higienização cultural. A regra é: limpeza e tolerância zero. Isso tem refletido na arte, com, por exemplo, Paulo Leminski e Hélio Oiticica, nomes emblemáticos — pois engendraram um vigoroso processo de desobediência. E você, Glauco, que também tem uma produção que incomoda, parece ser o artista mais indicado a opinar sobre isso. O que você acha que está acontecendo?

Glauco — A palavra higiene vai no cerne do problema. Essa questão da assepsia cultural é muito séria. Transgredir as regras implica em

GLAUCO MATTOSO E DINAMITE PURA - ADEMIR ASSUNÇÃO*

you combatar o bom gosto vigente.

E isso é uma coisa muito presente na tua obra.

Glauco — Exatamente. A escatologia, a insistência que tematizo a merda, por exemplo, é uma coisa deliberada, uma coisa calculada.

Temática barra pesada escrita, muitas vezes, em forma de soneto, uma forma bastante tradicional.

Glauco — Aí está a contradição. A merda, se você for considerá-la em termos absolutos, é o produto mais desprezível do homem. Quando se tematiza a merda, pode parecer uma posição bastante irreverente. Mas também pode ser muito conservadora. Porque, falando francamente, quando comecei a mexer com merda, era uma forma simples de dizer que a maior parte do que estava vendo em volta era uma merda. Estava simplesmente indignado. É aquela estória: se as pessoas estão fazendo merda e estão sendo bem aceitas, então vou falar de merda no sentido próprio e no figurado.

Segunda pergunta: você sempre fez poemas diretos, expressando-se em enrolação. Você defende a comunicação através de uma superfície perfeitamente legível? Ou não tem nada disso, seus poemas vão direto ao assunto porque você é um poeta de linguagem e vida experimentais?

Glauco — Ir direto ao assunto pode ser uma estratégia. Pode ser também puro cinismo. Cinismo significa usar as mesmas armas do oponente. Se você está lidando com questões muito delicadas, que mexem com a susceptibilidade das pessoas, muitas vezes você tem que ser politicamente incorreto. Mas, às vezes, você pode dar uma de politicamente correto como uma forma de cinismo. Quando todo mundo espera que você vá ser grosso, você age de forma contrária. Tudo o que faço é cerebral. Não existe em mim aquela estória de "escrita automática, o que vier, sai", nada disso. É tudo elaborado. Poesia é uma coisa fria, não tem nada de muito emocional. É trabalho de relojoeiro mesmo. Você fica montando as pecinhas.

Terceira pergunta: Há toda uma tendência na poesia contemporânea de exercitar a forma fixa do soneto. Mas o que vejo são meras

repetições, sem injeção de fôlego. São exceções, por exemplo, os sonetos de Paulo Henriques Brito, que cruzam essa forma com a linguagem do tráfico, da malandragem, das favelas, e Antônio Cícero, que mistura o soneto à linguagem dos surfistas e do flerte gay, impregnando-o de um ritmo novo. Mas sempre observei isso em sua poesia. Como em Leminski que tropicalizou o haikai japonês. Você fez haikais urbanos e fez limericks com temática gay escrachada. O que você acha dessa contaminação das formas fixas tradicionais?

Glauco — As formas poéticas, os formatos, as formulações, sempre vão existir. E quanto mais camisa de força elas possam parecer, maior é o desafio pra você mexer com elas. A melhor maneira de transgredir é trabalhar dentro daquilo que é considerado regra e transgredir dentro dessa regra. Comecei a fazer poesia concreta, por exemplo, por brincadeira. O resultado é que alguns poemas acabaram caindo entre os cânones do concretismo. Mas há um conteúdo ali de provocação, uma certa avacalhado do concretismo. Da mesma forma trabalho o soneto, o haikai, e mesmo a música. A maior criatividade não é você transgredir tudo, fazer versos sem métrica, sem rimas, sem padrão nem nada. É você transgredir dentro de um pequeno espaço. É a mesma coisa que fazer malabarismo dentro de um pequeno espaço físico. Aqueles que estão perpetrando isso, como o Leminski, ou eu mesmo, são meio artistas de circo.

Você perdeu a visão. Naturalmente perdeu uma porção de coisas junto com a visão. E o que você ganhou, se é que ganhou algo?

Glauco — No senso comum, existe a idéia de que o cego, por perder a visão, acaba ganhando nos outros sentidos. Isso pode ser parcialmente verdade, a pessoa fica com a audição mais aguçada e tudo. Mas o que venho notando é que estou desenvolvendo uma capacidade meio mística, meio transcendental, que já possuía. Acho que tenho alguma coisa ligada com a trajetória mística dos gnósticos. A libido está muito ligada a isso. Quando você mexe com muita força na libido — principalmente no plano masturbatório, no plano da fantasia erótica — você está mexendo com uma

energia vital que transcende a materialidade. Apesar das religiões clássicas, como o cristianismo, o judaísmo, abominarem a carnalidade, penso que está na libido a ponte entre o animal que nós somos e o espiritual que nós queremos ser.

Isso é estranho na tua personalidade, na tua obra. Você acabou de falar que é um racionalista, que poema é uma coisa cerebral.

Glauco — É por isso que estou dizendo que sou um paradoxo. Estou trabalhando sempre com coisas muito antagônicas — há sempre uma camisa de força e o desejo de me libertar.

Mas que sinais você tem desse misticismo?

Glauco — Tenho pesadelos diários. Esses pesadelos coincidem com períodos de insônia. Sonho com a visão e com a cegueira. Sonho colorido e lembro que estou cego. Então acordo assustado e entro num estado masturbatório, até para poder relaxar. No auge desse processo masturbatório, dentro desse contexto de pesadelo e de insônia, no momento em que estou com energias muito fortes sendo processadas, consigo trabalhar mentalmente o desejo de que algumas coisas aconteçam. E elas vão se concretizando.

Caramba!!! O que, por exemplo?

Glauco — Uma série de realizações pessoais. E uma espécie de telepatia, de influência no comportamento de outras pessoas. É uma forma meio mística de trabalhar. Isso não tem limite. Posso pesquisar empiricamente até o infinito. E também não tem regra. A religião é sempre regra, mas eu fujo de qualquer dogmatismo religioso. Sou um solitário. Uma espécie de franco-atirador nessa questão. Agora que estou cego, tenho muito tempo para progredir nesse campo. Tenho umas décadas ainda para experimentar.

E a criação artística, como ficou após a cegueira?

Glauco — Lógico que se puder continuar fazendo alguma coisa do que eu fazia, vou fazer. Alguma poesia que possa memorizar e ditar para as pessoas, como os haikais.

E você tem feito?

Glauco — De vez em quando. Algumas letras de música, alguns haikais.

Mas você tem interesse, ainda é um impulso forte?

Glauco — Não é uma coisa que seja uma necessidade como a fome, o sono ou o sexo.

*Ademir Assunção es poeta y editor. Entre sus libros se pueden mencionar *Zonabranca*. Actualmente edita la revista Coyote

SONETARIO GRUMÓSCO - GLAUCO MATTOSO

SONETO 286 ARGENTINO

Durante a ditadura de Videla,
patota seqüestrava o cidadão,
mantido, clandestino, num porão.
Ali, menina virgem é cadela.

"Picana" ou felação? A escolha é dela.
Pudica, escolhe o choque, mas em vão:
seu corpo não resiste a uma sessão.
Acaba suplicando o pau na goela.

Quando ela chupa, ri o torturador
e xinga a moça até de "pelotuda"
porque prefere a pica em vez da dor.

A porra jorra sobre a voz miúda
da pobre adolescente, cuja cor
parece inda mais branca, assim desnuda.

SONETO 288 ARGENTINO #2

Alguém pensou que a tímida mocinha
manteve a virgindade? Nada disso!
Depois de ser currada por mestiço
(o "cabecita negra"), ela é galinha.

Escrava da patota, a loira "niña"
se presta a todo tipo de serviço:
entrega a xota e o cu, chupa o lingüiço,
engraxa a bota e trampa na cozinha.

Um dia, outra menina cai na cela
e vira carne nova no pedaço.
A loira já não serve de cadela.

Na nuca leva um único "balazo".
Assim a ditadura de Videla
quebrou, de cabo a rabo, outro cabaço.

SONETO 434 A NÉSTOR PERLONGHER

Na frente esteve e está, depois ou antes.
Poeta já portento de portenho,
em Néstor o barroco ganha engenho
e os verbos reverberam mais brilhantes.

Da Frente mítico entre os militantes,
aqui tem maior campo seu empenho.
Da causa negra um dado a depor tenho:
tratou mais que os tratados dos tratantes.

Aos putos imputou novo valor.
Da língua tinha humor sempre na ponta.
Das classes, luta e amor, é professor.

Mediu o que a estatística não conta.
Territorializou do corpo a cor.
Deu tom de santa a tanta tinta tonta!

[Noite de insônia de 6 para 7 de abril de 2001, dois dias após o lançamento, em São Paulo, do livro EVITA VIVE E OUTRAS PROSAS de Néstor Perlongher, coligido por Adrián Cangí e publicado por Samuel Leon, da editora Iluminuras]

Os dois sonetos abaixo foram recriativamente traduzidos do mexicano Salvador Novo e estão publicados no livro DONO MEU: SONETOS ERÓTICOS (2002): [originais de Salvador Novo]

SONETARIO GRUMÓSCO - GLAUCO MATOSSO

[III]

Si yo tuviera tiempo, escribiría mis memorias en libros minuciosos;
retratos de políticos famosos,
gente encumbrada, sabia y de valía.

¡Un Proust que vive en México! Y haría
por sus hojas pasar los deliciosos
y prohibidos idilios silenciosos
de un chofer, de un ladrón, de un policía.

Pero no puede ser, porque juiciosa-
mente pasa la doble vida mía
en su sitio poniendo cada cosa.

Que los sabios disponen de mi día,
y me aguarda en la noche clamorosa
la renovada sed de un policía.

[XII]

Leoncio ayer, Carlos hoy -- ¿a quién mañana
dedicará mi amor su pensamiento?
¿Quién con su ausencia me dará el tormento
de esta esperanza dulce, pero vana?

Salvaje en uno, me embriagó la sana
y cálida caricia de su aliento.
Amo en el otro, príncipe de cuento,
la mirada magnífica y lejana.

Aceite de mi lámpara, que ensartas
en rosarios de tiempo duradero
ilusión y fragancia de sus cartas.

No te daré mi amor, casual viajero,
pero mi lecho es amplio; y cuando partas,
te llevarás un poco de dinero.

[tradução de Glauco Mattoso]

EFEITOS DE ABJETO EM JOÃO GILBERTO NOLL E OSVALDO LAMBORGHINI

Paloma Vidal *

Gostaria de indicar neste breve ensaio uma ligação subterrânea entre os contos "El fiord" (1969) e "El niño proletario" (1973), do escritor argentino Osvaldo Lamborghini, e o romance *A fúria do corpo* (1981), do escritor brasileiro João Gilberto Noll. Se imaginássemos a história da literatura como um terreno sob o qual se escondem túneis que ligam escritos e épocas, poderíamos dizer que essas narrativas se cruzam: cultivadas em um solo repressivo e hipócrita, elas podem ser lidas em diálogo com a prosa política dos anos de ditadura (os relatos de tortura, os testemunhos de presos e exilados). Subterraneamente ligadas também por apostarem na comunhão do abjeto, abrindo novas vias expressivas para a literatura latino-americana.

Persegurei aqui a noção de abjeto em toda sua ambigüidade e heterogeneidade. O que se entende por abjeto e, mais especificamente, o que se entende por abjeto nas narrativas em questão? Em primeiro lugar, diria que a prosa de Lamborghini e de Noll apresentam o abjeto em seu sentido mais imediato, seu sentido de dicionário: o desprezível, o baixo, o ignóbil. Lemos em "El niño proletario", conto que gira em torno do encontro macabro entre três garotos burgueses, Gustavo, Estevão e o narrador, com o menino proletário, apelidado de Estropiado, que terminará morto por eles:

Com empurrões e chutes, mergulhamos o Estropiado! no fundo de um fosso de água escassa. Ficou ali, chafurdando de bruços, com a cara manchada de barro, e. Nosso delírio só fazia aumentar. A cara de Gustavo aparecia contraída por um espasmo de agônico prazer. Estevão pegou um pedaço cortante de vidro triangular. Nós três mergulhamos no fosso. Gustavo, com o braço erguido, o vidro triangular na sua extremidade, aproximou-se do Estropiado! e olhou para ele. Eu me aferrava aos meus testículos com medo do meu

próprio prazer, temeroso do meu próprio ululante, agônico prazer. Gustavo cortou a cara do menino proletário de cima a baixo e depois aprofundou lateralmente os lábios da ferida. (LAMBORGHINI, 1988: 64-65)

Desdobrando a questão, diria que as narrativas de ambos escritores produzem efeitos de abjeto. A força da narrativa se faz presente na reação do leitor que tanto pode fechar o livro horrorizado quanto ler ávido até o fim. A leitura constitui-se de movimentos de repulsa e atração que confirmam os "poderes do horror", para usar a expressão de Julia Kristeva em seu ensaio sobre a abjeção. Isto é, o poder de algo que desperta fascinação e desprezo, de algo que nos une, que nos é absolutamente próximo e, ao mesmo tempo, repelido como o mais exterior a nós, nosso outro, o animal, como neste trecho de *A fúria do corpo*:

O trapo que a cobre no sono sujo de sangue, a mão que eu tinha enfiado na boceta dela toda lambuzada de sangue na frente do espelho arruinado, minha cara também toda lambuzada, corri a mão pela cara e pelo corpo todo me lambuzando mais ainda, o sangue pelo corpo todo, você disse parece um índio todo pintado na frente do espelho, um índio pronto para o ritual da consagração, eu precisava daquele sangue, meu sangue é teu você disse com as carnes sobre o trapo sujo de sangue (NOLL, 1997: 36).

Logo se torna evidente que a definição de abjeto escapa no exato momento em que se fixa. O longo ensaio de Kristeva acompanha essas oscilações. Definido por ela como "o entre-dois, o ambíguo, o misto" (KRISTEVA, 1983: 12), o abjeto é ora o que determina e delimita o eu, estabelecendo seus contornos, separando-o do outro, ora é ele próprio o absolutamente outro, o que se expulsa, expele, evacua. "Há, na abjeção – ela diz nas primeiras linhas

de seu ensaio – uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado à margem do possível, do tolerável, do pensável." (IDEM: 9) O eu encontra nele seus limites e, conseqüentemente, sua existência. Haveria, nesse sentido, algo de afirmativo no abjeto, sendo ele um elemento constitutivo da subjetividade, algo que estaria entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o outro, possibilitando a existência, ainda que traumática, dessa separação. Em outros momentos, o abjeto encarna um caráter mais propriamente negativo: o que está fora, o que foi rejeitado, "peso repulsivo e repulsado", nas palavras de Kristeva (IDEM: 14). Em sua negatividade, ele facilmente se associa a certos conteúdos semânticos – o marginalizado, o imoral – perdendo, em favor de uma fixação de sentido, sua mobilidade, seu caráter fronteiro, heterogêneo, ambíguo. Nesse caso, a prosa abjeta é aquela que representa conteúdos repugnantes. A discussão desloca-se imediatamente para o terreno temático: escritores que falam disso, escritores que falam daquilo. Literatura com fixação em temas nojentos, diríamos das narrativas de Noll e Lamborghini. Ao usar o termo abjeto, tende-se sem dúvida a uma cristalização de sentido, daí a preferência de alguns pelo "informe". A cristalização em torno de certos conteúdos traz a questão para o domínio da cultura (daquilo que é culturalmente definido) e da moral. E se, em parte é disso que se trata na prosa abjeta de Lamborghini e Noll – um estremecimento do moralismo hipócrita que constitui as sociedades em geral – , também é verdade que esses conteúdos não a circunscrevem.

O abjeto é nela mais que um tema. Seria em todo caso um tema-grito, como propõe Kristeva, que se infiltra na narrativa e transforma sua trama em uma

fina película constantemente ameaçada de esfacelamento, uma vez que, quando a identidade narrada é insustentável, quando a fronteira sujeito/objeto se abala e mesmo o limite entre dentro e fora se torna incerto, o relato é o primeiro a ser interpelado (...) sua linearidade se rompe, ele procede por estilhaços, enigmas, atalhos, inacabamentos, emaranhados, cortes. Em um estágio ulterior, a identidade insustentável do narrador e do meio que o sustentaria já não se narra, mas se grita [crie] ou se descreve [décrit] com uma intensidade estilística maximal (linguagem da violência, da obscenidade ou de uma retórica que aproxima o texto à poesia) (IDEM: 165-166).

O que se evidencia nas narrativas de Lamborghini e Noll é uma deformação da linguagem, algo que se aproxima do informe, no sentido de uma diluição da trama. O abjeto não é um recurso usado para fazer o relato andar, para inflá-lo com ações que prendam a atenção do leitor. Pelo contrário, ele trava a história, ou melhor, ele a faz andar em uma direção inesperada, torna-a ilegível, daí a aproximação com o que se poderia chamar de uma linguagem poética. O abjeto é um tranco na narrativa.

No prólogo que escreveu para a edição das *Novelas y cuentos* de Lamborghini, César Aira descreve o processo criativo do autor de "El fiord" como uma oscilação-tradução: "nem prosa nem verso, nem uma combinação de ambos, mas uma passagem. Há uma arqueologia poética na prosa e vice-versa" (LAMBORGHINI, 1988: 9). Noll, por sua vez, afirma que busca um híbrido entre prosa e poesia. (NOLL, 2002). Considero o abjeto, então, como um elemento deformador que intercede na narrativa para desequilibrar sua forma e tirá-la da fôrma da trama, uma espécie de "espaço branco" de sentido, como aquele que interrompe o relato em "El niño proletario": "Era

EFEITOS DE ABJETO EM JOÃO GILBERTO NOLL E OSVALDO LAMBORGHINI

um espaço em branco. Era um espaço em branco. Era um espaço em branco" (IDEM: 68), repete o narrador. Ou como neste trecho de "El fiord", logo depois do nascimento do tão esperado bebê de Carla Greta Terón. O relato diz e faz simultaneamente: rasga, mutila, deforma, borrando fronteiras e criando novas relações:

A baba pegajosa que fluía da minha boca molhava meu corpo. Rasguei, no entanto, todos os tapetes ao meu alcance. Por traição, claro que por traição. Mutili as bordadas cenas do bem e do mal, deformei seu sentido, mordi algumas com meus dentes banguelas. Por traição. Escorria um caldinho adocicado, nojento e de lambar os beiços e com sabor adocicado. Por traição. E todos estávamos modificados pela presença do imodificável Atilio Tancredo Vacán. Pulei em todas as direções: uma nova relação. Homem com homem homem com homens homens homens. (IDEM: 24-25)

Os efeitos de abjeto são um modo de comunicação com o leitor, como indica George Bataille em *A literatura e o mal*. "A comunicação é o contrário da coisa, que se define pelo isolamento" (BATAILLE, 2000: 139), afirma o crítico. A coisa, nesse caso, é o que transcende a matéria, o ideal, a coisa em si. Bataille insiste em que a comunicação é material, ou seja, se dá no domínio da matéria e não das elevações do espírito. É da comunicação pela matéria que se trata nas narrativas de Lamborghini e Noll. Nenhum dos dois sofre do que Bataille chamou de complexo de Ícaro. Ambos preferem a lama ao vôo. Em uma entrevista de 1997, Noll afirma que o romance deve "mexer com as forças elementares do sexo, as forças do corpo, reverenciar essas materialidades" (NOLL, 1997b: 89), e é isso que ele faz em *A fúria do corpo*:

Quando a gente se encontrava você dizia meu coração tá doendo, toca aqui. Eu tocava no coração com a mão espalhada sobre teu peito e sentia o coração responder: pulsava ali uma outra vida que não a minha, um outro ser vivo no mistério mas tão mineral que eu podia tocar, alisar na minha ternura, apertar com o ódio de quem possui o que não é seu e que no entanto se dá. Um coração apaixonado. O coração pulsava feito uma pomba na mão, batia contra o meu tato todo cheio da fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mor-

dia o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo. (NOLL, 1997: 35)

Bataille refere-se, também em *A literatura e o mal*, a uma "subjetividade comum" – assim como Noll fala de um eu do mundo, "essa cápsula que em raros momentos consegue uma fusão" (NOLL, 2002). A subjetividade é tanto comum, no sentido do que se comparte, como impenetrável. Em outras palavras, sua impenetrabilidade é comum a todos. A comunicação só se dá, portanto, como apelo a uma igualdade no anonimato. Diz o narrador de *A fúria do corpo*: "não poderei vos doar portanto alegria mas só o anonimato mais vil se bem que anunciador de que alguma coisa cresce em mim, em nós, e nos toma, nos restitui ao esplendor mais humano" (NOLL, 1997: 27). A comunicação está no domínio da derrota, assinala Bataille, por constituir-se de uma ininteligibilidade irreduzível que é próprio do subjetivo, em oposição à clareza e à distinção da coisa. Ela é mais forte quando se admite vã, pois é enquanto vã que ela pode admitir sua própria existência. Quando a ininteligibilidade se torna patente, irremediável, incontornável, estamos diante do escândalo, diz Bataille. O escândalo é a existência do mundo objetivo, do qual fazemos parte e, ao mesmo tempo, nos destacamos. O momento escandaloso é o instante da comunicação soberana, na expressão de Bataille, comunicação ligada ao interdito, fundada pela cumplicidade no conhecimento do mal, em seu desejo de liberdade. "Literatura é um exercício desejante", diz Noll (NOLL, 2002). Quando esse desejo se transmite anonimamente, em vez de se deixar tomar individualmente, para o proveito solitário, dá-se a comunicação soberana.

