



grumo

..LITERATURA E IMAGEN
03/JULIO 2004

ARGENTINA-BRA
BRASIL-ARG

grumo







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.

© 2004 - Impreso en Buenos Aires. ISSN 1667-3832

STAFF

Editores

Mario Cámara (Buenos Aires)
Paloma Vidal (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)
Diana Klingler (Rio de Janeiro)

Coordenação e Assessoria gráfica:

Esteban Javier Rico

Desenho gráfico:

María Belén Specius

Revisão

Isadora Travassos Telles
Alejandra Kleiman

Imagens

Fabiana Barreda
Foto da capa: José Eduardo Barros

Correspondências, correspondentes

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)
Santiago Deymonaz (New York)
Laura Erber (Paris)

Contato com Grumo

revistagrumo@hotmail.com
(5521) 2285-1850 / Praia do Flamengo 136/403 / Cep 22210-030 / Rio de Janeiro

Colaboram neste número

Fabiana Barreda, Peter Pál Pelbart, Arturo Carrera, Silvano Santiago, Haroldo de Campos, Alejandra Kleinman, Daniel Link, Carlito Azevedo, André Dick, Tarso de Melo, German Conde, Paula Porroni, Cristian Di Napoli, Roberto Echavarren, Santiago Deymonaz, Andrés Moguillanes, Tatiana Salem Levy, César Aira, Sandra Contreras, Luciana di Leone, Luiz Ruffato, Giovanna Dealtry, Reynaldo Jimenez, José Eduardo Barros, Eduardo Vidal, Augusto Boal, Alcione Araújo, Ricardo Bianchi, Franklin Alves, Jorge Viera, Amalia Sato, Regis Bonvicino.

Agradecimentos

Augusto de Campos
Karl Erik Schøllhammer
Pedro Amaral
Tatiana Salem Levy
Solange Rebuszi
Daniel Link

Con el auspicio de:

Fundación Centro de Estudos Brasileiros
Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

O Envelope Azul, **Silviano Santiago**

VANGUARDA: AUGUSTO, HAROLDO E AS TAREFAS DA TRADUÇÃO

Haroldo de Campos e o problema da tradução, **Eduardo Vidal**

Entrevista com Augusto de Campos, **Mario Cámara**

Problemas de traducción en el Fausto de Goethe, **Haroldo de Campos**,
tradução de Diana Klinger

Violencia o amor o la tarea de traducir una Galáxia, **Andrés Moguillanes**

Uma Galáxia, **Haroldo de Campos**

Galáxia traduzida por **Amalia Sato, Roberto Echavarren, Reynaldo Jimenez**

Glosario Concreto, **Luciana di Leone**

DOSSIER: LITERATURA, ÉTICA E POLÍTICA

Intervenciones políticas: uma apresentação

Por una literatura mala, **Sandra Contreras**

Copi (fragmento), **César Aira**

Desapego apasionado, una ética de la mirada en Gombrowicz, **Mario Cámara**

Diário argentino (fragmento), **Gombrowicz**, tradução de **Paloma Vidal**

Tal literatura, qual crítica? (Literatura, crítica e temporalidade), **Paloma Vidal**

Estéticas literarias en la construcción de imaginarios: la aventura de la
identidad, **Alejandra Kleiman**

¡Gua!, **Luiz Ruffato**, apresentação de **Tatiana Salem Levy**

Conversa entre Augusto Boal e Alcione Araújo

Tempo dos loucos, tempos loucos, **Peter Pál Pelbart**

POESIA

Los misteriosos destellos de lo real: el potlatch argentino según Arturo
Carrera, **Paula Siganevich**

O rio da prata, **Arturo Carrera**, tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo
Selección, **Paula Siganevich**

Poesia de Cristian Di Napoli

Poesia de André Dick

Poesia de Tarso de Melo

ENTREVISTA

A Daniel Link, **Diana Klinger**

CRÔNICAS

Cabildo abierto, **Ricardo Bianchi**

Horizonte Brasil, **Jorge Vieira**

RESENHAS

César Aira, Gonzalo Aguilar, Glauco Mattoso, Nancy Scheper-Hughes, Chico
Buarque, Sérgio Sant'Anna

Letra, un poema de **Regis Bonvicino**.