Há no abjeto uma indistinção entre o profano e o sagrado que pode se dar como sublimação, buscando representar o abjeto para purgá-lo, como assinala Kristeva, ou como exaltação da matéria, do corpo, uma purificação – Noll o afirma explicitamente – não enquanto transcendência, mas enquanto acesso a uma dimensão elementar e imanente da existência, em uma espécie

de purificação pela lama, para nos aproximarmos do neobarroso de Néstor Perlongher. Perlongher utiliza esse termo em relação ao Lamborghini em uma série de ensaios publicados em *Prosa plebeya*. Em "Caribe transplatino", ele menciona a lepra criadora de Lezama Lima que "mina e corrói – minoritária, mas eficazmente – os estilos oficiais do bem-dizer" (PERLONGHER, 1997: 93). A lepra é a máquina barroca em ação: a multiplicação dos significantes, o jorro indistinto e excessivo. O polo oposto do ideal de Hemingway e de sua teoria do iceberg, paradigma para toda uma geração de escritores. À ponta do iceberg, Lamborghini opõe o fiorde, acidente abismal da natureza, linguagem excessiva, nonsense, verborragia: "Não perdamos nenhum vazio, transformando cada eventual vazio no ponto nodal de todas as forças contrárias em tensão" (LAMBROGHINI, 1988: 26) – uma mini-teoria do texto que encontramos em "El fiord".

Para Perlongher, o barroco contemporâneo, do qual o neobarroso seria uma variante platina, é "produto de um certo despedaçamento do realismo (...) a eclosão de uma variedade de escritas instrumentais mais ou menos transparentes [que] dispersa no deserto os aduares dos estilos cristalinos" (PERLONGHER, 1997: 99). A prosa de Noll e Lamborghini, segundo o que procurei delinear aqui, é abjeta não só porque tematiza a abjeção como um modo de talhar o moralismo hipócrita, mas porque atenta contra a narrativa fluida, cristalina e econômica, em busca de um poder comunicativo menos asséptico, identitário e ideal, mais caótico, anônimo e material.

Referências bibliográficas:

- BATAILLE, George. *La littérature et le mal*. Paris: Seuil, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1983.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos. Prólogo de César Aira*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Entrevista*. In: *Brasil/Brazil*, 17, 1997b.
- _____. *O escritor por ele mesmo*. Encontro realizado no dia 25 de setembro de 2002 no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.
- PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

Paloma Vidal nasceu em Buenos Aires em 1975 e mora no Rio de Janeiro desde 1977. É formada em Letras pela UFRJ. Fez seu mestrado em Literatura Brasileira na PUC-Rio e atualmente cursa o Doutorado nessa mesma instituição. É tradutora do espanhol e do francês. Recentemente traduziu para o português *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela e *Apariciones* de Margo Glantz.

A FURIA DO CORPO (FRAGMENTO)

JOÃO GILBERTO NOLL NASCEU EM 1946, NA CIDADE GAÚCHA DE PORTO ALEGRE. FORMADO EM LETRAS, ESTREOU COMO ESCRITOR COM *O CEGO E A DANÇARINA* (1980), LIVRO DE CONTOS PELO QUAL RECEBEU TRÊS PRÊMIOS: REVELAÇÃO DE AUTOR (ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE ARTE), JABUTI (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO) E FICÇÃO DO ANO (INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO). OBRAS: *O CEGO E A DANÇARINA* (1980); *A FÚRIA DO CORPO* (1981); *BANDOLEIROS* (1985); *RASTROS DO VERÃO* (1986); *HOTEL ATLÂNTICO* (1989); *O QUIETO ANIMAL DA ESQUINA* (1991); *HARMADA* (1993); *A CÉU ABERTO* (1996); *ROMANCES E CONTOS REUNIDOS* (1997); *CANOAS E MAROLAS* (1999); *BERKELEY EM BELLAGIO* (2002).

No fim da tarde acordamos vermelhos e ardidos do sol, a bolsa com a arma entre nós dois, os corpos pedem um banho e lá vamos nós tirando a roupa durante a corrida até o mar, corremos tropeçando nas calças que estão sendo desvencilhadas das pernas, o primeiro a chegar receberá o prêmio eu grito e os dois cavalos desembastados esfregam as fuças no colorido do pôr-do-sol à direita, a louca corrida toma a direção do Posto Seis mas se desgoverna logo à procura do mar e nem tempo há para sentirmos o gelado das águas no mergulho unísono e a cada vez que voltamos à tona o dia está mais exterminado e reina a noite novamente e as águas se aquecem com a noite e as cambalhotas saltam para o ar de estrelas e como se fosse a última noite avanço em direção ao menino que está de costas e de um bote puxo sua cueca e debaixo d'água meto meu caralho duro no cu do menino como se a matéria atraísse a matéria e jamais se colidissem porque meu caralho entrava como se tivesse sido feito para aquele cu e o menino urrava e da minha boca era expelida a saliva da consagração e eu mordida os cabelos do menino e arrancava com os dentes feixes do seu cabelo e o menino urrava e eu blasfemava contra a Criação e o menino fechava os olhos e sacudia a cabeça e urrava e seu cu era fundo e o meu caralho sempre avançava mais e eu montei no menino com os pés em volta das suas ancas e as ondas escuras batiam violentas arrebentavam na nossa foda e o sal salgava e nos ardia e eu trouxe a cabeça do menino pra trás e a minha língua tocou sua garganta e a língua do menino alcançou o céu da minha boca e eu senti uma agulha penetrar pelo meu cérebro e o fulminar do nosso gozo único. Depois, o mar levou os corpos para a areia e lá ficaram os dois corpos nus estirados sobre a areia até que vezes próximas nos fizeram botar a cueca e colher a roupa dispersa pela praia. A bolsa

do menino aberta, o revólver jogado a um metro. Na Praça Serzedelo Correia um crente com a Bíblia na mão conclamava a nós humanos ao arrependimento para entrar na Glória de Deus, ainda há tempo ele bradava com sua Bíblia na mão, ainda há tempo irmãos, São João foi amigo, basta nos darmos a São João e a Jesus Nosso Rei; em volta meia dúzia de fiéis começava a cantar um belo hino que o menino conhecia e começou a cantar junto, me contou que era um hino de uns crentes lá de Morrágudo, eles se reuniam aos domingos à noite perto do barraco onde ele foi criado, a mãe do menino frequentava esses crentes mas o filho nunca quis acompanhar a mãe, o filho ficava comendo a vizinha que tinha trinta e seis anos e que nunca casara porque era muito doente tomada pela diabetes e aos domingos à noite ela ia pro barraco do menino e dava pro menino, diz o menino que ela bebia muita água depois da trepada, voltava pra casa balbuciando sede sede sede, muito branca. Era a primeira vez que o menino mencionava seu passado. Aleluia! O hino clamava, e o homem da Bíblia na mão repetia Aleluia! ALELUIA gritou um grupo numa das esquinas da praça e desse grito rompeu a batucada na frente do boteco da esquina, a mais enfezada era uma negra maluca rebolando na esquina com as pernas varicosas a mostrar a quem quisesse sua falta de dentes num riso rasgado, e a batucada explodia e prometia ir longe porque em cima do balcão do boteco já havia montes e montes de Brahma e alguns paraibas que rodeavam o crente e que deveriam estar mesmo que de passagem postados ainda como fiéis acorreram à batucada e na esquina começou a se formar uma chacinha com pessoas usando caixas de fósforos latas de garrafas como percussão, eu e o menino pedimos uma Brahma e ficamos olhando a batucada e o menino se enfezou e começou a bater na gar-

rafa e de repente não havia mais ninguém que só assistisse à batucada, eu não sabia fazer ritmo com as mãos mas fiz com os pés e sambando no meio da rua não deixava que um carro buzinate passasse, botei a cara no vidro dianteiro e vi o casal jovem com expressão apressada e nervosa e falei sambar é bom minha gente mas o casal não queria saber de sambar queria mesmo era empatar a foda do meu samba então dei passagem e o motorista passou gritando viado e eu respondi com a clássica rodelinha nos dedos e a batucada rolava solta e aí fui pegar mais uma Brahma mas... cadê o menino? o menino tinha sumido, corri por ali à procura do menino, perguntava para um pra outro cadê o menino, é assim tipo um indiozinho dessa altura aqui cadê o menino cadê o menino, não, eu não esperava que o final fosse esse, não previa que o menino iria se volatilizar assim da minha frente cadê o menino cadê o menino cadê o menino, eu tinha previsto tudo menos que o menino sumisse assim sem mais nem menos eu estando por perto, eu corria corria a procura do menino mas lá dentro eu já estava estrangulado, qualquer palavra era vã porque ninguém sabia do menino no meio daquela batucada, corri pela praça pela Copacabana pelas transversais pela Barata Ribeiro pela Atlântica, correria pelo mundo à cata do menino mas eu agora só corria porque já não saía nenhuma palavra da garganta, cadê o menino martelava só lá dentro, o rato roeu a rainha alugou Matias seqüestrou? Sentei nas areias de Copacabana e dessa vez a voz voltou e saiu um cadê o menino para o mar e com a voz os olhos desaguaram depois de anos de seca eu chorei e não chorei só pelo menino, chorei por mim por Afrodite pelo menino pelo menino pelo menino. Nunca mais? Nunca mais. Nem mais uma vez? Nem mais uma vez. O menino agora é a lembrança do menino. Logo ali parou um cam-

burão, os canas vieram e me pediram documento. Meus bolsos vazios de tudo que não fosse a sobra do dinheiro emprestado pelo menino. me levantei e acompanhei os canas, entrei entregue na traseira do camburão, despojado de qualquer esperança, ilusão, entregue como boi no matadouro, que me levassem, que me trucidassem, que me jogassem nas mãos do Esquadrão da Morte. Lá dentro do camburão escuro só consegui divisar dois olhos, dois olhos que me acompanhavam no escuro, meus dois únicos companheiros de fim de jornada, se aqueles dois olhos fossem de um assassino talvez me dessem a Graça antes de chegar ao ponto final. Fixei por um instante aqueles dois olhos como os meus, absorto no enigma que nos levava; lembrei ainda uma vez de Afrodite, olhando aqueles dois olhos que me miravam fixos e que pareciam temer o horror prometi não lembrar mais o menino, negar seu possível alento, preservá-lo de mais uma cilada, apagar sua existência como se passa a borracha na linha do destino – e o menino existira? me perguntei ainda uma vez, mas o escuro do camburão foi mais devorador que qualquer resposta e não consegui mais divisar nem os dois olhos à minha frente.

EL NIÑO PROLETARIO - OSVALDO LAMBORGHINI²³

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria.

Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario.

El padre borracho y siempre al borde de la desocupación, le pega a su niño con una cadena de pegar, y cuando le habla es sólo para inculcarle ideas asesinas. Desde niño el niño proletario trabaja, saltando de tranvía en tranvía para vender sus periódicos. En la escuela, que nunca termina, es diariamente humillado por sus compañeros ricos. En su hogar, ese antro repulsivo, asiste a la prostitución de su madre, que se deja trincar por los comerciantes del barrio para conservar el fiado.

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario.

Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! Cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! No acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande.

Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario, esa baba, esa larva criada en medio de la idiotéz y del terror.

Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente

el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones. Como la única herencia que puede dejar es la de sus chancros jamás se abstiene de dejarla. Hace cuantas veces puede la bestia de dos espaldas con su esposa ilícita, y así, gracias a una alquimia que aún no puedo llegar a entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios. De esa manera se cierra el círculo, exasperadamente se completa.

¡Estropeado!, con su pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo y los periódicos bajo el brazo, venía sin vernos caminando hacia nosotros, tres niños burgueses: Esteban, Gustavo, yo.

La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre.

Gustavo adelantó la rueda de su bicicleta azul y así ocupó toda la vereda.

¡Estropeado! hubo de parar y nos miró con ojos azorados, inquiriendo con la mirada a qué nueva humillación debía someterse. Nosotros tampoco lo sabíamos aún pero empezamos por incendiarle los periódicos y arrancarle las monedas ganadas del fondo destrozado de sus bolsillos. ¡Estropeado! Nos miraba inquiriendo con la cara blanca de terror, oh por ese color blanco de terror en las caras odiadas, en las fachas obreras más odiadas, por verlo aparecer sin desaparición nosotros hubiéramos donado nuestros palacios multicolores, la atmósfera que nos envolvía de dorado color.

A empujones y patadas zambullimos a ¡Estropeado! En el fondo de una zanja de agua escasa. Chapoteaba de bruces ahí, con la cara manchada de barro, y nuestro delirio iba en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraída por un espasmo de agónico placer. Esteban le alcanzó un pedazo cortante de vidrio

triangular. Los tres nos zambullimos en la zanja. Gustavo, con el brazo que le terminaba en un vidrio triangular en alto, se aproximó a ¡Estropeado!, y lo miró. Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico placer. Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. Esteban y yo ululábamos. Gustavo se sostenía el brazo del vidrio con la otra mano para aumentar la fuerza de la incisión.

No desfallecer, Gustavo, no desfallecer.

Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culminación.

Porque el goce llama al goce, llama a la venganza, llama a la culminación. Porque Gustavo parecía, al sol, exhibir una espada espejeante con destellos que también a nosotros venían a herirnos en los ojos y en los órganos del goce.

Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflecado.

Esteban se lo arrancó y quedaron al aire las nalgas sin calzoncillos, amargamente desnutridas del niño proletario. El goce estaba ahí, ya decretado, y Esteban, Esteban de un solo manotazo, arrancó el sucio tirador. Pero fue Gustavo quién se le echó encima primero, el primero que arremetió contra el cuerpito de ¡Estropeado!, Gustavo, quien nos lideraría luego en la edad madura, todos estos años de fracasada, estropeada pasión: el primero, clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de ¡Estropeado! Y prolongó el tajo natural. Salió la sangre esparcida hacia arriba y hacia abajo, iluminada por el sol, y el agujero del ano quedó húmedo sin

esfuerzo como para facilitar el acto que preparábamos. Y fue Gustavo, Gustavo el que lo traspasó primero con su falo, enorme para su edad, demasiado filoso para el amor.

Esteban y yo nos conteníamos ásperamente, con las gargantas bloqueadas por un silencio de ansiedad, desesperación. Esteban y yo. Con los falos enardecidos en las manos esperábamos, mientras Gustavo daba brincos que taladraban a ¡Estropeado! y ¡Estropeado! No podía gritar, ni siquiera gritar, porque su boca era firmemente hundida en el barro por la fuerte militari de Gustavo. A Esteban se le contrajo el estómago a raíz de la ansiedad y luego de la arcaica desalojo algo del estómago, algo que cayó a mis pies. Era un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol. Me agache, lo incorporé a mi estómago, y Esteban entendió mi hermanación. Se arrojó a mis brazos y yo me baje los pantalones. Por el ano desocupé. Desalojé una masa luminosa que enceguecía con el sol. Esteban la comió y a sus brazos hermanados me arrojé.

Mientras tanto ¡Estropeado! Se ahogaba en el barro, con su ano opaco rasgado por el falo de Gustavo, quien por fin tuvo su goce con un alarido. La inocencia del justiciero placer.

Esteban y yo nos precipitamos sobre el inmundo cuerpo abandonado. Esteban le enterró el falo, recóndito, fecal, y yo le horadé un pie con un punzón a través de la suela de sogá de alpargata. Pero no me contentaba tristemente con eso. Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, que ya de nada irían a servirle. Nunca más correteos, correteos y saltos de tranvía en tranvía, tranvías amarillos.

Promediaba mi turno pero yo no quería penetrarlo por el ano.

EL NIÑO PROLETARIO - OSVALDO LAMBORGHINI

–Yo quiero succión– cruji.

Esteban se afanaba en los últimos jadeos. Yo esperaba que Esteban terminara, que la cara de ¡Estropeado! Se desuniera del barro para que ¡Estropeado! Me lamiera el falo, pero debía entretener la espera, armarme en la tardanza. Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos -falanges aferrados, calvados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar. Con mi corbata roja hice un ensayo en el cuello del niño proletario. Cuatro tirones rápidos, dolorosos, sin todavía el pristino, argénteo fin de muerte. Todavía escabullirse literalmente en la tardanza.

Gustavo pedía a gritos por su parte un fino pañuelo de batista. Quería limpiarse la arremolinada materia fecal con que ¡Estropeado! Le ensuciara la punta rósea hiriente de su falo. Parece que ¡Estropeado! Se cagó. Era enorme y agresivo entre paréntesis el falo de Gustavo. Con entera independencia y solo se movía, así, y así, cabezadas y embestidas. Tensaba para colmo los labios delgados de su boca como si ya mismo y sin tardanza fuera a aullar. Y el sol se ponía, el sol que se ponía, ponía. Nos iluminaban los últimos rayos en la rompiente tarde azul. Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe, adentro y afuera, adentro y afuera, entra y sale que se rompe, lívido Gustavo miraba el sol que se moría y reclamaba aquel pañuelo de batista, bordado y maternal. Yo le di para calmarlo mi pañuelo de batista donde el rostro de mi madre augusta estaba bordado, rodeado por una esplendente aureola como de fingidos rayos, en tanto que tantas veces sequé mis lágrimas en ese mismo pañuelo, y sobre él volqué, años después, mi primera y trémula eyaculación.

Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza pero no en cualquier vagina y es preferible que en ninguna. Con mi pañuelo de batista en la mano Gustavo se limpió su punta agresiva y así me lo devolvió rojo sangre y mar-





EL NIÑO PROLETARIO - OSVALDO LAMBORGHINI

rón. Mi lengua lo limpió en un segundo, hasta devolverle al paño la cara augusta, el retrato con un collar de perlas en el cuello, eh. Con un collar en el cuello. Justo ahí.

Descansaba Esteban mirando el aire después de gozar y era mi turno. Yo me acerqué a la forma de ¡Estropeado! medio sepultada en el barro y la di vuelta con el pie. En la cara le brillaba el tajo obra del vidrio triangular. El ombligo de raquíptico lucía lívido azulado. Tenía los brazos y las piernas encogidos, como si ahora y todavía, después de la derrota, intentara protegerse del asalto. Reflejo que no pudo tener en su momento condenado por la clase. Con el punzón le alargué el ombligo de otro tajo. Manó la sangre entre los dedos de sus manos. En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes exactos. Me felicitó Gustavo y Esteban abandonó el gesto de contemplar el vidrio esférico del sol para felicitar. Me agaché. Conecté el falo a la boca respirante de ¡Estropeado!. Con los cinco dedos de la mano imité la forma de la fusta. A fustazos le arranqué tiras de la piel de la cara a ¡Estropeado! y le impartí la parca orden:

–Habrás de lamerlo. Succión–

¡Estropeado! se puso a lamerlo. Con escasas fuerzas, como si temiera hacerme daño, aumentándose el placer.

A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme. Los que dije querer y que murieron, y si es que alguna vez lo dije, incluso camaradas, al irse me regalaron un claro sentimiento de liberación. Era un espacio en blanco aquel que se extendía para mí crujir.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Pero también vendrá por mí. Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo memoria.

Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto. Los cuerpos se aplanaban

con paciencia sobre las labores de encargo. La muerte plana, aplanada, que me deja vacío y crispado. Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra.

Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.

Los despojos de ¡Estropeado! ya no daban para más. Mi mano los palpaba mientras él me lamía el falo. Con los ojos entrecerrados y a punto de gozar yo comprobaba, con una sola recorrida de mi mano, que todo estaba herido ya con exhaustiva precisión. Se ocultaba el sol, le negaba sus rayos a todo un hemisferio y la tarde moría. Descargué mi puño martillo sobre la cabeza achatada de animal de ¡Estropeado!: él me lamía el falo. Impacientes Gustavo y Esteban querían que aquello culminara para de una buena vez por todas: Ejecutar el acto. Empuñé mechones de pelo de ¡Estropeado! y le sacudí la cabeza para acelerar el goce. No podía salir de ahí para entrar al otro acto. Le metí en la boca el punzón para sentir el frío del metal junto a la punta del falo. Hasta que de puro estremecimiento pude gozar. Entonces dejé que se posara sobre el barro la cabeza achatada de animal.

–Ahora hay que ahorcarlo rápido– dijo Gustavo.

–Con un alambre– dijo Esteban– en la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados.

–Y adiós Stroppani ¡vamos! – dije yo.

Remontamos el cuerpo flojo del niño proletario hasta el lugar indicado. Nos proveímos de un alambre. Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca, tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación.

Oswaldo Lamborghini nació en Buenos Aires en 1940. Poco antes de cumplir los treinta años, en 1969, apareció su primer libro, El fiord que había sido escrito unos años antes. Era un delgado librito que se vendió mucho tiempo, mediante el trámite de solicitárselo discretamente al vendedor, en una sola librería de Buenos Aires. Aunque no fue nunca reeditado, recorrió un largo camino y cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito.

En 1973 apareció su segundo libro, Sebregondi retrocede.

Poco después formó parte de la dirección de una revista de avant-garde, Literal, donde publicó algunos textos críticos y poemas. Por algún motivo, sus poemas causaron una impresión todavía más enfática de genio que su prosa.

Durante el resto de la década sus publicaciones fueron casuales, o directamente extravagantes (sus dos grandes poemas, Los Tadeys y Die Verneinung (La negación), aparecieron en revistas norteamericanas). Unos pocos relatos, algún poema y escasos manuscritos circulando entre sus numerosos admiradores. Pasó por entonces varios años fuera de Buenos Aires, en Mar del Plata o en Pringles. En 1980 salió su tercero y último libro, Poemas. Poco después marchaba a Barcelona, de donde regresó, enfermo, en 1982. Convaleciente en Mar del Plata, escribió una novela, Las hijas de Hegel, por cuya publicación no se preocupó (no se preocupó siquiera por mecanografiarla). Y volvió a irse a Barcelona, donde murió en 1985, a los cuarenta y cinco años de edad.

Esos últimos años, que pasó en una reclusión casi absoluta, fueron increíblemente fecundos. Su espolio, reveló una obra amplia y sorprendente, que culmina el ciclo de Tadeys (tres novelas, la última interrumpida, y un voluminoso dossier de notas y relatos adventicios) y los siete tomos del Teatro proletario de cámara, una experiencia poética-narrativa-gráfica en la que trabajaba al morir.

(Del prólogo de César Aira al libro "Novelas y cuentos")

²³ GRACIAS A ESCRITORES.ORG

O MENINO PROLETÁRIO- OSVALDO LAMBORGHINI

(Traducción: Paloma Vidal)

No existe ninguna traducción de "El niño proletario" al portugués, teniendo en cuenta que el texto en castellano ya estaba en Internet decidimos intentarlo.

Assim que começa a dar seus primeiros passos na vida, o menino proletário sofre as conseqüências de pertencer à classe explorada. Nasce num quarto caindo aos pedaços, geralmente com uma imensa herança alcoólica no sangue. Enquanto a autora dos seus dias joga o menino no mundo, com a ajuda de uma curandeira velha e corrompida, o pai, o autor, entre vômitos que abafam os gemidos lícitos da parturiente, enche a cara com um vinho mais espesso que a imundice da sua miséria.

Fico feliz por não ser operário, por não ter nascido num lar proletário.

O pai bêbado e sempre à beira do desemprego bate no seu menino com uma corrente de bater, e quando fala com ele é só para lhe inculcar idéias assassinas. Desde menino, o menino proletário trabalha, pulando de bonde em bonde para vender seus jornais. Na escola, que ele nunca acaba, é diariamente humilhado pelos seus companheiros ricos. No seu lar, esse antro repulsivo, assiste à prostituição da sua mãe, que se deixa arrombar pelos comerciantes do bairro para conservar o fiado.

Na minha escola tínhamos um, um menino proletário.

Stropani era seu nome, mas a professora do primário apelidara-o de Estropiado! Aos pontapés levava o Estropiado! para a diretoria cada vez que, filtrado pela fome, Estropiado! não conseguia entender suas explicações. Nós nos divertíamos à beça.

Evidentemente, a sociedade burguesa se compraz em torturar o menino proletário, essa baba, essa larva criada no meio da idiotice e do terror.

Com o decorrer dos anos, o menino proletário se transforma em homem proletário e vale menos que uma coisa. Pega sífilis e, logo que pega, sente o impulso irresistível de se casar para perpetuar a doença através das gerações.

Como a única herança que pode deixar são suas chagas, jamais deixa de fazê-lo. Faz quantas vezes pode a besta de duas cabeças com sua esposa ilícita e, assim, graças a uma alquimia que ainda não consegui entender (ou que talvez nunca consiga), seu sêmen se transforma em venéreos meninos proletários. Dessa maneira, fecha-se o círculo, completa-se exasperadamente.

Estropiado! com a calça presa por apenas um suspensório de pano e os jornais debaixo do braço, vinha caminhando na nossa direção sem nos ver, três meninos burgueses: Estevão. Gustavo, eu.

A excreção dos operários, nós também a levamos no sangue.

Gustavo adiantou a roda da sua bicicleta azul e assim ocupou toda a calçada. Estropiado! teve que parar e olhou para nós com os olhos arregalados, indagando com o olhar a qual humilhação seria submetido dessa vez. Nós também ainda não sabíamos, mas para começar incendiámos seus jornais e arrancamos do fundo acabado dos seus bolsos as moedas recebidas. Estropiado! olhava para nós inquirindo com o rosto branco de terror oh! por essa cor branca de terror nos rostos odiados, nas caras operárias mais odiadas, por vê-lo aparecer sem desapareição, nós teríamos doado nossos palácios multicolores, a atmosfera que nos envolvia de dourado.

Com empurrões e chutes, mergulhamos o Estropiado! no fundo de um fosso de água escassa. Ficou ali, chafurdando de bruços, com a cara manchada de barro, e. Nosso delírio só fazia aumentar. A cara de Gustavo aparecia contraída por um espasmo de agônico prazer. Estevão pegou um pedaço cortante de vidro triangular. Nós três mergulhamos no fosso. Gustavo, com o braço erguido, o vidro triangular na sua extremidade, aproximou-se do Estropiado! e olhou para ele. Eu me aferrava aos meus testículos com medo do meu

próprio prazer, temeroso do meu próprio ululante, agônico prazer. Gustavo cortou a cara do menino proletário de cima a baixo e depois aprofundou lateralmente os lábios da ferida. Estevão e eu ululávamos. Gustavo segurava o braço do vidro com a outra mão para aumentar a incisão.

Não desfalecer, Gustavo. Não desfalecer.

Queríamos morrer assim, quando o gozo e a vingança se penetram e chegam à sua culminação.

Porque o gozo chama o gozo, chama a vingança, chama a culminação.

Porque Gustavo parecia, ao sol, exibir uma espada espelhada com fulgores que feriam nossos próprios olhos e nossos próprios órgãos do gozo.

Porque o gozo já estava decretado ali, por decreto, nessa calça presa por apenas um suspensório de pano cinza, imundo e desfiado.

Estevão arrancou-o e ficaram à vista as nádegas sem cueca, amargamente desnutridas, do menino proletário. O gozo estava ali, já decretado, e Estevão, Estevão arrancou de uma só vez o suspensório imundo. Mas foi Gustavo que pulou em cima dele primeiro, o primeiro que arremeteu contra o corpinho do Estropiado!, Gustavo, que nos lideraria mais tarde na idade madura, todos estes anos de fracassada, estropiada paixão: ele primeiro, cravou primeiro o vidro triangular onde começava o traseiro de Estropiado! e prolongou o corte natural. O sangue derramou-se para cima e para baixo, iluminado pelo sol, e o buraco do ânus ficou úmido sem esforço facilitando o ato que preparávamos. E foi Gustavo, Gustavo quem o atravessou primeiro com seu falo, enorme para sua idade, afiado demais para o amor.

Estevão e eu nos continhamos asperamente, com as gargantas bloqueadas por um silêncio de ansiedade, desespero. Estevão e eu. Com os falos acesos nas

mãos esperávamos e esperávamos, enquanto Gustavo dava pulos que assovinavam o Estropiado! e o Estropiado! não conseguia gritar, porque sua boca estava firmemente afundada no barro pela mão forte militari de Gustavo.

O estômago de Estevão teve contrações por causa da ansiedade e em seguida pela arcada expulsou algo do estômago, algo que caiu aos meus pés. Era um esplêndido conjunto de objetos brilhantes, ricamente ornamentados, brilhantes ao sol. Abaixei-me, incorporei-o ao meu estômago, e Estevão entendeu minha irmanação. Jogou-se nos meus braços e eu abaixei as minhas calças. Pelo ânus evacuei. Expulsei uma massa luminosa que cegava com o sol. Estevão a comeu e nos seus braços irmanados me joguei.

Enquanto isso Estropiado! se afogava no barro, com seu ânus opaco rasgado pelo falo de Gustavo, que por fim teve seu gozo com um alarido. A inocência do prazer justiceiro.

Estevão e eu nos precipitamos sobre o corpo imundo e abandonado. Estevão enterrou nele o falo, recôndito, fecal, e eu perfurei seu pé com um punção atravessando a sola de corda da alpargata. Mas não me contentava tristemente com isso. Cortei um a um seus dedos imundos dos pés, fedorentos dos pés, que já não lhe serviriam de nada. Nunca mais corridinhas, corridinhas e saltos de bonde em bonde, bondes amarelos.

Calculava minha vez, mas já não queria penetrá-lo pelo ânus.

"Eu quero uma chupada", rangi.

Estevão exauria-se nos últimos arquesos. Eu esperava que Estevão terminasse, que a cara do Estropiado! se erguesse do barro para que o Estropiado! chupasse meu falo, mas devia entreter a espera, me armar na tardança. Daí todas as coisas que fiz a ele, na tarde de sol minguante, azul, com o punção. Abri

O MENINO PROLETÁRIO- OSVALDO LAMBORGHINI

nele um canal de lábio duplo na perna esquerda até que o osso desprezível e safado ficasse exposto. Era um osso branco como qualquer outro, mas seus ossos não eram ossos semelhantes. Fatiei sua mão e vi outro osso, crispados os nódulos-falanges aferrados, cravados no barro, enquanto Estevão agonizava a ponto de gozar. Com minha gravata vermelha fiz um ensaio no pescoço do menino proletário. Quatro puxadas rápidas, dolorosas, sem ainda o prístino argênteo fim da morte. Evadir-se ainda literalmente na tardança.

Gustavo por sua vez pedia aos berros um lenço fino de batista. Queria limpar a matéria fecal amontoada com a qual Estropiado! sujara a ponta rosada e ardente do seu falo. Acho que Estropiado! se borrou. Era enorme e agressivo diga-se de passagem o falo de Gustavo. Mexia-se com total independência e sozinho, assim e assim, cabeçadas e investidas. Ainda por cima tensionava os lábios delgados da sua boca como se já mesmo e sem mais tardar fosse urrar. E o sol se punha, o sol que se punha, punha. Os últimos raios nos iluminavam na tarde azul a rebentar. Cada coisa que rebenta, dentro e fora, dentro e fora, entre e sai que rebenta, lívido, Gustavo olhava o sol que morria e exigia aquele lenço batista, bordado e maternal. Para acalmá-lo dei a ele meu lenço de batista com o rosto da minha mãe augusta bordado, rodeado por uma esplendorosa auréola imitando raios, tantas vezes sequei minhas lágrimas nesse mesmo lenço, e sobre ele derramei, anos depois, minha primeira e trêmula ejaculação.

Porque a vingança chama o gozo e o gozo a vingança, mas não em qualquer vagina e de preferência em nenhuma. Com meu lenço de batista na mão, Gustavo limpou sua ponta agressiva e assim devolveu-o a mim vermelho-sangue e marrom. Minha língua o limpou num segundo, até devolver ao pano sua cara augusta, o retrato com um colar de pérolas no pescoço, eh. Com um colar no pescoço. Ali mesmo. Estevão descansava olhando o ar depois de gozar e era minha vez. Eu me aproximei da forma do Estropiado! meio sepultado no barro e a virei com o pé. Na sua cara brilhava o corte obra do vidro triangular. O umbigo do raquítico luzia lívido azulado. Tinha os braços e as pernas encolhidos, como se agora e ainda, depois da derrota, ten-

tasse se proteger do ataque. Reflexo que não conseguiu ter na hora certa, condenado pela classe. Com o punção, alarguei o umbigo com outro corte. Jorrou o sangue entre os dedos das suas mãos. No estilo mais feroz o punção furo seus olhos com dois, só dois, golpes exatos. Gustavo me parabenizou e Estevão abandonou o gesto de contemplar o vidro esférico do sol para me parabenizar. Me abaixei. Conectei o falo à boca respirante do Estropiado!. Com os cinco dedos da mão, imitei a forma do chicote. Com chicotadas arranquei tiras da pele da cara do Estropiado! emiti a parca ordem:

"Vai ter que chupar. Sucção"

Estropiado! começou a chupar. Já quase sem forças, como se temesse me machucar, aumentando meu prazer.

Mudando de assunto. A verdade é que nunca uma morte consegui me afetar. Daqueles que eu disse gostar e que morreram, se é que alguma vez disse, inclusive camaradas, ao irem embora me deram um claro sentimento de liberação. Era um espaço em branco aquele que se estendia para meu ranger.

Era um espaço em branco.

Era um espaço em branco.

Era um espaço em branco.

Mas também virá por mim. Minha morte será outro parto solitário que nem mesmo sei se conservo memória.

Da torre fria e de vidro. De onde contemplei depois o trabalho dos avençais tendendo as linhas da nova estrada de ferro. Da torre erigida como se eu alguma vez pudesse estar ereto. Os corpos aplanavam-se com paciência sobre os labores encarregados. A morte plana, aplanada, que me deixa vazio e crispado. Eu sou aquele que ontem mesmo dizia e isso é o que eu digo. A exasperação não me abandonou nunca e meu estilo o confirma letra por letra.

Deste ângulo da agonia a morte de um menino proletário é um fato perfeitamente lógico e natural. É um fato perfeito.

Os despojos de Estropiado! não serviam para mais nada. Minha mão os apalpava enquanto ele chupava meu falo. Com os olhos entreabertos e a ponto de gozar eu comprovava, só de passar a mão, que tudo já estava ferido com

exaustiva precisão. O sol se ocultava, negava seus raios a todo um hemisfério e a tarde morria. Descarreguei meu punho martelo sobre a cabeça achatada de animal de Estropiado!: ele chupava meu falo. Impacientes Gustavo e Estevão queriam que aquilo acabasse para de uma vez por todas: Executar o ato. Empunhei mechas de cabelo do Estropiado! e sacudi sua cabeça para acelerar o gozo. Não podia sair dali para entrar no outro ato. Enfiei na boca o punção para sentir o frio do metal junto à ponta do falo. Até que de puro estremecimento consegui gozar. Então deixei que deitasse sobre o barro a cabeça achatada de animal.

"Agora temos que enforcá-lo rápido", disse Gustavo.

"Com um arame", disse Estevão, na rua de terra onde começa o bairro precário dos desocupados.

"E adeus Stropani, vamos!", eu disse.

Puxamos o corpo mole do menino proletário até o lugar indicado. Arrumamos um arame. Gustavo o enforcou sob a lua, como um balangandã, puxando os extremos do arame. A língua ficou pendurada como em qualquer outro caso de estrangulação.

LA REFALOSA, EL MATADERO: LO ABYECTO EJEMPLAR

Mario Cámara

"En la tortura para hacer confesar hay algo de investigación y hay algo de duelo"

MICHEL FOUCAULT

El texto de Esteban Echeverría "El matadero", escrito entre 1838 y 1840, fue rescatado de forma póstuma por José María Gutiérrez y se incluyó en sus obras completas en el año 1871 bajo el rótulo "cuadro de costumbres". En aquel entonces el relato aún no era considerado una ficción. Sin embargo, el tiempo y la insistencia de sucesivas lecturas lo transformarían en un texto fundacional de nuestra literatura. Extraño derrotero para el relato: apenas unos papeles encontrados muchos años después de la muerte de su autor, indefinición genérica y la colocación en el origen de nuestra literatura, como si hubiera sido producido sobre el desierto.

El poema "La refalosa" fue compuesto por Hilario Ascasubi entre 1843 y 1851, en la ciudad de Montevideo durante un exilio que duraría casi veinte años. "La refalosa" conoció su edición definitiva en 1872 en Francia, dentro de un libro titulado Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay, preparada por su autor poco antes de morir. En el poema se narra la amenaza dirigida al gaucho Jacinto Cielo y para ello se vale de la narración de una tortura a un unitario que carece de nombre. De este modo, tanto relato como poema tienen un punto de unión: las operaciones sobre los cuerpos de los unitarios. Ambos construyen sus historias con materiales abyectos: el castigo físico y verbal que precederá a la tortura, nunca ejecutada, en el caso del joven unitario en "El matadero"; la tortura que precederá a

la muerte en el sujeto anónimo en "La refalosa". De las resistencias o no que los cuerpos ofrecerán a dichas operaciones surgirán, como resultado, modos de la ejemplaridad. La ejemplaridad que pretendo abordar en este trabajo debe entenderse como aquella figura perteneciente a la inducción retórica: el *exemplum*.²⁴

En el entramado del mismo²⁵, el concepto de lo abyecto adquiere una configuración diferente al modo en que aparece como pensable hoy. Pues no se trata de reflexionar aquí sobre la aparición en el texto de una escena destinada a instaurar una ambigüedad debido a la fascinación que esta puede ejercer sobre el lector, tal como podría pensarlo Julia Kristeva; pero tampoco como lo entendió el positivismo cuya construcción de lo abyecto sirvió para dar cuenta de la transgresión que escapaba a la norma. De acuerdo a la lógica que instituye el *exemplum* no deberíamos entender los textos de Echeverría y Ascasubi como letanías de derrota ni como tragedias, sino como escritos destinados a crear una resistencia. El uso de lo abyecto como estrategia literaria y política, se convierte de este modo, en la lógica de dos de estos dos textos. Uso que en "El matadero" someterá al cuerpo del joven unitario al poder y la violencia del Estado pero que al mismo tiempo lo constituirá como sujeto político: resistencia posible que se despliega en el instante mismo de la muerte; uso que en "La refalosa" someterá un cuerpo anónimo hasta despojarlo de toda humanidad y transformarlo en una cosa: resistencia que emerge mediante un cúmulo de sustracciones.