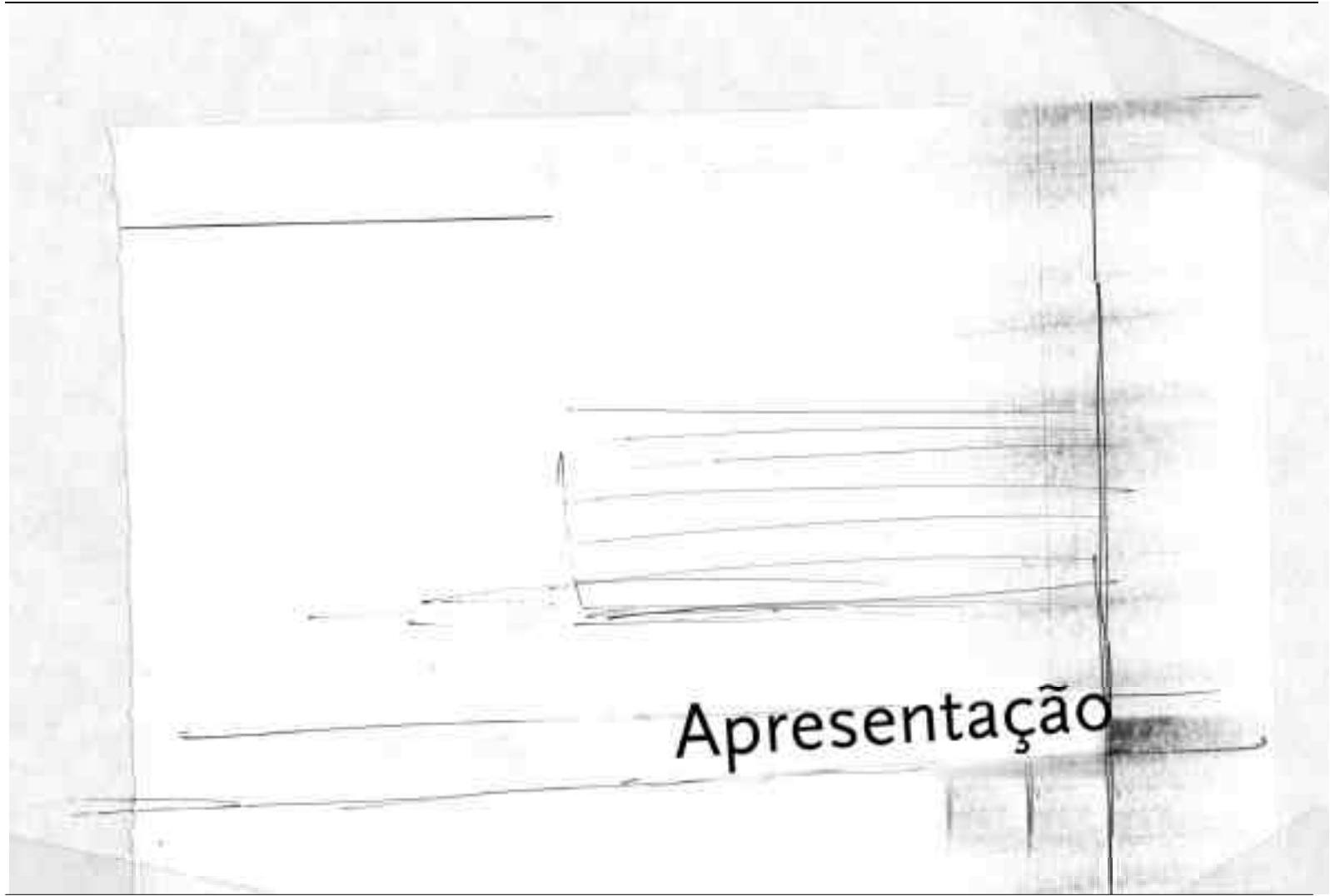
Proyecto Hábitat: ARQUITECTURA UTÓPICA, por **Fabiana Barreda**.







Imágenes: Barreda, Fabiana.



APRESENTAÇÃO

El cuento inédito *O envelope Azul* de Silviano Santiago llegó a GRUMO los últimos días de diciembre del 2003. Fue recibido como un regalo, un don, como un gesto de aprecio y reconocimiento, con mucha alegría. También con la preocupación de incluir una escritura tan extensa –algunas veces las letras se desbordan de la intención de un autor– hubo que pensar en qué sección de la revista correspondía poner este don.

Hasta que se llegó a la idea de que el cuento nos representaba. Que nos presentaba, que podía ser leído como una síntesis de problemas abiertos que nos planteamos con respecto a la escritura y a la crítica, así se lo incluyó al comienzo.

O envelope azul es la presentación de GRUMO 3

De hombre mundano a hombre que encuentra su alma verdadera, expone una teoría de las historias mal contadas y cómo se relacionan con el tiempo de la vida y la muerte. Los mandamientos que Silviano Santiago propone son una reflexión sobre el estado de paradoja que envuelve a la ficción en nuestro tiempo, un pasaje fuera y lejos de la columna social que supo tener en la revista **O Cruceiro**. Hay mucho de impostura en el “envelope azul”, el narrador oculta, engaña (serei um mentiroso nato? Não seremos todos?) aunque también, a través de ese engaño revela la proximidad aterradora de la muerte y la relación entre narrativa y muerte. No contar es morir, pero contar es también una forma de abandonarse a la muerte, y quizás hasta liberarse.

O ENVELOPE AZUL

Silviano Santiago

Para Italo

Quantas histórias da minha vida foram mal contadas, e assim continuam. A velhice abre a porta do meu apartamento de cobertura em Copacabana e leva, como bagagem de mão para a derradeira viagem, o apuro a contá-las bem. Pouco tenho a cultivar, a não ser o umbigo de quase defunto. Nada mais tenho a ganhar. Nada tenho a usufruir. A esperança bate as asas e a vejo se distanciar no horizonte marinho. Só me falta perder o trem da vida. Se ele atrasar a partida, ou se o viajante se adiantar ao horário marcado, tudo a ver com as contingências. A chegada ao mundo tem data prevista e alvíssaras. A despedida apanha o mortal de calças-curtas. Na derradeira e pior fase da condição humana. Tudo bem que a indesejada surpreenda de calças-curtas o homem mundano em que me transformei, mas que nele encontre a alma dum recém-convertido à verdade.

De uma semana para cá fiz a listagem das histórias mal contadas. São legião. Como escolher a primeira que deve receber o crivo da verdade? Primeiro mandamento. Não cair no engodo de dar ouvidos ao desembarço e à extroversão das barulhentas e fétidas. As que se autodenominam mal contadas são na maioria dos casos as que melhor tratamento receberam por parte do narrador. Despem o traje de gala e comparecem ao tribunal da consciência aos andrajos. As lágrimas escorrem pela maquiagem. O tom de voz é soturno. Dizem somos perseguidas pelas palavras, as circunstâncias e os deuses. Querem é corromper o juiz – ou pelo elogio indireto da onipotência inerente ao cargo que ocupa, ou pela piedade que espirra soluções de todo coração humano. Comigo, não.

Segundo mandamento. A escolhida tem de ser a mais silenciosa, intensa e obsessiva. Aparentemente desprovida de palavras, há muito vem ronronando com zumbido tão penetrante quanto o de nuvem de pernilonços à beira-mar. Sem repelente de mosquitos à mão, que se cuidem os leitores de pele sensível! As histórias mal contadas ferem como punhais na calada da noite. São vingativas e, caso imprimam velocidade ao redemoinho do pesadelo, são mortais. Nos velhos tempos de Paris, li no jornal *Le Monde* que – entre os imigrantes vietnamitas, habitantes todos do décimo terceiro arrondissement – era altíssima a taxa de mortalidade à noite. Voltavam cansados para casa, iam sadios para a cama e acordavam mortos. A família encomendava às pressas o caixão. O fenômeno foi investigado por comissão nomeada pelo Ministério da Saúde. Na madrugada parisiense, uma história mal contada, cujo cenário era o da guerra na Indochina, batia à porta do sono, entrava e virava pesadelo intransponível pela vontade de viver. Fulminava o coração dolorido do vietnamita expatriado.

Terceiro mandamento. A escolhida terá de ser aquela que tem batido com constância à porta da minha atenção, sem ter sido pressionada ou pela vontade dela ou pela minha. Faça sol, faça chuva. Caia a noite, desponte a madrugada. Pede urgência, totalmente despida de qualquer presunção. Exerce tal tirania sobre minha imaginação, que esta se vê obrigada a ficar de vigília na guarita, vestida de espantalho ou de palhaço de circo. Não há trapaça ou careta que sirva para adiar ou espantar o cara a cara definitivo e cruel. Despertada pelo acaso ou pela lembrança, tem aparência de mandona. Sua atitude autoritária é sinal de docilidade premonitória:

“Ou me conta bem, ou sua paisagem interior ficará de pernas pro

○ ENVELOPE AZUL

ar. Tão devastada quanto uma ilha no Pacífico depois da passagem dum furacão”.

Quarto mandamento. Tem de ser uma história mal contada que não brinque em serviço. Exatamente aquela que, se os deuses lhe tivessem fechado a porta de entrada, compensariam o gesto abusivo, arrombando a janela e a obrigando a saltar para dentro de casa, furtiva que nem ladrão. Se lhe tivessem fechado a janela, compensariam o uso imoderado de poder, ordenando-lhe que entrasse sub-reptícia pela tubulação do esgoto. Toda enlameada e coroada pela fatalidade do destino, a mal contada ganharia forças e abriria a porta da sala de visitas. “Eis-me!”

“Que ares de *grand seigneur* são esses?” – me perguntaria. “Entretendo e divertindo os amigos sem a minha anuência? Estava acreditando que iria deixar que continuasse a me contar como sempre me contou na sua ridícula coluna social? Mal e porcamente”. Ri de mim, na minha cobertura, bebendo de graça o uísque importado. Diante dos convidados, obriga-me a mudar de assunto. As intervenções inesperadas dos deuses transformaram-me em especialista nos extravios narrativos.

Bem ou mal, com palavras mediocres e sem virtude, consegui até hoje desviar do seu curso verdadeiro cada uma das histórias que acabei listando como as dez mais mal contadas. Mal contadas a mim no banheiro, ao fazer a barba (a maioria); mal contadas no quarto de dormir, no alinhavo da sedução; mal contadas aos leitores da minha coluna social, pelo medo de ser julgado rastaquêra; mal contadas aos amigos na mesa de bar, no restaurante ou na sala de jantar burguesa, pratos opíparos de jactância.

Serei mentiroso nato?

Não somos todos?

Ao receber a selecionada, lhe estenderei o tapete vermelho da boa acolhida. Irei deixá-la subir pé ante pé, silenciosamente, as teclas do computador e caminhar ruidosamente por entre elas, pressionando as que julgar necessárias. Entrará monitor adentro com o porte e a dignidade de rainha ou de autoridade estrangeira em visita a terra amiga e hospitaleira. Abram alas,

ó *Word for Windows*, fonte *Times New Roman*, tamanho 12, que ela quer passar. Veio para ficar (desde que seja eu, é claro, a dar a última palavra).

Tenho outras razões para tomar precauções na escolha da primeira história. Depois de feita a lista, as dez mais mal contadas entraram no ramerão da vida cotidiana, se sobrepuerem a uma cambulhada de outras histórias e, de repente, graças ao decreto da vontade do autor, uma delas iria se impor como modelo narrativo para as demais nove.

“Estou sendo bem contada!” – poderia se presumir de rainha da cocada preta.

Em que pocilga não iria se transformar o purgatório das minhas confissões?! A mal contada foi demônio e iria virar santa. Por nenhum motivo especial. Só porque o coração bate mais fraco e amolece diante da iminência da morte? A mal contada tinha vivido rejeitada durante tantos anos e iria virar sedutora. Só porque, no acerto de contas com a morte, a mente gosta de refletir o passado de maneira límpida e transparente? Domesticadas pela razão e despertadas de repente pela inveja e o ciúme da escolhida, iriam todas brigar pelo lugar ao sol na rinha da minha imaginação. À espera da vitória, que lhes daria finalmente! o direito de serem bem contadas.

Como se fosse tarefa fácil transformar uma história mal contada numa história bem contada. Querem um exemplo? Como detectar o *glamour* feminino por detrás dos trapos? Como metamorfosear a moça pobre, ignoranta e mal ajambrada, em protótipo da elegância mundana? O dramaturgo irlandês Bernard Shaw se deixou fascinar pela façanha, traduzindo o êxito na tarefa em motivo para aposta entre dois cavalheiros. O otimista e o pessimista. Vence o otimista. Graças aos ensinamentos do professor Higgins, a maltrapilha londrina se transforma numa *lady*, capaz de engambelar a própria rainha da Inglaterra. Bem sucedido o resgate da beleza no lixo da metrópole moderna, o escultor perde a aposta para o pessimista. Tinha se apaixonado pela alma nobre que esculpira. O amor pré-existe aos ensinamentos de etiqueta social? O *glamour* feminino elide trapos e sotaque *cockney*?