Uno y otro contienen diferencias sustanciales. En primer lugar porque uno, "El matadero", se detiene en el momento en que el otro, "La refalosa", comienza. En este sentido, habrá en "El matadero" tres lógicas en pugna: la

de la fiesta ²⁶ y el exceso, que había comenzado con la llegada de los 50 novillos al matadero, alcanzado su apogeo tras la muerte del toro y amenazando con extenderse en la caza del unitario; la del juez, que detiene esa segunda cacería, y la del joven unitario apoyada por el narrador, que resiste frente al intento de dominación. La lógica de la fiesta es de la misma naturaleza que la lógica que se impone en "La refalosa", y consiste en colocar el castigo más allá de toda posibilidad de justificación. Se trata del ejercicio del mal radical. La imposición de la lógica del juez ²⁷, que sustrae la violencia a los habitantes del matadero y la monopoliza en nombre de un Estado ²⁸, no significa una disminución del castigo previsto para el unitario, se trata más bien de la consagración de una forma, de una serie procedimientos que es necesario cumplimentar y que en su instrumentación constituyen un tipo de sujeto: un prisionero sobre el que se deben aplicar las regulaciones vigentes a fin de lograr su conversión y/o muerte (sospechamos que la "y" es más adecuada que la "o"). La ideología del rosismo adquiere su materialidad en la voz del juez y es esa voz la que convierte al joven individuo en sujeto, en este caso en un unitario, un integrante de la facción opositora a los federales. Enunciado de otro modo, deberíamos decir que el enemigo sólo puede ofrecer una forma de resistencia en la medida en que es constituido por el Estado. "La sujeción, afirma Judith Butler, es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto" ²⁹. De este modo, aparece la doble faz del sujeto: sujetado de pies y manos pero también soberano, en pleno uso de su potencia.

Michel Foucault siempre se negó a hablar de poder en forma aislada, prefería la expresión relaciones de poder, pues la palabra poder a secas suponía una

unidireccionalidad que no compartía. Las relaciones de poder, sostenía, son móviles, reversibles e inestables. En este sentido, ha señalado "incluso cuando la relación de poder está completamente desequilibrada, cuando realmente se puede decir que uno tiene todo el poder sobre el otro, el poder no puede ejercerse sobre el otro más que en la medida en que le queda a este último la posibilidad de matarse, de saltar por la ventana o de matar al otro" ³⁰. ¿Cuál es la forma entonces que puede adoptar esa potencia sobre una mesa de torturas?, ¿qué forma adoptará aquí? En ningún momento, a excepción del final en el que deciden vendarle la boca, el joven unitario deja de replicar las preguntas o comentarios del juez. El unitario no cesa de "darse vuelta" y mirar a aquel que lo interpela. En ese giro, que lo está constituyendo, debemos leer la disputa de la discursividad que lo había conminado. Se trata de arrebatar las palabras del otro para definirse y definir. Sobre esa mesa de tortura se está llevando a cabo un duelo performativo, desigual por cierto, pero existente. Convocado en su condición de antagonista, el unitario no está dispuesto a gritar ¡Viva la Federación!

Si Ascasubi trabaja sobre la sustracción, Echeverría lo hace sobre la adición. Los federales suman palabra sobre palabra para torcer la voluntad del unitario. Pero el unitario dice: sayones, esclavos, violentos, canallas; y se dice: hombre libre, bravo, insolente, valiente. ¿Por qué no calla? ¿por qué no se refugia en el silencio y trata de evitar una muerte segura? Porque no decir es abandonar la lengua y ello significaría ceder a la animalización que lo azotará con la aplicación de la tortura. Detrás de esa frontera, representada por el cubil donde el joven es juzgado, se halla el mundo glosolítico que habita el protagonista de "La refalosa". Fundado en un acto performativo: "yo te

LA REFALOSA, EL MATADERO: LO ABYECTO EJEMPLAR

declaro unitario", el joven persiste en ese espacio lingüístico hasta la muerte, momento que sobreviene luego de que el juez dispone dar comienzo a la tortura: "Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa". La muerte por rabia y explosión se anticipa y sorprende a los federales. Esa anticipación le permite construir una segunda instancia de resistencia: el unitario se apropia de ese cuerpo constituido y lo sustrae definitivamente a toda tecnología de suplicio y dominación. Muere un cuerpo "desnudo"³¹ para que sobreviva un cuerpo político, enjoyado con los valores de la libertad, las luces y el patriotismo. Muerte y vida se confunden en un mismo movimiento.

Despojarse de la vida para mantener "inmaculado" al sujeto político, transformarlo definitivamente en soberano es guardar un resto de la patria. Si lograban matar al "patriota", los matarifes remataban a la patria. La muerte usurpada a la decisión de sus captores se transfigura entonces y se inviste como una de las tantas formas del exilio: lo preserva del deguello, lo prepara para el regreso. El sacrificio es supremo: entregar el cuerpo por la patria, insuflarle nueva sangre y conseguir que sobreviva. Operación metonímica, operación de rescate: el unitario se pliega, se adueña, reanima el cuerpo inerte de la nación y consigue apropiarse de la totalidad de ese espacio.

Comienza entonces "La refalosa", que inaugura el tiempo del todo es posible³² en la literatura argentina. Como señala Josefina Ludmer, el poema deja leer la construcción de una lengua asesina y brutal. Se trata en este caso de dar vuelta el mote de "salvaje"³³ y adicarlo del lado de los federales. Pero lo salvaje, para que sea efectivo debe destituir toda ley y fundar una otredad absoluta e ilegible. Allí están, entonces, los federales, como en una pesadilla divirtiéndose y riéndose a carcajadas en la sesión de torturas. La disyunción entre "ellos", los que atraviesan las venas con un puñal bien afilado; o "nosotros", los que clamoreamos, es irreductible. Esa "o" que resuena todo el tiempo, es la sala de tortura, que no cesa de extenderse en todo el poema para adueñarse por completo de la Nación: ¡Viva la Federación!

Desde el inicio mismo del poema Ascasubi erigirá una economía de la sus-





tracción para construir su exemplum. La primera: la carencia de un nombre. Sustraer el nombre de la víctima significará transformarlo en la amenaza total que el mazorquero degollador dirige al gaucho Jacinto Cielo³⁴. Marca de una desubjetivación y de un vaciado cuyo límite es la palabra "unitario". "Unitario que agarramos lo estiramos", señala la voz que enuncia y que transforma esa fiesta en un circuito de producción: amarrar, sobar, pinchar, tantiar, agarrar, sujetar, etc.; destinado a convertir toda potencia humana en una masa única, a reducir toda conducta a una única reacción: el clamoreo. Sustracción de un nombre que revela su pluralidad en los siguientes versos "Cuando algunos en camisa/ se empiezan a revolcar,/ y a llorar", y encarna por ello la posibilidad de un colectivo: los unitarios son faenados, los unitarios no son salvajes, los unitarios son humanos, los federales no son humanos. El circuito vacía, aspira y desangra. Segunda sustracción: arrojarlos al mundo glosolálico del que ha perdido la palabra y sólo le queda el clamoreo. Sustraer la palabra es sustraer la humanidad. Pero sustraer la humanidad en su sentido más literal es también despoblar un territorio. Absoluta sustracción la de Ascasubi que presenta la tortura como un desierto que todo lo engulle: nombre, lenguaje, humanidad y territorio. A medida que la víctima sacrificial desciende en las estaciones del infierno; los matarifes, ese desierto, avanzan y todo lo desterritorializan: es la catástrofe.

En la última estación de ese descenso se transforma un humano en una cosa: alimento para los chanchos³⁵. Vaciado de un cuerpo amarrado, sobado, pinchado que permite la constitución de un espacio donde caben todos los cuerpos. Ascasubi hace franquear un límite a los federales para que veamos. Sin embargo, ese franqueo produce una torsión en el ejercicio del poder que ilumina el rostro de sus ejecutantes y nos advierte, por fin, acerca de su naturaleza: se trata del mal en su forma más radical, aquel cuya lógica consiste en su propia ejecución. Aquí, a diferencia de lo que sucedía en "El matadero" la violencia se des-institucionaliza y comienza a funcionar de forma autónoma. Violencia maquina: "unitario que agarramos lo estiramos". En la lógica de la máquina los cuerpos que gozan y sufren ya son otra cosa desde el inicio.

LA REFALOSA, EL MATADERO: LO ABYECTO EJEMPLAR

De este modo, mediante el borrado de nombre, lengua y cuerpo: la patria pierde fundamento y emerge entonces como el verdadero cuerpo vejado y mutilado frente a los ojos de los exiliados argentinos en Montevideo. El circuito de producción ha acabado con todo, a fuerza de engullir se ha tragado el cuerpo colectivo de la Nación. Ascasubi, como un hábil "sofista", nos coloca en el lugar de espectadores y enciende una potente luz que ilumina la muerte de la patria en el reinado bárbaro³⁶ del todo es posible, sin embargo no olvida señalarlos, en el principio mismo del texto, que todo consiste en una amenaza hacia el gaucho Jacinto Cielo: otra de las formas, quizá de las más potentes, que puede adquirir el ejemplo. Del lado de acá, en Montevideo, están los testigos, del lado de allá la fiesta: espacio ideal para operar sobre los cuerpos y transformarlos en carroña para los cuervos. Se trata de un ejercicio de movilización, un llamado a atravesar la frontera, esta vez en sentido contrario, y reponer la humanidad sobre ese desierto.³⁷

* *Mario Cámara es estudiante de Letras y adscripto a la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Universidad de Buenos Aires*

²⁴ Roland Barthes señala que el exemplum puede tener cualquier dimensión: una palabra, un hecho o un conjunto de hechos y el relato de los mismos. Desde Aristóteles podemos dividir el exemplum en real o ficticio; los ficticios a su vez se subdividen en fábulas o parábolas. En este caso, y de acuerdo a los materiales que los componen, ambos textos son parábolas. Ver Roland Barthes, *La aventura semiológica*. España. Paidós Comunicación. 1997

²⁵ No debemos olvidar que entre los libros que Esteban Echeverría llevó a París figuraba la *Retórica de Blair*

²⁶ Señala Josefina Ludmer: "La categoría de fiesta es uno de los ejes del género y significa: espacio ideal del uso de los cuerpos, el paraíso de los usos de los cuerpos", en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Perfil, pág. 151.

²⁷ Si por un instante nos escapáramos de una lectura sarmientina estaríamos en

condiciones de afirmar que la lógica que gobierna "El matadero" no es precultural sino autoritaria. En efecto, es aquella lógica que busca eliminar el enemigo político y para ello se vale de la violencia.

²⁸ Hacia 1570, Jean Bodin desarrolló en *Seis libros para la república* la idea de que no hay conciliación posible entre el soberano y el pueblo, sino una victoria de uno sobre otro. El soberano despotencia a la multitud y la convierte en pueblo, es decir en una serie de sujetos pacificados mediante diferentes técnicas. En este sentido debe entenderse la constitución de ese sujeto.

²⁹ Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder*". Valencia. Ediciones Cátedra Universitat de València, pág. 12.

³⁰ Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires. Altamira, pág. 111.

³¹ Dice el texto "primero degollarme que desnudarme, infame canalla"

³² Este concepto es utilizado por Hanna Arendt para referirse a los campos de concentración en su libro *Os orígenes do totalitarismo*. Companhia das letras. São Paulo. 2000.

³³ Michel Foucault señala en *Em defesa da sociedade* que desde el siglo XVIII, en Europa, la figura del salvaje fue apropiada por el pensamiento jurídico, que lo transformó en un homo oeconomicus preámbulo de la historia. La figura adversaria que se constituyó en aquel momento fue la del bárbaro. Habría que investigar cuán intercambiables fueron estos términos durante el siglo XIX en el Río de la Plata.

³⁴ Hannah Arendt estableció tres tipos de campos de concentración de acuerdo a las tres concepciones occidentales básicas de una vida después de la muerte: los que podrían equipararse con el limbo, que serían aquellos donde se acumulan los "indeseables" hasta saber que hacer con ellos; los que podrían equipararse con el purgatorio que serían aquellos campos que se implementaron en la ex Unión Soviética: los kulaks; y los que podrían equipararse con el infierno, que serían los campos de exterminio del nazismo y de nuestra última dictadura. El funcionamiento de la mazorca tal como es relatado por la literatura unitaria permite afirmar sin temor al anacronismo que nos encontramos ante un funcionamiento que sigue la lógica del campo. Desde el infierno, el mazor-

quero le habla al Cielo y lo amenaza. Ver Os origens do totalitarismo. Op. cit.

³⁵ Aquí se sigue el camino inverso del joven unitario del Matadero. No hay interrelación alguna, sino una advertencia: unitario que agarramos lo estiramos. El estirar es equivalente a desubjetivar.

³⁶ No hay bárbaro sin una historia previa, que es la de la civilización que él viene a incendiar". Michel Foucault en Em defesa da sociedade. São Paulo. Martins Fontes, pág. 233. ¿Cuál es la civilización de una patria nueva? ¿El proyecto de Echeverría? ¿El proyecto de Sarmiento?

³⁷ Para finalizar habría que señalar que en estos dos textos aparecen dos modos de lo martiroológico. En "El matadero", el joven unitario se convierte en un mártir a partir de su propia voluntad y la decisión de procurarse la muerte nos descubre que es posible escamotearse de toda violencia; en cambio, en "La refalosa" lo martiroológico se da de un modo involuntario, es un efecto de lectura, pues aquel despojamiento de todo atributo humano se transforma en una advertencia para no dejarnos gobernar por el mal absoluto.

EL MATADERO - ESTEBAN ECHEVERRÍA

"EL MATADERO" FIGURA EN MUCHAS ANTOLOGÍAS Y APARECE GENEROSAMENTE EN INTERNET. SIN EMBARGO, Y TENIENDO EN CUENTA LOS OBJETIVOS QUE GRUMO SE HA PLANTEADO, CREEMOS OPORTUNO VOLVER A PONERLO PRECEDIDO DE UN ARTÍCULO CRÍTICO, UNO ENTRE MUCHOS OTROS DE LOS QUE CIRCULAN, PARA QUE LOS LECTORES PUEDAN CONOCER ALGO DE LA TRADICIÓN EN LA CUAL SE INSERTA Y ACCEDER A UN TEXTO FUNDACIONAL DE LA LITERATURA ARGENTINA.

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183.... Estábamos, a más, en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, sustine, abstine (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca a la carne. Y como la iglesia tiene ab initio y por delegación directa de Dios el imperio inmaterial sobre las conciencias y estómagos, que en manera alguna pertenecen al individuo, nada más justo y racional que vede lo malo.

Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos, sabiendo que el pueblo de Buenos Aires atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamiento, sólo traen en días cuaresmales al matadero, los novillos necesarios para el sustento de los niños y de los enfermos dispensados de la abstinencia por la Bula, y no con el ánimo de que se harten algunos herejotes, que no faltan, dispuestos siempre a violar los mandamientos carnificinos de la iglesia, y a contaminar la sociedad con el mal ejemplo.

Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro. Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias

aguas hasta el pie de las barrancas del Alto. El Plata, creciendo embravecido, empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad, circunvalada del norte al este por una cintura de agua y barro, y al sur por un piélagos blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos y negreaban las chimeneas y las copas de los árboles, echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando misericordia al Altísimo. Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ay de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de las frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horribles, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia del Dios de la Federación os declarará malditos.

Las pobres mujeres salían sin aliento, anonadadas del templo, echando, como era natural, la culpa de aquella calamidad a los unitarios.

Continuaba, sin embargo, lloviendo a cántaros, y la inundación crecía acreditando el pronóstico de los predicadores. Las campanas comenzaron a tocar rogativas por orden del muy católico Restaurador, quien parece no las tenía todas consigo. Los libertinos, los incrédulos, es decir, los unitarios,

empezaron a amedrentarse al ver tanta cara compungida, oír tanta batahola de imprecaciones. Se hablaba ya, como de cosa resuelta, de una procesión en que debía ir toda la población descalza y a cráneo descubierto, acompañando al Altísimo, llevado bajo palio por el Obispo, hasta la barranca de Balcarce, donde millares de voces, conjurando al demonio unitario de la inundación, debían implorar la misericordia divina.

Feliz, o mejor, desgraciadamente, pues la cosa habría sido de verse, no tuvo efecto la ceremonia, porque bajando el Plata, la inundación se fue poco a poco escurriendo en su inmenso lecho sin necesidad de conjuro ni plegarias. Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo quince días el matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna, y que en uno o dos, todos los bueyes de quinteros y aguateros se consumieron en el abasto de la ciudad. Los pobres niños y enfermos se alimentaban con huevos y gallinas, y los gringos y herejotes bramaban por el beef-steak y el asado. La abstinencia de carne era general en el pueblo, que nunca se hizo más digno de la bendición de la iglesia, y así fue que llovieron sobre él millones y millones de indulgencias plenarias. Las gallinas se pusieron a seis pesos, y los huevos a cuatro reales, y el pescado carísimo. No hubo en aquellos días cuasmales promiscuaciones ni excesos de gula; pero en cambio se fueron derecho al cielo innumerables ánimas y acontecieron cosas que parecen soñadas.

No quedó en el matadero ni un solo ratón vivo de muchos millares que allí tenían albergue. Todos murieron o de hambre o ahogados en sus cuevas por la incesante lluvia. Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas harpías

prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal. Porción de viejos achacosos cayeron en consunción por falta de nutritivo caldo; pero lo más notable que sucedió fue el fallecimiento casi repentino de unos cuantos gringos herejes que cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de Extremadura, jamón y bacalao, y se fueron al otro mundo a pagar el pecado cometido por tan abominable promiscuación.

Algunos médicos opinaron que si la carencia de carne continuaba, medio pueblo caería en síncope por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo; y era de notar el contraste entre estos tristes pronósticos de la ciencia y los anatemas lanzados desde el púlpito por los reverendos padres contra toda clase de nutrición animal y de promiscuación en aquellos días destinados por la iglesia al ayuno y la penitencia. Se originó de aquí una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vociferaciones de los ministros de la iglesia, quienes, como es su deber, no transigen con vicio alguno que tienda a relajar las costumbres católicas; a lo que se agregaba el estado de flatulencia intestinal de los habitantes, producido por el pescado y los porotos y otros alimentos algo indigestos.

Esta guerra se manifestaba por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o dondequiera concurrían gentes. Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor, el Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios, cuyas impiedades, según los predicadores federales, habían traído

EL MATADERO

sobre el país la inundación de la cólera divina; tomó activas providencias, desparramó sus esbirros por la población, y por último, bien informado, promulgó un decreto tranquilizador de las conciencias y de los estómagos, encabezado por un considerando muy sabio y piadoso para que a todo trance y arremetiendo por agua y todo se trajese ganado a los corrales.