Não quero que Shaw me sirva de modelo. Por dois motivos. O primeiro. O objeto da minha paixão é a história no estado em que se encontrava antes de ser bem contada. Beleza e formosura nem dão pão nem fartura. O bem narrar, o narrar verdadeiro é uma concessão que faço à consciência e à morte iminente. O segundo. Nasci mais mundano do que permitem os cultores do mito grego de Pigmalião e Galatéia. No meu olimpo copacabanense sempre moraram homens e mulheres de carne e osso. Uma palavra na minha coluna do *Jornal do Brasil*, e os transformava em deuses e deusas de pé de barro. Um piparote numa recepção de gala em casa dos Marinheiros, Lily e Roberto, e os fazia desmanchar aos cacos pelo chão.

Busco o modelo para uma história bem contada e o encontro aqui ao lado, no Rio de Janeiro bossa-nova, poucos anos antes da minha primeira viagem a Paris. Nesta manhã nublada e chuvosa de fins de dezembro, o espírito da velha amiga Maria Augusta Nielsen Socila ressuscita e baixa aqui na minha cobertura. Maria Augusta fez escola no país. Brasileiro não tem berço. Tem mania de ganhar dinheiro e de ficar chique. Num país de barões e condes de merreca, que seria de nós hoje sem os manuais de Danuza Leão e Glorinha Calif? O restaurante Antiquarius fecharia as portas, já que a comida servida – bem, mudemos de assunto. Pergunto: que seria de Danuza e Glorinha sem a outrora famosa Maria Augusta, do mesmo modo como pergunto: que seria de Maria Bethânia e Gal Costa sem Emilinha e Marlene? Os exames de DNA cultural aí estão e não me deixam mentir sobre descendência e consangüinidade.

A maioria das pessoas conhece a bem sucedida empresa – *Socila*; poucos conhecem a extraordinária mulher cujo sobrenome está por detrás da firma. Basta abrir qualquer velho número das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* para ler matéria gloriosa sobre o modo como tal e tal caipira das Gerais ou do sertão aprendeu com Maria Augusta a se maquilar, a se vestir, a se expressar e a se portar na vida social carioca como a atriz Ilka Soares, a diva das divas nos seus modelitos Canadá de luxo. A sempre lembrada Miss Brasil 1965 entrou pobre, feia e desengonçada na Socila e saiu princesa. A matéria

é de capa em *O Cruzeiro* e na época me bulevrou. Tinha de ficar amigo de Maria Augusta, e fiquei.

Não quero que minhas histórias mal contadas se transformem em misses do memorialismo tupiniquim. Quero que não façam feio junto aos críticos especializados, que escrevem resenha de livro nos suplementos literários. Que elas não abduquem do que foram para ser o que são. Essencial é o *glamour*; se Vinicius de Moraes não escreveu, escrevo eu.

O primeiro exercício na Socila é o de postura. Não se deve confundir boa postura com recato. Caminhar com um livro na cabeça, como se estivesse carregando o fardo numa pluma de canarinho. O corpo tem de se empinar que nem potro selvagem e, já empinado, tem de se locomover pela sala como um cisne, sem deixar o livro escorregar e cair no chão.

Transponho o primeiro exercício para a frase-modelo. Tem de ficar empinadinha na folha de papel, como longo pescoço de cisne, relinchando com a juventude rebelde de cavalo bárbaro.

Maria Augusta apresenta o segundo exercício sob a forma de pergunta: “Como é possível para as comissárias de bordo manter a simpatia inabalável, mesmo durante os vôos mais turbulentos?” Logo a seguir traduz a pergunta, aclimatando-a ao dia a dia da miss, modelo ou futura socialite: “A vida é uma viagem de avião”. Nem só em céu de brigadeiro voa a aeronave – é o recado sutil que transmite *às gold diggers* pobretonas. À meia-luz da voz veludosa de Dick Farney, não se transformem em presas fáceis do sedutor depois que o primeiro uísque desça garganta abaixo. “Miss é miss, tem de ser virgem”, palavra de Maria Augusta.

Transponho o ensinamento para o parágrafo-modelo. No mundo altamente competitivo do mercado contemporâneo de livros, frases com boa disposição para atender ou recusar as necessidades e exigências do outro podem fazer a diferença na disputa pelo leitor. Trabalha o feio para o bonito comer.

O terceiro exercício tem a ver com o balé. A expressão corporal é forma rica e complexa de comunicação. Estender a mão, balançar a cabeça,

O ENVELOPE AZUL

dar o primeiro passo, cumprimentar, aproximar-se, estendendo o rosto para beijar a amiga, ou estendendo os lábios para beijar o namorado – as horas de treinamento são infundáveis e supervisionadas por um professor de balé, que complementa as lições subterrâneas de Maria Augusta sobre sedução com refinadas admoestações sobre o lesbianismo. Como resolver os arpejos inconscientes da libido? Na hora dos dois beijinhos da etiqueta, se de repente você se encontrar boca a boca com a amiga não é motivo para embaraço. É preciso tirar de letra os imprevistos da vida.

Transponho a lição para o capítulo-modelo. Uma história bem contada não é feita só de palavras. É preciso que o conjunto exista sem se desmembrar em vocábulos. Deve apresentar-se ao leitor como um todo bailarino, saltitante e encantador, descompromissado com as regras caquéticas do bom comportamento vulgar. Os parágrafos lidos se assemelham ao corpo amado que deixa saudades quando se distancia, saracoteando que nem mulata carioca. As páginas já lidas têm de se apresentar como o navio em que o leitor ganhou o oceano.

Chega de lero-lero. Vamos à história que selecionei.

Como, por quê e para quê fui parar na cidade de Albuquerque, no estado do Novo México, na véspera de Natal do ano de 1980? Há exatamente vinte e três anos. Como justifiquei a viagem-relâmpago na minha coluna social? Que frutos auferi?

É fácil responder ao como: haverá outro meio de transporte que sirva para deslocar o cidadão até o meio do desértico sudoeste norte-americano que não seja o aéreo? A resposta à pergunta é um sonoro não, a não ser que você venha de lugarejo situado a algumas milhas de lá. Tanto mais enfático será o não, se você estiver vindo do Brasil, via Miami. Meu caso.

Ao embarcar na máquina do tempo, atraso mais ainda o calendário – vinte e um anos, para responder ao por quê e ao para quê. Modifico também as coordenadas geográficas. Salto dos Estados Unidos para a Europa.

Foi em Paris, alguns meses depois de por lá ter aportado em outubro de 1959, que conheci Mrs. Wesson, uma pseudoviúva norte-americana,

simpática e totalmente peripatética. Morava na cidade de Albuquerque de abril a setembro e passava o inverno e parte da primavera no luxuoso apartamento parisiense, ao lado de um casal de gatos e de uma coleção de casacos de *mink*. Devotava tanto amor a animais, que dia e noite se fazia acompanhar de dois deles e se deixava acariciar pela pele de terceiros. Assassinados na Escandinávia. Amor de protetora e ódio de morte se casavam nos gatos que miavam, mijavam, defecavam e se espreguiçavam no substituível casaco de *mink*. O pelo dos mortos atraía o pelo dos vivos. Mijo e cocô os unia no corpo de Mrs. Wesson.

Quem leu *Wesson* e pensou em pistoleira, acertou em parte. Era bisneta do histórico Wesson, que se associara a Smith no século 19, para chegarem em 1857 ao protótipo do revólver calibre 22, o primeiro de cartuchos. Mrs. Wesson, ou Madame Wesson, como a chamava a *concierge*, era na verdade uma solteirona donzela. Milionária, que digo, podre de rica. Generosa, que digo, perdulária. Perversa, que digo, satânica. Inesquecível: era feia, um breve contra a luxúria. A conjunção extraordinária de dinheiro, magnanimidade, malvadez e feiúra tornava-a o centro de um séquito de homens e mulheres pobres, ambiciosos e bonitos, pretensamente ricos e bem alimentados. Quem não tem cão, caça com gato – não diz o ditado? Atrás do casal de gatos e do casaco de *mink* de Mrs. Wesson saía a fauna parda dos notívagos, que pululava pelo bairro de Saint-Germain, à procura de alguma coisa que ia se perdendo com os maus ventos do individualismo, soprados pela nova república presidida pelo general de Gaulle.

Mrs. Wesson odiava os cafés parisienses da moda. Nunca nos aboletávamos no Deux Magots ou no café de Flore. Achava-os exibidos demais. Abominava as vitrinas panorâmicas que deixavam entrever os fregueses, sentados nas cadeiras e mesinhas dispostas na calçada. “Lugar apropriado”, comentava, “para artistas à procura de publicidade, ou para turistas alemães e escandinavos durante o verão”. Uns são vistos, outros querem ver. Foi naquela época que os grandes costureiros inventaram para a pequena burguesia urbana o *prêt-à-porter*. Vestidos e ternos da moçada davam a impressão

de alta costura, na verdade eram modelitos feitos na linha de montagem fordiana, magnificamente instalada na *avenue Montaigne*.

Já não era chique sair pela cidade de roupa preta e ensebada, com cara de tédio mortal. Mrs. Wesson – Betty para os íntimos – trouxe do Novo Mundo hábitos de higiene incompatíveis com a conduta existencialista nas imundas e malcheirosas *caves* da cidade. “Que coisa mais feia a *cave!*” O barzinho americano, só o barzinho americano tinha aquele ar Cole Porter sem ter os preços salgados do hotel Waldorf Astoria. “Que coisa mais feia o formato do bidê!” A ducha, só ela não era *ugly*; ao despencar a água em jato pelos orifícios do chuveiro. Lavava o corpo e a alma (depois do sexo regido e contemplado por ela).

Entre o bar americano e a ducha, os belos rapazes e moças eram pagos para transar na espaçosa cama de Betty. Encontrávamo-nos ao cair da noite em qualquer barzinho de Saint Germain, em especial naqueles que ficavam nas ruas estreitas paralelas ao *boulevard*, e nos despedíamos, no apartamento de Betty, depois da ducha matinal. Ninguém ficava para acompanhá-la no sono diurno. A anfitriã se recolhia a um outro aposento com o casal de gatos, Alfa e Ômega, mãe e filho, e o casaco de *mink*, sujo na noitada.

O pai de Ômega era um ilustre desconhecido, um sortudo que morava na companhia de outros 37 gatos machos na casa de Mr. Welch, vizinho de Betty no Novo México. A história da concepção de Ômega é simples: quando Betty percebeu que Alfa estava no cio, jogou-a no meio dos 38 machos criados pelo amigo Welch. Segundo reza a lenda do buraco da fechadura, logo de entrada Alfa aticou a sanha dos valentões e foi mimada, arranhada, enrabada e currada noite e dia. No terceiro dia, cansada da orgia dos felinos e de tanto babar por detrás do buraco da fechadura, Betty levou Alfa de volta a casa. A gata ia capengando pelo jardim do vizinho quando Betty a apanhou no chão e a levou até o carro. Iriam dar uma volta pela cidade. Espairecer. Ter o pico das montanhas Sandia como alvo utópico do passeio de carro. Nunca se soube o nome do gato que, entre os 38, a tinha

fecundado. Alfa só voltaria a acariciar um macho depois do nascimento do filho. Desde então, às expensas de Betty e por ela incentivada, criou-, o para ser o seu garanhão de luxo.

Betty descobriu que tinha algo em comum com Alfa, embora agissem de maneira totalmente diferente. O buraco da fechadura em casa de Mr. Welch lhe ensinara duas lições. O gozo sexual está localizado no órgão da visão e não no órgão da reprodução. O prazer sexual deriva mais da sucessão dos atos encenados e presenciados e menos da qualidade da única e exaustiva trepada, vivida e suada. Os “parceiros” de Betty se apresentavam na sua cama e se sucediam em duplas, que ela tinha acasalado com cuidado e requinte. O gigolô e a gigolete. A moça escolhida o era pela passividade. Quanto mais desconjuntada, indolente e molenga, melhor. O garanhão era escolhido no tapetão. Apesar de não se ter formado em advocacia, Betty dizia que o deleite sexual advinha da eloquência masculina na hora do gozo. Acrescentava que seu prazer maior desabrochava ao casar o rosto estonteado do macho estonteante ao grito furioso do desejo satisfeito. Batia palmas para o orador e dava por encerrada a primeira sessão.