En efecto, el decimosexto día de la carestía, víspera del día de Dolores, entró a nado por el paso de Burgos al matadero del Alto una tropa de cincuenta novillos gordos; cosa poca por cierto para una población acostumbrada a consumir diariamente de doscientos cincuenta a trescientos, y cuya tercera parte al menos gozaría del fuero eclesiástico de alimentarse con carne. ¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a leyes inviolables y que la iglesia tenga la llave de los estómagos!

Pero no es extraño, supuesto que el diablo con la carne suele meterse en el cuerpo y que la iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la iglesia y el gobierno. Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los felices tiempos de nuestros beatos abuelos que por desgracia vino a turbar la revolución de Mayo.

Sea como fuera, a la noticia de la providencia gubernativa, los corrales del Alto se llenaron, a pesar del barro, de carniceros, achuradores y curiosos, quienes recibieron con grandes vociferaciones y palmoteos los cincuenta novillos destinados al matadero.

-Chica, pero gorda exclamaban-. ¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador! Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero y no había fiesta sin Restaurador como no hay sermón sin Agustín. Cuentan que al oír tan desaforados gritos las últimas ratas que agonizaban de hambre en sus cuevas, se reanimaron y echaron a correr desatentadas conociendo que volvían a aquellos lugares la acostumbrada alegría y la algazara precursora de abundancia.

El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado. Una comisión de carniceros marchó a ofrecérselo a nombre de los federales del matadero, manifestándole in voce su agradecimiento por la acertada providencia del gobierno, su adhesión ilimitada al Restaurador y su odio entrañable a los salvajes unitarios, enemigos de Dios y de los hombres. El Restaurador contestó a la arenga rinfrendando sobre el mismo tema y concluyó la ceremonia con los correspondientes vivas y vociferaciones de los espectadores y actores. Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su Ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo.

Siguió la matanza, y en un cuarto de hora cuarenta y nueve novillos se hallan tendidos en la playa del matadero, desollados unos, los otros por desollar. El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata. Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo, preciso es hacer un croquis de la localidad.

El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el este. Esta playa, con declive al sud, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales, en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce recoge, en tiempo de lluvia, toda la sangrasa seca o reciente del matadero. En la junción del ángulo recto hacia el oeste está lo que llaman la casilla, edificio bajo, de tres piezas de media agua con corredor al frente que da a la calle y palenque para atar caballos, a cuya espalda se notan varios corrales de palo a pique de ñandubay con sus fornidas puertas para encerrar el ganado.

Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados

y casi sin movimiento. En la casilla se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas por violación de reglamentos y se sienta el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador. Fácil es calcular qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo. La casilla, por otra parte, es un edificio tan ruin y pequeño que nadie lo notaría en los corrales a no estar asociado su nombre al del terrible juez y a no resaltar sobre su blanca cintura los siguientes letreros rojos: «Viva la Federación», «Viva el Restaurador y la heroína doña Encarnación Ezcurra», «Mueran los salvajes unitarios». Letreros muy significativos, símbolo de la fe política y religiosa de la gente del matadero. Pero algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador, patrona muy querida de los carniceros quienes, ya muerta, la veneraban como viva por sus virtudes cristianas y su federal heroísmo en la revolución contra Balcarce. Es el caso que en un aniversario de aquella memorable hazaña de la mazorca, los carniceros festejaron con un espléndido banquete en la casilla a la heroína, banquete al que concurrió con su hija y otras señoras federales, y que allí, en presencia de un gran concurso, ofreció a los señores carniceros en un solemne brindis su federal patrocinio, por cuyo motivo ellos la proclamaron entusiasmados patrona del matadero, estampando su nombre en las paredes de la casilla donde se estará hasta que lo borre la mano del tiempo.

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y, entremezclados con ella, algunos enormes mastines olfateaban, gruñían

o se daban de tarascos por la presa. Cuarenta y tantas carretas toldadas con negruzco y pelado cuero se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa, y algunos jinetes, con el poncho calado y el lazo prendido al tiento, cruzaban por entre ellas al tranco o, reclinados sobre el pescuezo de los caballos, echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos, al paso que más arriba, en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules, que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería. Esto se notaba al principio de la matanza.

Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba: los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que, ínter el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél, de entre la chusma, que ojeaba y aguardaba la presa de achura, salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazcón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos.

—Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía —gritaba uno.

—Aquél lo escondió en el alzapón —replicaba la negra.

—¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo —exclamaba el carnicero.

—¿Qué le hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.

—Son para esa bruja: a la m...

—¡A la bruja! ¡A la bruja! —repitieron los muchachos—, ¡se lleva la riñonda y el tongorí!— y cayeron sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro.

Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas

EL MATADERO

de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hileras cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando uno a uno los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas y las henchían de aire de sus pulmones para depositar en ellas, luego de secas, la achura.

Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algazara la nube de gaviotas que columpiándose en el aire celebraba chillando la matanza. Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores.

De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y, acudiendo a sus gritos y puteadas, los compañeros del rapaz la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo.

Por un lado, dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horribles tajos y reveses; por otro, cuatro, ya adolescentes, ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y no de ellos distante, porción de perros, flacos ya de la forzosa abstinencia, empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro. Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista,

no para escrita.

Un animal había quedado en los corrales, de corta y ancha cerviz, de mirar fiero, sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres porque tenía apariencias de toro y de novillo. Llególe su hora. Dos enlazadores a caballo penetraron al corral en cuyo contorno hervía la chusma a pie, a caballo y horquetada sobre sus ñudosos palos. Formaban en la puerta el más grotesco y sobresaliente grupo varios pialadores y enlazadores de a pie con el brazo desnudo y armados del certero lazo, la cabeza cubierta con un pañuelo punzó y chaleco y chiripá colorado, teniendo a sus espaldas varios jinetes y espectadores de ojo escrutador y anhelante.

El animal, prendido ya al lazo por las astas, bramaba echando espuma, furibundo, y no había demonio que lo hiciera salir del pegajoso barro donde estaba corno clavado y era imposible pialarlo. Gritábanlo, lo azuzaban en vano con las mantas y pañuelos los muchachos prendidos sobre las horquetas del corral, y era de oír la disonante batahola de silbidos, palmadas y voces tiples y roncacas que se desprendía de aquella singular orquesta.

Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca y, cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo o picado por el aguijón de alguna lengua locuaz.

—Hi de p... en el toro.

—Al diablo los torunos del Azul.

—Malhaya el tropero que nos da gato por liebre.

—Si es novillo.

—¿No está viendo que es toro viejo?

—Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c..., si le parece, c...o!

—Ahí los tiene entre las piernas. No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño; ¿o se ha quedado ciego en el camino?

—Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

—Es emperado y arisco como un unitario —y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron:

—¡Mueran los salvajes unitarios!

—Para el tuerto los h...

—Sí, para el tuerto, que es hombre de e... para pelear con los unitarios.

—El matahambre a ¡Matasiete, degollador de unitarios. ¡Viva Matasiete!

—¡A Matasiete el matahambre!

—Allá va —gritó una voz ronca interrumpiendo aquellos desahogos de la cobardía feroz—. ¡Allá va el toro!

—¡Alerta! Guarda los de la puerta. ¡Allá va furioso como un demonio!

Y, en efecto, el animal acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entrambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Diole el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo de la asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

—Se cortó el lazo —gritaron unos—, allá va el toro —pero otros, deslumbrados y atónitos, guardaron silencio porque todo fue como un relámpago. Desparramóse un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte, compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe, se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando:

—¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda!

—¡Enlaza, Sietepelos.

—¡Que te agarra, Botija!

—¡Va furioso; no se le pongan delante!

—¡Ataja, ataja, morado!

—¡Dele espuela al mancarrón!

—¡Ya se metió en la calle sola!

—¡Qué lo ataje el diablo!

El tropel y vocería era infernal. Unas cuantas negras achuradoras, sentadas en hilera al borde del zanjón, oyendo el tumulto se acogieron y agazaparon entre las panzas y tripas que desenredaban y devanaban con la paciencia de Penélope, lo que sin duda las salvó, porque el animal lanzó al mirarlas un bufido aterrador, dio un brinco sesgado y siguió adelante perseguido por los jinetes. Cuentan que una de ellas se fue de cámaras, otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa.

El toro, entre tanto, tomó hacia la ciudad por una larga y angosta calle que parte de la punta más aguda del rectángulo anteriormente descripto, calle encerrada por una zanja y un cerco de tunas, que llaman sola por no tener más de dos casas laterales y en cuyo apozado centro había un profundo pantano que tomaba de zanja a zanja. Cierta inglés, de vuelta de su saladero, vadeaba este pantano a la sazón, paso a paso, en un caballo algo arisco, y sin duda iba tan absorto en sus cálculos que no oyó el tropel de jinetes ni la gritería sino cuando el toro arremetía al pantano. Azoróse de repente su caballo dando un brinco al sesgo y echó a correr dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango. Este accidente, sin embargo, no detuvo ni refrenó la carrera de los perseguidores del toro, antes al contrario, soltando carcajadas sarcásticas:

—Se amoló el gringo; levántate, gringo —exclamaron, cruzando el pantano, y amasandon con barro bajo las patas de sus caballos su miserable cuerpo. Salió el gringo, como pudo, después, a la orilla, más con la apariencia de un demonio tostado por las llamas del infierno que de un hombre blanco pelirubio. Más adelante al grito de: ¡Al toro! ¡Al toro!, cuatro negras achuradoras que se retiraban con su presa se zambulleron en la zanja llena de agua, único refugio que les quedaba.

El animal, entre tanto, después de haber corrido unas veinte cuadras en distintas direcciones, azorando con su presencia a todo viviente, se metió por la tranquera de una quinta donde halló su perdición. Aunque cansado, mani-

EL MATADERO

festaba bríos y colérico ceño; pero rodeábalo una zanja profunda y un tupido cerco de pitas, y no había escape. Juntáronse luego sus perseguidores que se hallaban desbandados y resolvieron llevarlo en un señuelo de bueyes para que expiase su atentado en el lugar mismo donde lo había cometido.

Una hora después de su fuga el toro estaba otra vez en el matadero, donde la poca chusma que había quedado no hablaba sino de sus fechorías. La aventura del gringo en el pantano excitaba principalmente la risa y el sarcasmo. Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre: su cadáver estaba en el cementerio.

Enlazaron muy luego por las astas al animal que brincaba haciendo hincapié y lanzando roncós bramidos. Echáronle uno, dos, tres piales; pero infructuosos: al cuarto quedó prendido de una pata; su brío y su furia redoblaron; su lengua, estirándose convulsiva, arrojaba espuma, su nariz, humo, sus ojos, miradas encendidas.

—¡Desgarreten ese animal! —exclamó una voz imperiosa. Matasiete se tiró al punto del caballo, cortóle el garrón de una cuchillada y gambeteando en torno de él con su enorme daga en mano, se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta, mostrándola enseguida humeante y roja a los espectadores. Brotó un torrente de la herida, exhaló algunos bramidos roncós, vaciló y cayó el soberbio animal entre los gritos de la chusma que proclamaba a Matasiete vencedor y le adjudicaba en premio el matambre. Matasiete extendió, como orgulloso, por segunda vez el brazo y, el cuchillo ensangrentado y se agachó a desollarle con otros compañeros.

Faltaba que resolver la duda sobre los órganos genitales del muerto, clasificado provisoriamente de toro por su indomable fiereza; pero estaban todos tan fatigados de la larga tarea que la echaron por lo pronto en olvido. Mas de repente una voz ruda exclamó:

—¡Aquí están los huevos!— Y sacando de la barriga del animal y mostrando a los espectadores, dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro. La risa y la charla fue grande; todos los incidentes desgraciados pudieron fácilmente explicarse. Un toro en el matadero era cosa muy

rara, y aun vedada. Aquél, según reglas de buena policía, debió arrojarlo a los perros; pero había tanta escasez de carne y tantos hambrientos en la población, que el señor juez tuvo a bien hacer ojo lerdo.

En dos por tres estuvo desollado, descuartizado y colgado en la carreta el maldito toro. Matasiete colocó el matambre bajo el pellón de su recado y se preparaba a partir. La matanza estaba concluida a las doce, y, la poca chusma que había presenciado hasta el fin, se retiraba en grupos de a pie y de a caballo, o tirando a la cincha algunas carretas cargadas de carne.

Mas de repente la ronca voz de un carnicero gritó:

—¡Allí viene un unitario!— y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea.

—¿No le ven la patilla en forma de U?. No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero.

—Perro unitario.

—Es un cajetilla.

—Monta en silla como los gringos.

—La Mazorca con él.

—¡La tijera!

—Es preciso sobarlo.

—Trae pistoleras por pintar.

—Todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo.

—¿A que no te le animas, Matasiete?

—¿A que no?

—A que sí.

Matasiete era hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y obraba. Lo habían picado: prendió la espuela a su caballo y se lanzó a brida suelta al encuentro del unitario.

Era éste un joven como de veinticinco años, de gallarda y bien apuesta persona, que mientras salían en borbotón de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones, trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro

alguno. Notando, empero, las significativas miradas de aquel grupo de dogos de matadero, echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su silla inglesa, cuando una pechada al sesgo del caballo de Matasiete lo arroja de los lomos del suyo tendiéndolo a la distancia boca arriba y sin movimiento alguno.

—¡Viva ¡Matasiete!— exclamó toda aquella chusma cayendo en tropel sobre la víctima como los caranchos rapaces sobre la osamenta de un buey devorado por el tigre.

Atolondrado todavía, el joven fue, lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces, hacia su caballo que permanecía inmóvil no muy distante, a buscar en sus pistolas el desagravio y la venganza. Matasiete, dando un salto le salió al encuentro, y con fornido brazo asiéndolo de la corbata lo tendió en el suelo tirando al mismo tiempo la daga de la cintura y llevándola a su garganta.

Una tremenda carcajada y un nuevo viva estentóreo volvió a victorearlo.

¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! ¡Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte!

—Degüéllalo, Matasiete: quiso sacar las pistolas. Degüéllalo como al toro.

—Pícaro unitario. Es preciso túsarlo.

—Tiene buen pescuezo para el violín.

—Tocale el violín.

—Mejor es resbalosa.

—Probemos— dijo Matasiete, y empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído, mientras con la rodilla izquierda le comprimía el pecho y con la siniestra mano le sujetaba por los cabellos.

—No, no le degüellen exclamó de lejos la voz imponente del juez del matadero, que se acercaba a caballo.

—A la casilla con él, a la casilla. Preparen la mashorca y las tijeras. ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Viva el Restaurador de las leyes!

—¡Viva Matasiete!

—¡Mueran! ¡Vivan!— repitieron en coro los espectadores y atándole codo

con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias, arrastraron al infeliz joven al banco del tormento como los sayones al Cristo.

La sala de la casilla tenía en su centro una grande y fornida mesa de la cual no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas de los sayones federales del matadero. Notábase, además, en un rincón, otra mesa chica con recado de escribir y un cuaderno de apuntes y porción de sillas entre las que resaltaba un sillón de brazos destinado para el juez. Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas, cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales, cuando la chusma, llegando en tropel al corredor de la casilla, lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala.

—A ti te toca la resbalosa —gritó uno.

—Encomienda tu alma al diablo.

—Está furioso como toro montaraz.

—Ya le amansará el palo.

—Es preciso sobarlo.

—Por ahora verga y tijera.

—Si no, la vela.

—Mejor será la mazorca.

—Silencio y sentarse— exclamó el juez, dejándose caer sobre su sillón. Todos obedecieron, mientras el joven, de pie, encarando al juez, exclamó con voz preñada de indignación:

—¡Infames sayones!, ¿qué intentan hacer de mí?

—¡Calma! —dijo sonriendo el juez—, no hay, que encolerizarse. Ya lo verás. El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión. Su pálido y amoratado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón, la agitación de sus nervios. Sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita, su negro y lacio cabello se levantaba erizado. Su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias y, la respiración anhelante de sus pulmones.

EL MATADERO

—¿Tiemblas? —le dijo el juez.
 —De rabia, porque no puedo sofocarte entre mis brazos.
 —¿Tendrías fuerzas y valor para eso?
 —Tengo de sobra voluntad y coraje para ti, infame.
 —A ver las tijeras de tusar mi caballo: túsenlo a la federala.
 Dos hombres le asieron, uno de la ligadura del brazo, otro de la cabeza, y en un minuto cortáronle la patilla que poblaba toda su barba por bajo, con risa estrepitosa de sus espectadores.
 —A ver —dijo el juez—, un vaso de agua para que se refresque.
 —Uno de hiel te haría yo beber, infame.
 Un negro petizo púsose al punto delante con un vaso de agua en la mano. Dióle el joven un puntapié en el brazo y el vaso fue a estrellarse en el techo, salpicando el asombrado rostro de los espectadores.
 —Este es incorregible.
 —Ya lo domaremos.
 —Silencio —dijo el juez—, ya estás afeitado a la federala, sólo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuentas.
 —¿Porqué no traes divisa?
 —Porque no quiero.
 —¿No sabes que lo manda el Restaurador?
 —La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.
 —A los libres se les hace llevar a la fuerza.
 —Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas.
 —¿No temes que el tigre te despedace?
 —Lo prefiero a que, maniatado, me arranquen como el cuervo, una a una las entrañas.
 —¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína?
 —¡Porque lo llevo en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!

—¿No sabes que así lo dispuso el Restaurador?
 —Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor y tributarle vasallaje infame.
 —¡Insolente!, te has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas.
 —Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.
 Apenas articuló esto el juez, cuatro sayones, salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largó a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros.
 —Primero degollarme que desnudarme, infame canalla.
 Atáronle un pañuelo por la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacia rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.
 —Átenlo primero— exclamó el juez.
 —Está rugiendo de rabia —articuló un sayón.
 En un momento liarón sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos, para lo cual soltaron las ataduras que las comprimían en la espalda. Sintióndolas libres el joven, por un movimiento brusco en el cual pareció agotarse toda su fuerza y vitalidad, se incorporo primero sobre sus brazos, después sobre sus rodillas y se desplomó al momento murmurando:
 —Primero degollarme que desnudarme, infame canalla.
 Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y, las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

—Reventó de rabia el salvaje unitario —dijo uno.

—Tenía un río de sangre en las venas —articuló otro.

—Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio —exclamó el juez frunciendo el ceño de tigre—. Es preciso dar parte, desátenlo y vamos.

Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del caballo del juez cabizbajo y taciturno.

Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas.

En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.

LA REFALOSA - HILARIO ASCASUBI

LA REFALOSA, OBRA DEL GÉNERO GAUCHESCO QUE SURGIÓ DURANTE EL SIGLO XIX EN EL RÍO DE LA PLATA, ES UNO DE LOS POEMAS DONDE, COMO SEÑALA JOSEFINA LUDMER, SE PUEDE LEER LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LENGUA ASESINA Y BRUTAL.

Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza.

Mirá, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es chanza,
de hacerte probar qué cosa
es Tin tin y Refalosa.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que un viernes santo.

Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, mazorqueros,

y ligao
con un maniador doblao,
ya queda codo con codo
y desnudito ante todo.
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflicción.

Luego después a los pieses
un sobeo en tres dobleces
se le atraca,
y queda como una estaca.
lindamente asiguro,
y parao
lo tenemos clamoriando;
y como medio chanciando
lo pinchamos,

y lo que grita, cantamos
la refalosa y tin tin,
sin violín.

Pero seguimos el son
en la vaina del latón,
que asentamos
el cuchillo, y le tantiamos
con las uñas el cogote.
¡Brinca el salvaje vilote
que da risa!
Cuando algunos en camisa
se empiezan a revolcar,
y a llorar,
que es lo que más nos divierte;
de igual suerte
que al Presidente le agrada,
y larga la carcajada
de alegría,
al oír la musiquería
y la broma que le damos
al salvaje que amarramos.