“No cocoricó”, dizia Giuliano para a parceira Mariko, e batia as asas e levantava a crista e esbugalhava os olhos, à maneira do ator Totó. Demonstrava ao noviço catalão, sentado com o casal num bar da rua Bonaparte, como sair bem da empreitada sexual pela falsidade e a picardia.

Não me lembro de ter visto Betty na qualidade de apalpadora de corpos nus ou de vasculhadora do sêmen derramado. Uma britânica, como dizemos no Brasil; uma puritana, como diziam por aquelas bandas. Britânica ou puritana, da pá-virada.

As más línguas parisienses diziam que madame tinha a libido presa à indústria fundada pelo bisavô e o sócio – Smith & Wesson. Desde o início do século 20, os co-proprietários da rendosa indústria se tornaram famosos fornecedores de berrantes aos estúdios de Hollywood, que os divulgaram para o resto do planeta. Com o correr das décadas os revólveres foram ficando mais bem-conceituados porque os estúdios se especializavam em filmes de

O ENVELOPE AZUL

bangue-bangue. Todos se lembram dos clássicos John Ford e John Wayne. O primeiro John por detrás e o outro John à frente da câmara cinematográfica.

Imaginem o cenário do prazer-a-três no apartamento de Betty para não irem depois dizer que a história continua mal contada. A cama de casal era “*king size*”, como ela dizia, tamanho idêntico só fui encontrar em documentário sobre o escritor Truman Capote apresentado na *Globo News*. A parte superior da cama era uma confortável poltrona de cinema, onde Betty tomava assento, recostando-se na cabeceira. Chamava o primeiro casal para se esparramar aos pés da cama, que se transformava em palco de cinema. Os belíssimos rostos do gigolô e da gigolette se agigantavam em *close up* na tela. Depois de alguns minutos de combate mecânico e feroz, o grito de gozo do garanhão irrompia no quarto como um longo, inspirado e doloroso ai! O tiro saía pela culatra. O bandido é que era atingido mortalmente pelos tiros do seu próprio revólver, enquanto a moça ao lado, silenciosa, enlanguescia de dor pela perda. As faces púrpuras da mulher eram o único sinal de gozo compatível com o enredo real do filme, a foda. Betty batia palmas. Na poltrona gritava: “Happy ending!” e exigia que a tela aos pés da cama fosse logo tomada pelos corpos esculturais e belíssimos dum novo par.

Ela, dono do estúdio e espectadora; nós, os vários casais, irresponsáveis atores do seu cineminha da madrugada. Não há como contar mal as noites que passávamos no seu apartamento parisiense. Uma privilegiada na platéia, muitos casais de atores que se repetiam em sucessivas cenas idênticas, o todo encerrado num único filme de enredo repetitivo. Foque-foque, aiii! Foque-foque, aiii! O tiro fatal do gozo ficava estampado no másculo rosto suicida, que caía inerte, sob o olhar indulgente das rosas rubras da parceira. Entre os atores e a espectadora privilegiada havia como que uma placa de vidro blindex. Não me lembro de ter tocado a pele de Betty, ou de ter sido tocado pelos seus dedos. Nós éramos o que os olhos dela refletiam. Olhos grandes e esbugalhados, sombrios à maneira deles.

As más línguas parisienses eram responsáveis pela má caracterização da libido de Betty. Quando Mr. Welch veio visitá-la em Paris e tive a

oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, fiquei a par da verdadeira revolução sexual na vida da *teen-ager* rica, estudiosa e inteligente. A jovenzérrima Betty matriculara-se em Literaturas modernas na Universidade de Harvard; fora aluna em literatura hispano-americana do mestre argentino, professor Enrique Anderson Imbert. Tocara-lhe a apresentação em aula da poesia do colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Não fez a apresentação em sala de aula. No mês seguinte, trancou a matrícula em modernas e, um ano depois, desenganada pelos médicos, foi além: trancou a matrícula na universidade. Julgada tísica pelos médicos da costa leste, fez as malas e voou para o clima salubre de Albuquerque, onde reganhou forças e vida e conheceu o jovem e guapo Mr. Welch – Bob para os íntimos.

O amor platônico nasceu e dele brotou a grande confissão.

Betty a fizera por escrito, como se fosse testamento. Entregara ao companheiro anotações feitas num bloco desses amarelados e com pauta, de que se valem os estudantes gringos para rascunho, ou para tomar nota em aula. As primeiras páginas estavam tomadas pela descrição minuciosa dos últimos momentos da vida do poeta José Asunción Silva.

No dia 23 de maio de 1896, perto da meia-noite, o jovem escritor colombiano, com 31 anos de idade, se despediu dos familiares e amigos na sala de visitas da mansão paterna. Um amigo o convidou para o almoço no dia seguinte. Agradeceu o convite. Como motivo para a recusa, pretextou a saúde aquebrada. O amigo comentou:

“Si sigues así, no me sorprenderá que te des un balazo el día menos pensado!”

José Asunción sorriu.

“¿Sería curioso que me matara!” – retorquiu ao amigo.

Deu um beijo de boa-noite na mãe e na irmã Júlia. E subiu para o quarto de dormir. Despiu-se. Vestiu-se com roupas limpas, que estavam na cama: calça de casimira, botas de verniz e uma camisa de seda branca, onde se podia ver desenhada a silhueta do coração _ ali, no lugar em que devia se situar o órgão vital. Naquela manhã, sob o pretexto de pedir conselho sobre

xampu contra caspa, o poeta fora ao consultório do Doutor Juan Evangelista Manrique. Ao sair, pediu-lhe que desenhasse na camisa o lugar exato onde ficava o coração. O Doutor Manrique não se fez de rogado. Pegou a caneta Parker na escrivaninha e assinalou o local, fazendo em torno um desenho tosco.

Depois de ter manchado a camisa de seda, o médico ficou sem graça: “Foi você que pediu. Não se esqueça”.

“Não se preocupe. Maluquices de poeta...”.

José Asunción sentou-se na cama. Abriu a gaveta do criado-mudo. Retirou o revólver Smith & Wesson, calibre 22, de cabo de madreperola. Uma única e fatal bala no cilindro. Deixara-o ali, preparado para o momento. Empunhou-o. Estirou-se na cama. Colocou a boca do revólver no centro do desenho do coração e apertou o gatilho. A bala do Smith & Wesson “le puso fin al poema de su melancolia”. A Igreja Católica não permitiu que o suicida fosse enterrado no cemitério local. Seu corpo aristocrático foi jogado numa esterqueira.

Na última folha das anotações sobre José Asunción vinha transcrito um trecho de antigo, estranho e premonitório poema da autoria dele. Não me lembrava das palavras exatas. Tantos anos passados. Queria reproduzi-las *ipsis litteris*, afinal esta não pode ser uma história mal contada. Fui anteontem à biblioteca da universidade católica, na Gávea, para copiá-lo. Por sorte fui reconhecido pela bibliotecária-chefa e atendido prontamente. Logo me trouxe lá de dentro uma bela edição dos poemas de José Asunción. A partir de algumas dicas ditadas pela memória, consegui identificar o poema. Eis o trecho que Betty tinha copiado e eu, hoje, transcrevo:

¡Oh! mira cómo corren y bullen y se mueven y luchan y se agitan los espermatozoides; ¡Mira! si no estuviera perdido para siempre; si huyendo por caminos que todos no conocen hubiera al fin logrado tras múltiples esfuerzos el convertirse en hombre, corriéndole los años hubiera sido un Werther, y tras de mil angustias y gestas y pasiones se hubiera suicidado con un Smith y Wesson ese espermatozoide.¹

Tomada de paixão pela vida e obra de José Asunción Silva, ou pela sua morte trágica, Betty colheira mais informações do que precisava para a apresentação oral que faria na aula de hispano-americana. Nas duas folhas seguintes a jovem estudante anotara indicações de leitura, que lhe foram feitas por outros professores. Copiara curta passagem do livro *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, lido a conselho do professor Guépard. Em seguida informava que Guépard tinha recebido disputadíssimo prêmio nacional por magnífico ensaio sobre o autor francês. Procurava emulá-lo? Na folha final do bloco amarelo, lia-se: “O professor Singleton, de literatura italiana, me disse que preciso ler o recém-publicado diário de Cesare Pavese, intitulado *“O ofício de viver”*. O romancista italiano era impotente sexual e, desesperado, tinha se suicidado em 1950, na cidade de Turim. No seu diário está escrito que a experiência mais desesperadora não é a vivida, é a que aparece sempre em negativo na biografia. Para ele era a de não ter podido levar as mulheres ao gozo.

Camus morreria alguns anos depois das anotações de Betty num desastre de automóvel na madrugada alcoólatra do Bois de Boulogne. Será que, ainda em Harvard, Betty previra a morte de Camus como forma de suicídio por uma arma tão letal quanto o Smith & Wesson – o automóvel?

Desviei os olhos das anotações, mantendo a atenção nos personagens trágicos que tinham desfilado pelas folhas amarelas. Voltei a conversar com Bob. Só os suicidas interessavam a Betty, constatei em voz alta.

“O revólver Smith & Wesson”, disse Bob, sem dar continuidade à minha observação. Punha o dedo na ferida. “Havia algo de Alfredo Nobel no coração da jovem estudante Betty. Ao trancar a matrícula em Harvard, ela desarmava a família sem deixar de amar a grande invenção do bisavô”.

E como fica a caracterização da libido? continua equivocada? perguntei-lhe.

“Preciso explicar? Logo a você que conhece a Betty melhor do que eu. Ela nunca me presenciou comendo...”, interrompeu a fala.

Sorri, encabulado e vaidoso.

O ENVELOPE AZUL

“Betty me disse” – continuou ele – “que você a ganhou pela eloquência na hora do gozo”.

E os 38 gatos machos, que é feito deles? perguntei-lhe, com o intuito de satisfazer antiga curiosidade e para desviar o assunto dos temas suicídio e sexo.

“Desde o nascimento de Ômega, me desinteressei deles. Talvez eu os tivesse criado para a alegria da Alfa. Ou de Betty”.

Fitou o copo de Bourbon à sua frente, no balcão do bar americano da rive gauche, tomou um gole, e ganhou o reino do silêncio, como se a linguagem da lembrança devesse ser escrita pela ausência de palavras. Depois de ter pedido mais uma dose ao rapaz que nos atendia, voltou à tona.

“Fui vendo os gatos, um a um, morrerem de velho ou por doença. Até o último”.

Jogava-os na esterqueira? perguntei-lhe, em óbvia alusão ao destino final do grande poeta colombiano, tal como descrito pela jovem estudante de Harvard. Achei de mau gosto a pergunta e a enclauseurei numa outra mais amena: Ou mandou os defuntos queridos direto ao crematório?

Em 1959, com a cara e a coragem, que me foram dados por Deus, e mais alguns caraminguás, que me vieram de herança paterna, tomei o navio para a Europa. Viajei de terceira classe no navio *Le Provence*, da Société Générale de Transports Maritimes, e desci no porto de Marselha. No porão, convivi com imigrantes italianos e gregos, que deixavam temporariamente São Paulo e o Rio de Janeiro para visitar os seus. A escolha do destino tinha uma razão de ser: queria ser colunista social num grande jornal _ sucessor de Maneco Muller, o Jacinto de Tormes, no *Diário carioca*, ou concorrente de Ibrahim Sued, o fotógrafo pobretão, brega e brigão que tinha irrompido na noite carioca que nem um *parapazzi* do filme *La dolce vita*, de Federico Fellini. Precisava de uma temporada parisiense para conhecer de perto as manhas e mumunhas do grand monde europeu. A culinária, os grandes vinhos e as aguardentes famosas. De sobra, quando tivesse minha coluna social em jornal carioca, poderia divulgar para as socialites e o zé povinho

expressões francesas inéditas. Com conhecimento de causa.