Finalmente:
cuando creemos conveniente,

después que nos divertimos
grandemente, decidimos
que al salvaje
el resuello se le ataje;
y a derechas
lo agarra uno de las mechas,
mientras otro
lo sujeta como a potro
de las patas,
que si se mueve es a gatas.

Entretanto,
nos clama por cuanto santo
tiene el cielo;
pero ahí nomás por consuelo
a su queja:
abajito de la oreja,
con un puñal bien templao
y afilao,
que se llama el quita penas,
le atravesamos las venas
del pescuezo.
¿Y qué se le hace con eso?
larga sangre que es un gusto,
y del susto

LA REFALOSA - HILARIO ASCASUBI

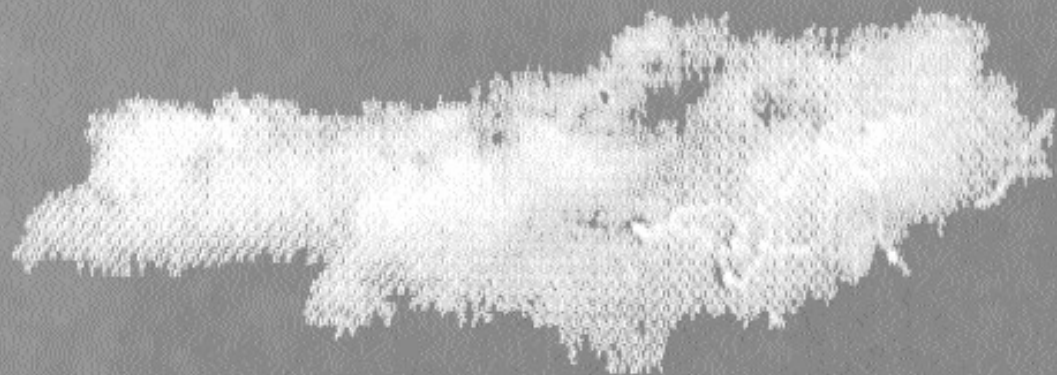
entra a revolver los ojos.

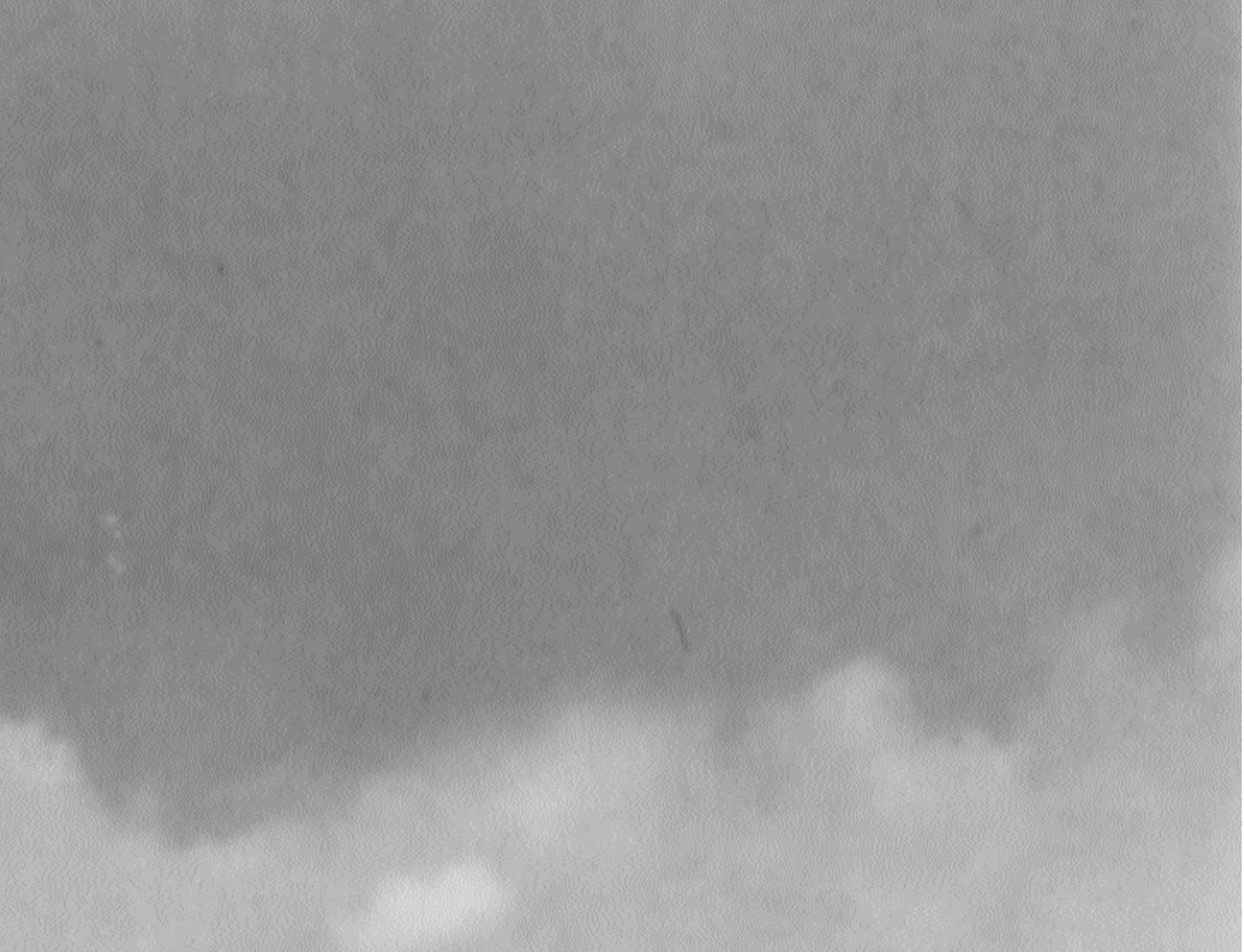
¡Ah, hombres flojos!
 hemos visto algunos de éstos
 que se muerden y hacen gestos,
 y visajes
 que se pelan los salvajes,
 largando tamaña lengua;
 y entre nosotros no es mengua
 el besarlo,
 para medio contentarlo.
 ¡Qué jarana!
 nos reímos de buena gana
 y muy mucho,
 de ver que hasta les da chucho;
 y entonces lo desatamos
 y soltamos;
 y lo sabemos parar
 para verlo refalar
 ¡en la sangre!
 hasta que le da un calambre
 Y se cai a patalear,
 y a temblar
 muy fiero, hasta que se estira
 el salvaje; y, lo que espira,

le sacamos
 una lonja que apreciamos
 el sobarla,
 y de manea gastarla.

De ahí se le cortan orejas,
 barba, patilla y cejas;
 y pelao
 lo dejamos arrumbao,
 para que engorde algún chanco,
 o carancho.

.....
 Conque ya ves, Salvajón;
 nadita te ha de pasar
 después de hacerte gritar:
 ¡Viva la Federación!







Crónicas

Crónicas

by 

O DIA 11 DE SETEMBRO

Helena A. Vieira*

"Eu sou americano"....

Não sei de quem é essa frase. Eu a vi escrita em um muro de um hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro. Não sei o que quiseram dizer com isso, mas sei o que eu gostaria de dizer com ela: "Também somos americanos e também vivemos na América". Por que só um povo pode dizer isso em todo esse continente americano, que se inicia no Alasca e vai até à terra do fogo, na Patagônia?

É por isso que digo e insisto, o dia 11 de setembro de 2001 me fez refletir. A forte imagem, cruel, a que eu assistia sozinha em meu apartamento no coração da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, penetrou em mim sem que eu percebesse que mais tarde aquelas imagens me fariam mudar.

Foi a partir daí que meus olhos se abriram e me dei conta de que eu, e todos meus vizinhos de fora e dentro da fronteira éramos americanos também. Então por que deixar que levem da gente até nossa identidade latino-americana? Pois a levaram sim, mas estou tentando resgatá-la enquanto há tempo. Mas haverá tempo? E aí inicia meu drama...

Não falo a língua que todo meu continente fala, e por quê? Porque falar a língua dos vizinhos, os da periferia, nunca foi importante mesmo. Para que me serviria, diriam os brasileiros? E desta quase-inofensiva decisão (a de não falar uma língua) vou deixando que o tal imperialismo norte-americano vá tomando conta de minha educação.

Pois assim, sem me dar conta, deixo que uma ideologia corrompa a minha, e se imponha de todas as formas, eliminando uma possível identidade cultural. Não falo nada de novo, é claro que as ditaduras militares e o confronto que

ocorreu entre os jovens e o poder na América Latina nas décadas de 60/70 já dizem tudo, desde sempre o império norte-americano nos desejou engolir.

Pronto. Já sabemos tudo o que um tipo de modelo econômico (portanto ideológico) pode fazer a um país. O novo é que eles realmente conseguiram. Já é tarde e a submissão é tão grande que vejo hoje, no Brasil, poucos candidatos à presidência da república fazendo oposição ao que já está, pois o que já está contempla um grande número de pessoas, poucos, porém, o suficiente para não ocorrer mudanças. Não irei falar de economia ou política, mas do estranho sentimento de que passo a me dar conta após os efeitos destes. O que é totalmente novo para mim é o fato de precisar cair o símbolo desse império prepotente para que despertasse em mim o sentimento adormecido sobre minha identidade latino-americana. E ela vem junto, sem dúvida, com esses modelos.

Há pouco, fazendo parte desse meu despertar, visitei Buenos Aires pela primeira vez e me deparei com uma coisa totalmente nova para mim – vejam quanta ignorância! –: na Argentina todos têm acesso à educação superior, meu Deus!! Que grande novidade para mim. Não vou nem enumerar as milhares de outras vantagens sociais que vi de um país sobre o outro. Detenho-me aqui. Se o acesso ao ensino superior não é democrático, a desigualdade continuará a existir e, conseqüentemente, nossa subordinação. As gerações posteriores à minha talvez nem despertem mais para um sentimento de América Latina, não demorará para que realmente viremos todos americanos, da forma como os nortes-americanos pensam: eles estão na América e todo o resto, na sua província.

Buenos Aires, agosto de 2002

* Helena A. Vieira nasceu no Rio de Janeiro em 1970. É formada em dança contemporânea e bacharel em Artes-Cênicas. Co-fundadora do projeto universitário "Teatro nas prisões", em que atua como diretora desde 1997.

UMA CARIOCA EM BUENOS AIRES

Leticia Isnard*

Acordo com palavras, idéias, frases latejando em minha cabeça. Vencida, desisto. Acendo a luz e tomo nota. Ao fim de duas semanas em Buenos Aires, onde vim fazer trabalho de campo para uma pesquisa sobre a memória da ditadura no teatro contemporâneo, volto pra casa com muitas impressões.

Acompanhei um ato em memória dos mortos pela repressão policial em dezembro último, quando estourou a crise econômica e política na Argentina; vi algumas "abuelas" da Plaza de Mayo, com seus paninhos brancos nas cabeças e os nomes de seus desaparecidos políticos; vi um filme sobre a agrupação H.I.J.O.S., filhos de desaparecidos da ditadura militar; vi peças sobre a carnificina da tragédia nazista do último regime ditatorial argentino. Estou exausta. Penso: que triste a história deste país. Deus me livre, ser argentina. Ainda bem que sou brasileira.

CORTE: Duas crianças brincando num parquinho com tanques e soldadinhos de chumbo.

Criança argentina: Meu país tá pior que o seu!

Criança brasileira: Hm! Duvido! Pior por que? A gente tem inflação!

Criança argentina: A gente também voltou a ter!

Criança brasileira: A gente teve um Getúlio!

Criança argentina: A gente teve um Perón!

Criança brasileira: Hm, não vale... A gente teve um Sarney!

Criança argentina: A gente teve um Alfonsín!

Criança brasileira: A gente teve um Collor!

Criança argentina: A gente teve um Menem!

Criança brasileira: A gente teve um Itamar!

Criança argentina: A gente teve um Cavallo!

Criança brasileira: A gente teve ditadura!

Criança argentina: A gente também! E foi muuuito pior do que a sua!

Criança brasileira: Foi nada! Durou só sete anos! A nossa durou vinte, tá?!

Vinte anos! Duas décadas!

Criança argentina: Ah, mas a nossa matou muuuito mais gente! Trinta mil desaparecidos! Trinta mil! E você nem imagina como!

Criança brasileira: Mas a gente tem uma polícia corrupta e assassina!

Criança argentina: Hm, grande coisa, a gente também!

Criança brasileira: A gente tem pobreza!

Criança argentina: A gente também!

Criança brasileira: A gente tem miséria!

Criança argentina: A gente tam...

Criança brasileira: A gente não tem saúde e nem educação!

Criança argentina: A gente também...

Criança brasileira: A gente pula mendigo na rua! A gente tá assim ó, de criança bandida! A gente tem violência! Muuuita violência! Muuuito mais crime!

CORTA: Estava partindo triste, com pena dos argentinos que têm uma história tão cruel, triste e vergonhosa. Mas e a nossa história? É diferente?

É. Somos menos sérios. Não nos levamos a sério. Nossas feridas abertas não sangram como as deles. Botamos um esparadrapo, tomamos um analgésico e vamos pular carnaval. Chega de sofrer. Lembrar é sofrer. Pensar é sofrer.

Reivindicar é sofrer. Não lembramos, não pensamos, não reivindicamos. Inútil: sofremos.

Só então me dei conta do meu excesso de cuidado para atravessar as ruas. Não confio em sinais de trânsito nem em faixas de pedestres. Nos tumultos das ruas, dos ônibus e dos vagões de metrô, puxo minha bolsa e me certifico de que continua fechada, que ninguém a abriu e levou minha carteira. De noite, tiro correndo a chave da bolsa e abro a porta discreta e rapidamente, olhando ao meu redor pra ver se nenhuma figura suspeita vai me render e entrar em casa comigo.

Tenho medo.

Medo das pessoas.

Estranho ver senhoras e senhores de classe média andando de ônibus para todos os lados. Podiam ser minha mãe, meu tio, minha avó. No Rio, cada um tem seu carro, ou anda de táxi. Evitamos os ônibus. São perigosos, sujos, mal freqüentados e mal dirigidos. Em Buenos Aires anda-se a pé, sozinha – uma mulher! – e de ônibus, de noite, de madrugada. Que liberdade! As portarias dos edifícios são de vidro, não têm grades e nem porteiros.

Nossas praças são gradeadas.

Nossas praças são gradeadas.

Nosso espaço público é cercado. Nossas casas parecem prisões. Têm grades nas janelas não só de andar térreo, mas de primeiro andar!

Pulamos mendigos, dezenas por dia. Derreto dentro do carro, em cada sinal de trânsito, para evitar os mutilados, as crianças-mendigas e pivetes. Não vejo mais as dezenas de trapos humanos, de cor cinza, imundos, fedorentos, semi-nus, que povoam nossas ruas, que dormem e criam seus filhos nas portas de

nossas casas. Tornaram-se invisíveis.

Mas também não é assim: a vida segue, normal, a gente se acostuma a tudo. Não deixo de sair por medo: rezo. Não vejo os mendigos, fecho os vidros do carro, travo a porta e pago um seguro anti-furto. Para sair na rua: rezo. Para atravessar as ruas, tenho muita cautela. Passo longe das favelas e para não levar uma bala perdida, rezo. Mesmo não acreditando em Deus. Mesmo não tendo fé. Rezo e ainda agradeço por ser brasileira. Carioca. Amanhã volto pro Rio. Cidade Maravilhosa.

PS: A Argentina está na merda. Pensando bem, sempre esteve.

O Brasil está na merda. Sempre esteve.

Os gringos têm razão: a capital do Brasil é Buenos Aires. É tudo a mesma merda.

PS 2: Ver uma peça como "Los Murmullos", extremamente agressiva e violenta, fez doer minha alma brasileira. Cada golpe na Argentina me doía no Brasil. Dói nossa desgraça comum. Vontade de estender a mão e oferecer ajuda. Patético: cego guiando cego.

As palavras secas e cortantes sangrando também em verde-amarelo. Doeu a falta de memória brasileira. A falta de crítica. A ausência do assunto. Doeu nossa miséria. Doeu nossas histórias tristes e macabras. Doeu o meu samba, meu povo dócil, estupidamente alegre. Doeu a falta de amargura. Doeu o vazio do mundo pós-utópico, pós-ditadura, pós-tudo e sem-vergonha. Doeram nossas semelhanças: a irresponsabilidade de nossas classes dirigentes, nossos povos fodidos, nossas crianças sem futuro, educação nem dentes, nos

UMA CARIOCA EM BUENOS AIRES

sos idosos mal-tratados na semi-mendicância, nossa roubalheira, corrupção e falta de ética, nossa malandragem, nossos assassinos infantis, fardados, militares, policiais, ou do crime organizado, nossos economistas doutores em Chicago e Harvard, tudo.

Doeu tudo.

Nosso dinheiro que não vale nada.

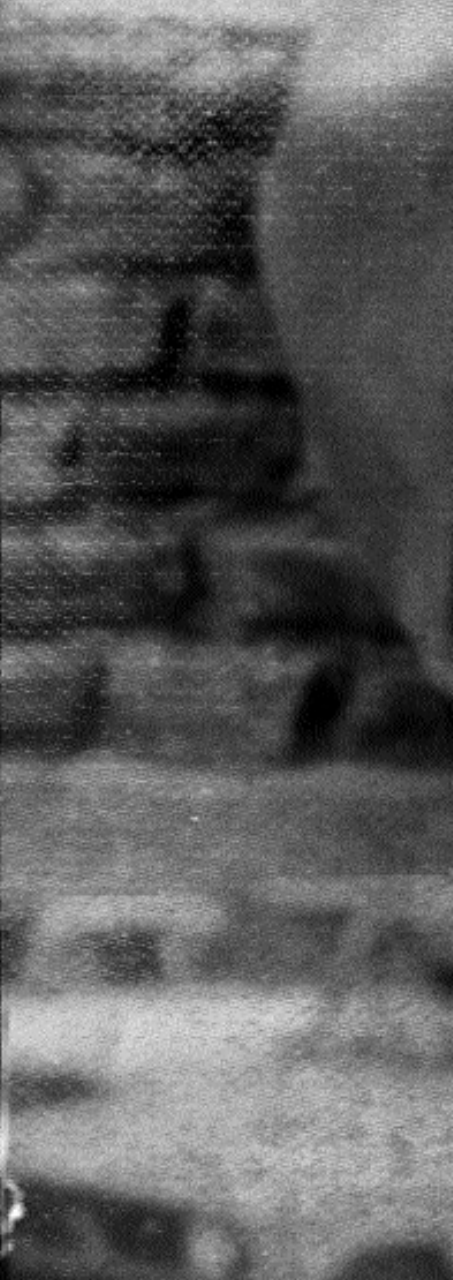
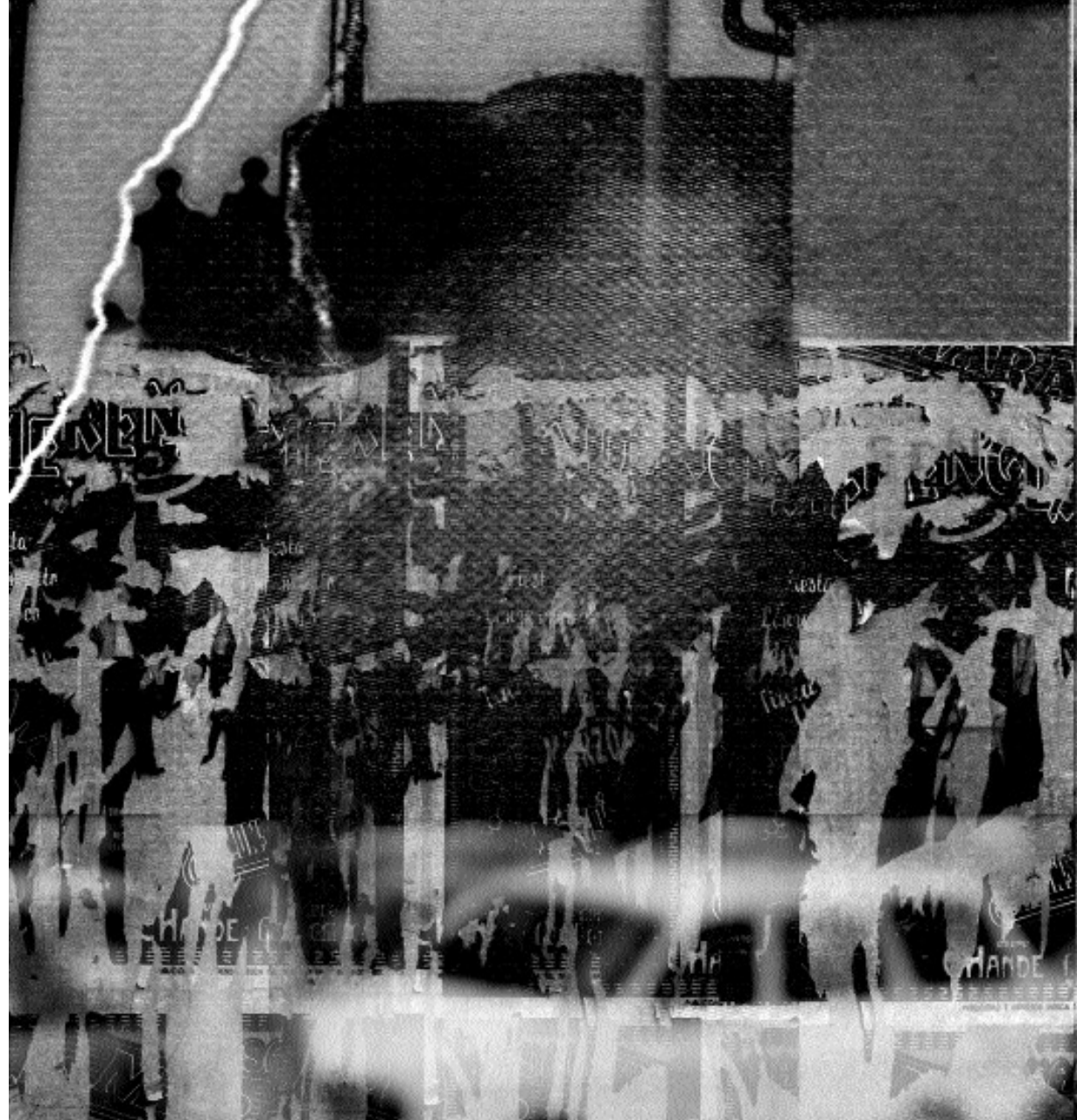
Nosso trabalho que não vale nada.

Nosso caráter que não vale nada.

Nossas vidas que não valem nada.

Avante, Mercosul, avante!

*Leticia Isnard nasceu no Rio de Janeiro em 1974. É bailarina, atriz, formada em Ciências Sociais pela PUC-RJ e Mestre em Sociologia com concentração em Antropologia pela UFRJ. Atualmente faz parte da companhia Os Dezequilibrados, com a qual ficou em cartaz por um ano com o espetáculo "*Bonitinha, mas ordinária*", de Nelson Rodrigues.







us of scale
Criticas

vanguardias

→ *interior*
100%

→ *cuarto*
9.

COMENTÁRIO SOBRE A BIOGRAFIA DO POLACO MALDITO

Lucas Carrasco *

Uma das soluções que Toninho Vaz, em O BANDIDO QUE SABIA LATIM - biografia do falecido poeta curitibano Paulo Leminski - apresenta à literatura contemporânea brasileira, coloca a chamada "geração marginal" com ato contínuo do concretismo. Trocando em miúdos, depois do concretismo, a poesia marginal; ambos movimentos vividos por Paulo Leminski. A intenção de Toninho Vaz, no entanto, não é analisar ou discutir a obra do poeta. Ser fonte de esclarecimentos sobre a vida de Paulo Leminski é a pretensão de Toninho Vaz em O BANDIDO QUE SABIA LATIM.

O biografado, autor de CATATAU (1975), tem agora sua produção literária e estilo de vida, baseado na contracultura, mapeados. Para isso, diálogos ressurgem das bocas de seus interlocutores, escândalos são narrados por quem os acompanhou de perto e cenas íntimas reproduzidas com fidelidade desconfiável, mas nem por isso são menos íntimas. Se o estilo preciso de Toninho Vaz sugere o sensacionalismo, ele se justifica afirmando-me que o próprio personagem de seu livro era também sensacionalista.

O livro resgata a produção "marginal", buscando o instante e o contexto no qual ela era concebida. As histórias da convivência entre os poetas daquela geração são reveladas "a cores", talvez pela primeira vez, para as gerações posteriores de poetas e leigos. Ao mesmo tempo, ao contextualizar a Curitiba de Leminski, Toninho Vaz procura contradizê-lo (e o afirma no livro), quando o poeta teorizou sobre as virtudes daquela metrópole. Ele (o Paulo) havia, em depoimento anterior, destacado a modéstia como "valor artesanal" de seus conterrâneos. Toninho Vaz, para flagrar a contradição de Leminski e referendar seu argumento, narra uma passagem dos anos 70 em São Paulo, durante

uma mesa-redonda em que o poeta se levantara e saíra da sala, depois de ter dito ao poeta Cacaso:

Olha, brother, qualquer bar em Curitiba, numa sexta-feira à noite, tem um nível de discussão mais alto do que o desta mesa! (...) (p.58)

A contradição de Leminski flagrada por Toninho Vaz está, infiro em críticas, no fato de a modéstia curitibana de Leminski não ter sido expressa de maneira artesanal (o que Leminski quis dizer com isso, afinal?), como ele havia afirmado, mas sim de modo pretensioso e impulsivo. [Conforme nota de Toninho Vaz, na mesa estavam também o músico paranaense Arrigo Barnabé (do movimento Lira Paulistana), o poeta paulistano Régis Bonvicino (que o acompanhou na saída da mesa), e "jovens poetas desconhecidos" da USP.] Mesmo arquitetando ao seu modo a personalidade de Leminski e comprometendo, com isso, a interpretação do leitor, Toninho Vaz, entretanto, apresenta um trabalho valioso para a compreensão do contexto cultural daquela geração.

O biógrafo também faz referências ao calhamaço de papéis que Leminski levava consigo por Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, ou onde fosse. Os papéis eram os rascunhos do CATATAU, livro que o poeta levou 8 anos para escrever. Aliás, o título dessa obra, CATATAU, também é explicado na biografia. Os companheiros de Leminski sempre o interpelavam quando o viam carregando sua "antologia de guardanapos" e outros rabiscos:

Lá vem o Leminski com aquele catatau embaixo do braço! (p. 109)

Assim Leminski batizara aquela que fora considerada sua obra-prima, que antes iria se chamar Zagadka: "enigma", em russo-polonês. E o poeta confirmou o novo título em uma carta enviada a Augusto de Campos, que Toninho reproduz no seu livro:

O nome da obra vai ser (quase certo) CATATAU. Estou morando no Rio, no Solar da Fossa, onde morou Caetano. 'Mandeí plantar folhas de sonho no jardim do solar'. Caetano plantou, Leminski colhe.(...) (p.110)

Sobre o período em que Leminski morou no Rio, é interessante a passagem da sua visita à redação do tablóide carioca PASQUIM, na época editado por Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar, Henfil, entre outros (o grupo fundador daquele semanário era bastante democrático). Ele passou, então, a frequentar o bar onde os editores daquele jornal se reuniam para fechar a pré-pauta. O PASQUIM era rascunhado nas mesas dos bares, onde Tarso de Castro, Jaguar, Paulo Francis, Fortuna, Ziraldo, entre outros, discutiam as matérias e os lay-outs do jornal. O único que, de início, não palpitava era o cartunista Henfil, que esperava a conversa terminar para dar o apito final, dizendo que "isso ainda não estava bom", que "aquilo precisava melhorar", etc. O seu papel nessas conversas era o de, através de críticas, estimular a criatividade do grupo. Eles fechavam a pré-pauta quando a conta chegava à mesa (Dênis de Moraes, 1999).

Através de Luiz Carlos Maciel, um dos articulistas do jornal, Leminski publicou no PASQUIM o seu "Indicionário", com as gírias da época enumeradas num glossário linguístico. Na biografia de Leminski, Luiz Carlos Maciel tem

retratada sua fama de guru da imprensa nacional devido à sua coluna, intitulada "Underground", no PASQUIM. Mas não há referências da participação de Maciel na equipe editorial da revista ROLLING STONE, publicada no Brasil durante um ano, a partir de fevereiro de 72 (Carlos Calado, 1995), cerca de dois anos depois do período em que Leminski viveu no Rio de Janeiro.

Há também contradições no livro de Toninho Vaz. Um texto escrito pelo cartunista Jaguar, publicado no seu PASQUIM quando da morte de Leminski, no final da década de 80, e reproduzido na sua biografia, evidencia esse deslize:

Você é um babaca, Jaguar", eu disse pro espelho logo depois que li no jornal a notícia da morte de Leminski. "Um tremendo babaca." Leminski foi um dos quatro porra-loucas de gênio que conheci (...). Quando Leminski mandou pro PASQUIM aquele seu romance-tijolo, CATATAU, me irritou. Achei pernóstico, pretensioso, provinciano, metido à besta. Os artigos que nos mandou também, botei na gaveta. (...) No PASQUIM, que é bom, não teve Leminski. Culpa minha. Perdão, leitores.

E o "Indicionário" publicado, segundo Toninho Vaz, no PASQUIM, no começo da década de 70? Contradições acontecem...

Os detalhes de histórias envolvendo diversos artistas e intelectuais brasileiros, que conviveram com Leminski, são retratados na sua biografia. Ao descrever, por exemplo, o primeiro encontro de Paulo Leminski com Caetano Veloso, no final de 74, o biógrafo detalha, take a take, além do dia e hora –

COMENTÁRIO SOBRE A BIOGRAFIA DO POLACO MALDITO

"aconteceu numa tarde de sábado" – também os gestos do tropicalista, quando ele chegou na casa dos Leminski, em Curitiba. Ao ser surpreendido pela visita do Caetano e da Gal, o Paulo, que se exercitava equilibrando-se no muro de sua casa, deu um salto até o chão. Toninho Vaz registra, ainda, as suas próprias impressões acerca do impacto deste encontro na vida de Leminski:

O polaco encontrava os embaixadores dos trópicos e suas doutrinas de prazer, capazes de derreter qualquer puritanismo ou ascetismo de imigrante (...). (p.163)

Como amigo pessoal do personagem de sua biografia, Toninho Vaz conduz suas palavras também por relatos de sua vida. Assim, a sua convivência pessoal com outros poetas brasileiros, como por exemplo com o baiano Waly Salomão, funcionou para aproximar o Waly do Leminski e catalizar aquele momento cultural em que viviam.

Para Waly, este encontro representou a superação de muitas barreiras (...), inclusive a geográfica. Havia algo de científico nesta alquimia (...). Pasamos um tarde andando pela cidade praticamente sem destino, vagando entre um bar e outro. O Waly dizia: 'Esta é a melhor maneira de se conhecer um lugar.' (...) A tarde transcorreu alegre para todos. O Paulo era, na mesa do botequim, o apresentador oficial do folclore da cidade (...). (p. 196)

Devido a essas passagens, marcadas por seus depoimentos pessoais, Toninho Vaz parece evidenciar o tom de intimidade que atravessa o seu livro. Por esse motivo, cabe aqui uma referência sobre a teoria dos Estudos do Discurso. Segundo a Análise do Discurso, há, nas condições de produção de todo discurso, as intenções do autor do discurso. Sendo assim, é possível inferir, sobre as intenções do autor da biografia de Leminski, que, como amigo do personagem de sua biografia, ele intenciona, logo nas notas introdutórias de seu livro, deixar claro que Leminski "tinha algo fora do comum, algo de louco"

e que ele (Leminski) exercera influências decisivas na carreira jornalística de Toninho Vaz.

E a biografia que ele escreveu, aceitando a sugestão da Alice Ruiz S., que viveu com o Paulo Leminski por quase 20 anos, aparece para preencher a lacuna/buraco-negro da história da literatura mais inventiva produzida no final do século passado: a da chamada "geração marginal".

Setembro de 2002

*Lucas Carrasco é estudante de Letras na PUC-Campinas

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

O BANDIDO QUE SABIA LATIM (biografia de Paulo Leminski), Toninho Vaz. Editora record. 2001.

HUMOR DE COMBATE: HENFIL E OS 30 ANOS DO PASQUIM, Dênis de Moraes. www.uff.br. 1999.

A DIVINA COMÉDIA DOS MUTANTES (história dos Mutantes), Carlos Calado. Editora 34. 1995.

REALIDADE INVADE O TEXTO – SOBRE O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO

Tatiana Levy *

O livro *O Invasor*, do escritor paulista Marçal Aquino, é fruto de um fato bastante curioso. Quando apenas um terço do romance estava pronto, Beto Brant, parceiro de Aquino há anos (juntos, fizeram os longas *Os Matadores* e *Ação entre amigos*), propôs que filmassem a história. Marçal Aquino, então, deixou de lado o livro para se dedicar ao roteiro do filme, e só quando este estava finalizado, retomou a narrativa. Afirmar que o livro foi inspirado no filme pode ser por demais extravagante, mas talvez o encaminhamento da história tivesse sido outro, caso sua parceria com Brant não tivesse ocorrido. O fato é que o romance foi lançado depois do filme, e que, se foi fruto de uma “adaptação”, pode-se dizer que foi bastante fiel. Tirando o nome de um dos personagens principais, que no filme é Giba e no romance, Alaor, e algumas cenas de pouca importância, a história é a mesma nas duas narrativas. Qual seria, então, o valor de publicar um texto como esse?

Em entrevistas, Marçal Aquino disse que, se não fosse por insistência de Brant, não teria terminado o livro, pois, segundo o autor, o estímulo para escrever é não saber nada da história, ou saber muito pouco. No caso de *O Invasor*, o processo de escrita acabou se transformando num trabalho braçal de mudança de registro, uma vez que o rumo da história já estava definido. Mas um trabalho que certamente valeu a pena, pois terminou por reafirmar a posição de Aquino como um dos melhores escritores brasileiros contemporâneos. Vencedor da Bienal Nestlé de Literatura, em 1991, com *As fomes de setembro*, e do prêmio Jabuti, com *O Amor e outros objetos pontiagudos*, Aquino revela, mais uma vez, sua capacidade de mostrar a realidade brasileira atual, sem deixar que se perca o caráter ficcional da narrativa.

O livro narra a estória de dois amigos que decidem contratar um matador para eliminar o sócio majoritário da empresa de engenharia dos três. Só que o que eles não esperavam era que o bandido fosse invadir a vida deles, querendo tomar conta inclusive da empresa. Anísio, o matador de aluguel da periferia de São Paulo, depois de executar o serviço encomendado por Ivan e Alaor, instala-se no dia-a-dia da construtora, submetendo os dois à sua própria vontade. E vai além: querendo ocupar um lugar que julga ser seu, o invasor começa um relacionamento com Marina, a filha do sócio assassinado. Com o desenrolar da estória, Anísio invade cada vez mais a vida de Ivan e Alaor. Ele passa a ser parte do mundo daqueles que mandam, desfazendo, assim, as fronteiras entre periferia e elite. Enquanto Alaor contorna a situação, por se mostrar também um bandido, uma pessoa sem ética, Ivan, por sua vez, revela-se cada vez mais desesperado e, sem saber como lidar com o acontecido, acaba caindo numa cilada que o deixa sem saída. A tensão, tanto no livro quanto no filme, aumenta progressivamente, até chegar a um ponto que beira o insuportável, em que o leitor/ espectador mal consegue respirar. Tudo parece se encaminhar para um fechamento em que não há qualquer possibilidade de escapatória. Ninguém presta num mundo sem ética, onde não há mais distinção do bem e do mal. Tudo pode acontecer – e tudo acontece – nessa vida sem leis das cidades grandes, onde a violência atravessa todos os estratos sociais.

O *Invasor* traça um retrato de São Paulo na atualidade. A Zona Leste, o tráfego pesado, pessoas pedindo dinheiro na rua e, sobretudo, a violência são alguns dos aspectos do cotidiano que aparecem no livro. Quando Ivan decide

comprar uma arma para se proteger, Edésio, o vendedor, afirma: "o senhor faz bem, a cidade está muito perigosa. Eu mesmo já fui assaltado três vezes no táxi" ¹. O reconhecimento do leitor com essas situações é imediato, o que, por um lado, produz uma sensação de familiaridade, mas, por outro, promove um certo desespero: "é aqui que eu vivo".

O tema da violência tem se demonstrado bastante recorrente na prosa brasileira dos últimos anos. Afinal, se o que se quer é colocar a realidade no texto, não há como escapar de tal tema. No entanto, há um grande perigo nesse tipo de narrativa: o de acabar se transformando num romance-reportagem, como ocorreu com inúmeros livros da década de 70. Ao querer dar conta do que seria a realidade brasileira, romances como Lúcio Flávio, de José Louzeiro, Cabeça de Papel, de Paulo Francis, entre outros, terminaram por perder a qualidade do ficcional, em prol de uma suposta fidelidade ao real. E com isso acabaram transformando a prosa em verdadeiros depoimentos, testemunhos ou reportagens jornalísticas.

Nos anos 90, há um retorno dessa vontade de fazer uma ficção realista. Questões do tipo "o que é o Brasil?" e "quem somos nós?", tão presentes em diferentes momentos de nossa literatura, voltam à tona no presente. Uma certa urgência de falar da nossa realidade, da pobreza e da violência que se alastram nos países ditos subdesenvolvidos – ou "em desenvolvimento" – toma conta de muitos dos textos ficcionais de hoje. No entanto, me parece que o retorno de um realismo em nossa prosa contemporânea se dá de maneira distinta do realismo da década de 70, sobretudo porque agora não

se pretende mais a aproximação da literatura ao jornalismo de forma tão acentuada. A ficção é marcada enquanto tal. Embora Marçal Aquino seja também jornalista, e afirme a importância de sua experiência como repórter policial, sua literatura não pretende ser a voz da verdade. E, por isso, nada é demasiadamente explícito em *O Invasor* – as lacunas são fundamentais na constituição do texto.

No que diz respeito à violência, por exemplo, percebe-se que ela é anunciada, mas não explicitada. Por isso, o golpe é ainda maior. Afinal, o que imaginamos pode ser bem mais terrível do que o descrito. O próprio escritor afirma procurar isso em sua escrita. Diz ele, a respeito de *O Invasor*: "Eu queria que essa violência ficasse fora do quadro, que fosse apenas aludida. Não acredito na violência explicitada de forma gráfica (nem nos livros, nem no cinema). Acho que a violência se torna ainda mais tenebrosa quando o que acontece é imaginado por quem lê ou assiste".

Aquino é um escritor que dá muita importância às ruas, pois é delas que nasce sua ficção. São Paulo, seu cotidiano e suas marcas de desigualdade social funcionam como um desencadeador da violência explorada no livro em questão. A marginalidade e a exclusão social terminam por levar à violência extrema. Violência essa que se alastra por todos os setores sociais. Se é Anísio quem mata Estevão, são Ivan e Alair, supostos homens de bem, de classe-média, que contratam seu serviço. Em *O Invasor*, a separação entre periferia e elite é abolida, a partir do momento em que a ausência de ética domina ambas as classes. Não há uma divisão dialética entre o bem e o mal, todos são bandidos e todos são vítimas. Basta pegar o exemplo de Ivan, que

REALIDADE INVADE O TEXTO – SOBRE O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO

termina por se tornar vítima de sua própria falta de escrúpulo. Fiquemos com suas palavras: "Um homem de bem, devem ter pensado. E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. E que iria consertar as coisas fazendo mais uma" ²

O Invasor é, portanto, um livro que escancara a vida, colocando-nos em contato direto com a violência que hoje toma conta do país. Entretanto, essa violência não é explicitada e, por isso mesmo, é experimentada com maior intensidade pelo leitor. No livro, há dois assassinatos fundamentais, mas não há um disparo sequer, nem sangue, nem espancamento. Essa invisibilidade da violência faz com que ela chegue a seu ponto extremo. A sensação de angústia e tensão é inevitável.

Se Aquino aprendeu, com sua experiência de repórter, a ter um olhar sempre atento ao cotidiano, sua literatura, quando aborda a violência, se distancia enormemente do estilo jornalístico. A grande qualidade de seu texto é não expor a violência de forma repetida e escancarada, o que poderia provocar uma insensibilidade no leitor. A explicitação constante da violência não gera um efeito de realidade, mas uma indiferença tal que pode alcançar, ao contrário, uma sensação de irrealidade. Como afirma Karl Erik Schöllhammer, "a denúncia da realidade extrema pode acabar corroborando com o efeito indesejado de irrealidade, resultado da exposição rotineira e constante desses fatos pelos meios de comunicação" ³. É por isso que Aquino aposta numa forma de escrita mais sutil e conseqüentemente mais afiada. E é aqui que reside uma nova forma de realismo encontrada em *O Invasor*. A violência, como algo que não pode ser representado, só pode ser experimentada. Pelo não-dito, pelo irrepresentável, o leitor experimenta o auge do que se pode chamar de efeitos sensíveis. O sujeito é tocado pelo real, levado para diante da realidade. O mundo olha o leitor, que olha também, sem qualquer proteção. É como se o invasor estivesse ao nosso lado, como se nosso sócio pudesse contratar alguém para nos assassinar. O revólver está na nossa mira,

como se desse encontro não houvesse escapatória. Mas se não se pode escapar do encontro, talvez se possa escapar desse impasse da atualidade. E aí cabe a nós, leitores e espectadores, pensarmos alternativas para contornar a falta de valores que domina as relações contemporâneas.

* Tatiana Levy nasceu em Lisboa em janeiro de 1979. Estudou Letras na UFRJ e conclui seu mestrado na PUC-Rio em março de 2002.

¹ AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 102

² AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 110.

³ SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. Literatura e Mídia. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 89.

SANGRE EN LA ARENA / PEQUEÑA TEORÍA SOBRE LAS CANCIONES DE ANDRÉS CALAMARO

Andrés Moguillanes

Desestimar la música de Andrés Calamaro, llegado el momento, es un lugar común, un acto reflejo. Los detractores detestan la rima fácil, el calambur, los guiños cómplices, el maradonismo, la falta absoluta de decoro. No vale la pena perder el tiempo escuchando al irreverente (e inconsistente) Calamaro —suelen decir—; es cierto que hace buenas canciones, pero nada más.

Confirmado, por demás, el fracaso discográfico de *El Salmón*, y pasados ya cerca de dos años de su edición —en el contexto de un progresivo fracaso comercial que culmina en la libre circulación de su último trabajo en Internet—, es un buen momento para repensar algunos temas en la obra de este músico que no deja de incomodar y deleitar.

No es agradable esta última versión del modelo calamarensis y convengamos que tampoco es tan novedosa la estrategia. El camino que transita Calamaro hasta *El Salmón*, tomando los recaudos necesarios del caso, es el mismo camino que lleva del Gainsbourg de los sesenta a la degradación del Gainsbarre de los ochenta. Es el mismo camino que también transita este grandísimo animal de la canción argentina que es Charly García, desde hace una década, con resultados más que inciertos.

En el mapa del rock argentino de fines de los noventa, frente al definitivo agotamiento de los padres fundadores (Moris, Nebbia, Pappo, Spinetta, García), encontramos a un desenfadado y prepotente Andrés Calamaro compitiendo por el título de gran solista. Heredero de los setenta, Calamaro madura y sobrevive la experiencia de los ochenta, a diferencia de agrupa-

ciones como Virus y Sumo, que desaparecen quemadas en su propio fuego. De hecho, Calamaro no es inmune a las últimas imágenes del naufragio de finales de los ochenta, asiste a la conclusión de los sueños y las promesas de la democracia con la gran crisis económica que abre la puerta al Menemismo. Calamaro fracasará con un par de discos en su primer intento de carrera solista, antes de viajar a España, no para fundar el rock español como había hecho Moris, sino para redefinir o reajustar el modelo argentino de la canción radial perfecta.

El pasaje del poeta pop al "poeta maldito" operado en Calamaro, que cristaliza en las oscuridades de *El Salmón*, es incomprensible sin tener en cuenta una serie de datos que aporta el exilio español. Es en los aires de Madrid donde madurará la canción calamarensis hasta hacerse irresistible. Basta escuchar algunos temas como aquel inolvidable "Para no olvidar". De ahí en más, con la disolución de Los Rodríguez, en el pico más alto de su popularidad en ambas orillas del Atlántico, Calamaro comenzará este viaje intercontinental que en tres entregas, *Alta sociedad* (15 canciones), *Honestidad Brutal* (37) y *El Salmón* (107), completa el sistema que rige su poética de la urgencia.

El operativo Calamaro consiste en la sistematización de toda la experiencia creativa del laboratorio musical de los ochenta: el primitivismo electrónico y las líricas chispeantes de Virus, el nihilismo de Luca Prodan, el reggae suburbano de Sumo, el humor irreverente de los Twist, la herencia libertaria de Miguel Abuelo, el lirismo spinettiano, etc. Calamaro refuncionaliza todo el

instrumental de su generación, canibaliza y reinterpreta. Va hacia al costado y hacia atrás. Folklore, dance, reggae, rock'n'roll, rap, bossa nova, tango, canción de protesta, bolero: todas las matrices son utilizables, sin jerarquías, una vez vaciadas de sustancia. Si Calamaro hace una canción en ritmo de reggae, vamos a escuchar una canción cuyo género ha sido absolutamente desvirtuado, barbarizado; como cuando vemos en medio de la sierra de Córdoba un cartel mal escrito en inglés, que fue copiado de otro cartel en Córdoba ciudad, que fue copiado de otro cartel en Buenos Aires, que fue copiado de otro cartel en New York. Así aparecen las canciones de Calamaro, desactualizadas, como provenientes de segunda o tercera mano, el resultado de una mala asimilación. Ese es el tratamiento brutal que recibe el material procesado en la fábrica calamarense. Así, de este modo, podemos encontrar entre las más de cien canciones de El Salmón, todo tipo de versiones de clásicos del rock nacional, del folklore, del tango, versiones trasnochadas de los Beatles que espantarían al propio Lennon.

La estética calamarense es desvergonzada en tanto madura, sentimental y decadente, arriesgada. Es en España, en la facilidad del exilio, en el seno de la movida madrileña donde Calamaro aprende las lecciones del toreo, la práctica del riesgo aplicada al arte de hacer canciones.

Un escritor francés, Michel Leiris, propuso hace tiempo, en la Europa devastada de posguerra, una literatura basada en los modos de la tauromaquia. Escribe Leiris "El matador que se aprovecha del peligro corrido tiene ocasión de estar más brillante que nunca y muestra toda la calidad de su estilo en el instante en que está más amenazado. (...) Acto, en fin, consistente en poner

las cartas boca arriba, (...) volver a asumir —tanto como pudiera hacerse— este proyecto inspirado a Baudelaire por un pasaje de Marginalia de Edgar Allan Poe: poner el corazón al desnudo, (...) meter la pata (en cuanto al amor especialmente), (...) restituir por medio de las palabras ciertos estados intensos, concretamente experimentados y hechos significantes, expresarlos en palabras, (...) no medir el lenguaje y procurar por consiguiente que su palabra sea siempre verdad. (...) Deseo de confesarlo todo".⁴

Calamaro convierte el arte de hacer canciones en esta suerte de tauromaquia cuyo único límite y ley es la canción misma. De este modo, es posible explicar la progresiva exposición a la que se somete, el compromiso del cuerpo y la confesión, la brutalidad del sinceramiento, los excesos formales. Ya no se trata, entonces, de la búsqueda de la canción perfecta, sino más bien de perfeccionar las reglas de esta relación peligrosa.

Dos fuerzas, aparentemente opuestas, trabajan al mismo tiempo en la fábrica de la canción calamarense: por un lado, una fuerza de choque, destructiva, que canibaliza influencias, géneros, tendencias; una fuerza cuyo núcleo es confesional, que no escucha, o que escucha mal. La segunda fuerza es receptiva, piadosa, es la fuerza que escucha el pasado y emprende la amorosa reconstrucción de una tradición: la de hacer canciones en una tierra devastada

* Andrés Moguillanes es poeta, novelista y estudiante de letras en la Universidad de Buenos Aires.

⁴ Leiris, Michel. *La literatura considerada como una tauromaquia*. Barcelona, Tusquets, 1975, p. 13-27.

CICATRICES, UNA POÉTICA DE LO SUBJETIVO

SALVADOR BIEDMA*

Salvador Biedma *

Creo que todas las novelas de Saer se definen, antes que nada, por su estructura. Las tramas, a su vez, son imposibles de resumir, ya que cada acto tiene una importancia fundamental. Saer construye un universo a través de lo subjetivo donde los actos mínimos pueden ser brutalmente fuertes e importantes. Cada una de sus obras implica una poética de lo subjetivo, sustentada en la estructura, en el estilo, en el trabajo con el espacio-tiempo, en el ritmo, la respiración y los usos lexicales.

Si la estructura de *Glosa* (las 21 cuadras que caminan Ángel Leto y el Matemático), por ejemplo, o de *El limonero real* (las variaciones que se marcan con un "Amanece / y ya está con los ojos abiertos"), son fundamentales para esas obras, sustentando una poética de lo subjetivo, la estructura de *Cicatrices* no es menos importante ni menos original (en el sentido de renovadora).

Cuatro historias que se cruzan, laberínticas, que emergen la una en la otra y desaparecen, que se rozan, se tocan, se conectan, se cruzan, se tocan, se rozan, se conectan, se rozan, y así. No hay una historia central, aunque, cronológicamente, el círculo va cerrándose, espiralándose, hacia el 1º de mayo (el último capítulo, la última historia, transcurre ese día, ese solo día), que es entonces el centro pero a la vez no lo es, a la vez no hay centro porque no se narra aquí una historia, sino que se narran cuatro. Por otro lado, cada uno de los cuatro capítulos, cuyos títulos ("Febrero, marzo, abril, mayo, junio", "Marzo, abril, mayo", "Abril, mayo", y "Mayo") muestran la espiral -el círculo, o los círculos, que se van cerrando- está narrado desde una primera persona. Se construyen, entonces, cuatro "yo", cuatro primerísimas personas

(primerísimas por lo fuertes que son), que muestran una realidad y una historia y una forma de construir el mundo y de conectarse con él. Esos "yo", a su vez, se constituyen como voces diferenciadas; esto, claro, es obvio, pero lo que quiero decir es que los léxicos, sobre todo, y los estilos y las formas de decir y el ritmo de cada voz son fundamentales en la novela (mientras un personaje habla de "cambiar el agua de las aceitunas", por ejemplo, otro dice "orinar", y otro, "hacer mis necesidades", refiriéndose los tres a lo mismo). Así, las primerísimas personas de los diversos capítulos refuerzan la estructura de *Cicatrices*, o incluso forman parte de ella; refuerzan también la poética de lo subjetivo, o son parte de ella. La unión, la unidad de todo (de la estructura, la poética, el ritmo, el estilo, la trama, el léxico y demás), es potente, muy sólida, tan brutal como un tiro que se escapa y mata a alguien. Da la impresión de que no hay otra forma de narrar esas historias, y, por otro lado, no hay solemnidad ni grandilocuencia; ese tejido, tan fuerte como el metal más sólido, no luce para nada pretencioso, y es como si el tiro se hubiera escapado.

Cada uno de los capítulos es un relato en sí mismo, a la vez que es parte de algo mayor, del mismo modo que, con sus conexiones laberínticas, sus puentes, sus personajes compartidos, cada novela de Saer es parte de algo mayor. Podríamos incluso decir que *Cicatrices* es lo que es la obra de Saer, una confluencia de historias que se cruzan, se tocan, personajes que se pierden y luego reaparecen... La espiral va cerrándose, sí, pero a la vez se abre constantemente, con historias que quedan inconclusas, con miradas diversas, con experiencias disímiles. Cada personaje construye una realidad, carga con

experiencias viejas y nuevas (de esas que acepta imaginarias y de las otras, de las que cree reales), y se cruza con otros personajes que cargan con otras construcciones de la realidad, con otras experiencias, con otras novedades... Los hechos son también, o antes, o sobre todo, la percepción de los hechos. "Esos círculos cerrados [...] es posible que lleguen a tocarse a través de nuestra imaginación, pero en realidad ni siquiera se rozan"; tal una frase de Sergio, el jugador, uno de los cuatro protagonistas.

Más allá de los puentes, de los círculos cerrados, de la espiral, de las manchas del pasado que no salen con nada ("unas manchas oscuras que no hubo forma de borrar"), de las historias que emergen, se cruzan, desaparecen, se rozan, se tocan, se conectan, se cruzan, se tocan, laberínticas, hay elementos que aparecen en los cuatro relatos. En todos, de diferentes formas, aparecen relaciones sexuales, en todas aparece el trabajo (trabajo, en los cuatro casos, que queda aplastado bajo otras ocupaciones), en todas la rutina, en todas el espacio de la casa, en todas la percepción de una misma y diferente ciudad... Todos los personajes arrastran una herida abierta en sus rutinas. Se esfuerzan por crear rutinas en las que nada cambie, con una indiferencia desmedida que parece transformarse en una pasión bastante fría (el jugador, por ejemplo, se preocupa por el juego y no por los beneficios o problemas que éste puede acarrearle; Ernesto traduce una obra que ya ha sido traducida montones de veces; Ángel y su "Mantiénense invariables las condiciones del tiempo en ésta"). La descripción exagerada es parte de esa poética de lo subjetivo, y aparece como natural y necesaria porque lo banal es siempre relativo, porque un zapato húmedo, una cuchara revolviendo el té, una mano que roza

a otra, pueden importarnos más, sí, que una muerte, a nosotros y a los personajes de Saer.

Por otro lado, muchas de las líneas de diálogo son imperdibles.

- Usted es Carlos Tomatis, ¿no es cierto? -le dije.

- Así dicen -dijo él.

- Quería hablar con usted porque me ha gustado mucho uno de sus libros -dije yo.

- ¿Cuál de ellos? -dijo Tomatis- Porque tengo más de tres mil.

- No -dije yo-. Uno de los que ha escrito. El último.

- Ah -dijo Tomatis-. Pero no es el último. Es apenas el segundo. Pienso escribir otros.

Dudo que me haya reído tanto leyendo un libro como me reí cuando leí ese diálogo. Y puedo asegurar, además, que jamás leí una relación sexual descrita con tanta simpleza y perfección como la siguiente:

Dejo la escopeta y me echo sobre ella.

- Ahora. Sí. Eso. Bueno. No -dice.

- Ya. Basta. No. Cuidado. Ahora -dice.

- Despacio. Pronto. No. Bueno -dice.

Con todo esto, con sutil perfección, sin grandilocuencia, como si no hubiera artificios, se arma un tejido grueso, sólido, implacable. Ese tejido que conforman cuatro historias, cuatro historias que forman parte de lo que puede tomarse como una historia mayor, una historia que puede ser leída en la obra completa de Saer, donde reaparecen incesantemente personajes como Ángel

CICATRICES, UNA POÉTICA DE LO SUBJETIVO

Leto, Tomatis u Horacio Barco, porque Ángel, por ejemplo, emboscado por la policía, se suicidará en *Glosa*. Ese tejido, esa historia, cuestiona tanto lo real como su representación y su aprehensión desde la construcción de esa otra realidad que es una obra literaria, y muchas veces eso se cuestiona también de manera más explícita, con la ambigüedad del título *El limonero real*, por ejemplo, o con ese doctor Real que aparece en *Las nubes*.

Más allá de todo esto, debo decir que Juan Saer es el escritor más interesante que he leído, no he encontrado con otro autor ni con otras obras tanto placer en la lectura; y puedo decir, sin pretender la imposible objetividad, hoy que muchos lo caratulan como el mejor escritor argentino vivo, puedo borrar los dos últimos adjetivos y decir que Saer es el mejor escritor. Sus manos, que imagino regordetas, han escrito una obra musical, plena, perfecta y sencilla. Pero, con menos grandilocuencia, también podría decir yo lo que me dijo Mario: "*Cicatrices* maravillosa, Saer es maravilloso". Justamente eso es lo que nunca podré explicar, lo que, por suerte, nadie podrá explicar: la belleza, la exactitud de una obra como la de Juan José Saer. Eso, afortunadamente, pertenece al reino de lo innombrable.

* Eduardo Biedma nació en 1979, escribe y co-dirige la revista-web La mala palabra (www.lamalapalabra.com).

AQUINO, Marçal. O invasor. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 102

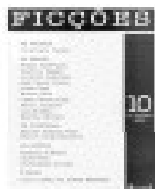
AQUINO, Marçal. O invasor. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 110.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. Literatura e Mídia. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 89.

Leiris, Michel. La literatura considerada como una tauromaquia. Barcelona, Tusquets, 1975, p. 13-27.

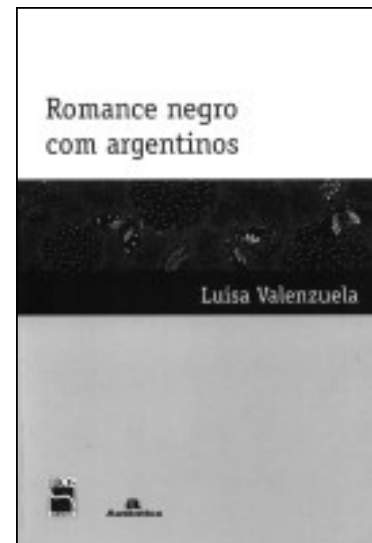
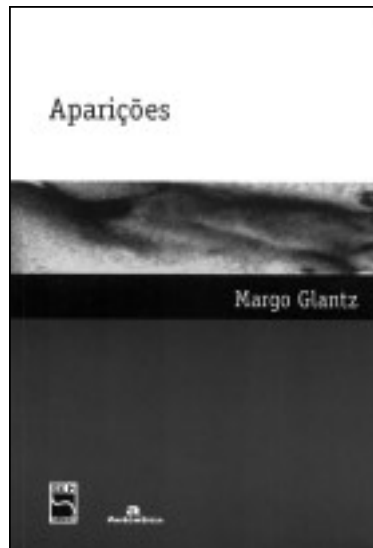


Leia e assine.



7 LETRAS

Rua Jardim Botânico, 679 sala 417
22461-000 Rio de Janeiro
www.7letras.com.br | editoria@7letras.com.br
Tel/Fax: (21) 2540-0057 | 2540-0130



Coleção Leituras Latino-americanas
Organização e tradução: Paloma Vidal

Com esta coleção gostaríamos de incentivar no âmbito brasileiro uma experiência de leitura que as esporádicas publicações de escritoras latino-americanas não chegam a consolidar. Apresentamos escritas que ousam e surpreendem, que buscam as margens, o inesperado da sexualidade e da política, vozes que propõem incessantemente um deslocamento em relação aos centros de poder.

P o r r G E N T I L E Z A



U m f i l m d e D a d o A m a r a l