Aluguei uma *chambre de bonne* (quarto de empregada) no sétimo *arrondissement*. Os quartos de empregada ficavam todos um ao lado do outro, no último andar dos edifícios burgueses de Paris. Cada um era destinado a um apartamento, como hoje se destinam vagas na garagem aos carros. Qualquer semelhança com o poleiro da Ópera de Paris ou do teatro Municipal não é coincidência. Ao fim da segunda guerra mundial e depois da perda das colônias francesas na Ásia e no norte da África, a grana ficou curta na França. Enquanto o franco não se aprumava, os pequeno-burgueses se faziam de rentiers decadentes. Passaram a alugar os quartos de empregada do edifício a estudantes estrangeiros, de boa aparência. Era duplamente o meu caso.

Os quartos não eram servidos pelo elevador (e se fossem, não era de bom tom se servir dele. Eletricidade custa dinheiro – estava implícito no contrato verbal, e a cláusula era válida também para as lâmpadas acesas no quarto). Não tinham lavabo e latrina próprios. Estes ficavam num único quartinho, que dava para o corredor. Eram de uso coletivo. Um cortiço no ático duma mansão.

Se não fosse pela mão da sorte, que me levou da gare du Nord ao anúncio do *Le Figaro* e àquele quarto, não teria encontrado Madame Wessón. Ocupava sozinha todo o quarto andar do edifício *art nouveau*, localizado na avenida des *Bourdonnais*. Esta, por sua vez, começava numa praçinha, que ficava entre a Escola Militar e a torre Eiffel, e caminhava em direção às margens do rio Sena. O elevador era desses encamisados de alto a baixo por grade. Nada a ver com os bólides claustrofóbicos de hoje. De dentro via-se quem descia a escada; desta via-se quem descia de elevador. Às gargalhadas, filhos apostavam corrida com os pais. Namorados flertavam com as namoradas, atirando beijos com a mão direita. Betty me detectou e programou – me confessou depois _ reencontrar-me ao acaso das circunstâncias. O acaso me pareceu suspeito por ser diário. Pelo menos o foi durante uma semana, a que precedeu a abordagem. *A concierge* do prédio lhe tinha passado os

meus horários costumeiros de saída e entrada. Sou homem metódico, até hoje.

Quando pisei o *hall* do prédio naquela manhã, Betty conversava com Marguerite. Ela se apresentou a mim como Mrs. Wesson, moradora do quarto andar, e me apresentou à jovem amiga. Betty falava francês com o sotaque pesado de Jean Seberg, a musa do inverno francês (título conquistado graças ao sucesso do filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard). Marguerite era obviamente francesa e tinha o jeito miudinho de Françoise Sagan, a autora do *best-seller Bonjour, tristesse*. As duas eram fiel espelho da moda que lhes convinha física e psicologicamente. Paris já era presa fácil da mania norte-americana – que digo, ocidental – de imitar as celebridades de Hollywood: corte de cabelo, maquiagem facial, roupa, sapatos, fala, frequência de bares e restaurantes, etc. Quantas vezes não me confundiram com Jeff Chandler nos lugares da moda, fosse no Rio ou em Paris?. Não viajei à Europa para na volta ser conhecido como a Louella Parsons dos trópicos? Faria pelos jovens atores e atrizes da Atlântida e da Vera Cruz, do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro dos Sete o que Louella tinha feito pelas estrelas dos estúdios hollywoodianos.

Com Marguerite – mais lânguida entre as mulheres do que a cor de rosa entre as cores, de olheiras negras e sensuais, devido ao láudano que ingeria no xarope contra a tosse, receitado pelo médico, – formei o sétimo e último casal do grupo de Mrs. Wesson. Dois a dois, fomos catorze por algum tempo, até que a germânica Ingrid sucumbisse às bolinhas ingeridas com conhaque Napoléon. Ela e o parceiro sueco foram despedidos por justa causa. Ficamos doze.

Tínhamos folga às segundas, terças e quartas. Até hoje não sei porque nos dias livres eu recusava todo avanço de Marguerite. Ela queria porque queria que nos encontrássemos de segunda a quarta. Passava nítida impressão de que estava apaixonada. Dolores, a mexicana, me dizia que não, descolorindo os meus arroubos líricos de também apaixonado. Segundo ela, Marguerite tinha medo da solidão, por isso me procurava nos dias de folga.

Eu escondia de todas elas a minha insuficiência. Não conseguia transar fora do local e do horário pré-determinados por Betty. E olha que amava Marguerite. De verdade.

Ano e meio depois do nosso encontro casual, Marguerite desaparecia do meu horizonte. A inevitável tuberculose, que batia à porta do esquelético rosto que circundava as olheiras, acabou descendo para os pulmões, jogando-a para os antibióticos num sanatório dos Alpes. Sem par, possivelmente infectado pelo bacilo de Koch, julguei-me desempregado e já aceitando no porto de Marselha para o transatlântico *Le Provence*. Engano. Fiz tratamento preventivo com vacina de BCG e virei curinga. Quando algum macho faltava, lá estava eu pronto a soltar a voz da minha eloquência antes do *happy ending*.

Cinco orgasmos sucessivos era, na época, a dose mínima diária para Betty. Um dos homens sempre pifava, ou Betty mandava que faltasse. Eu era sempre requisitado como substituto.

As olhos dos dez restantes, a condição de curinga qualificava-me como protegido. O que não era verdade, sem deixar de ser verdadeiro. Não tenho o direito de esquecer e já ia esquecendo de dizer que, além de termos tudo pago (e por tudo entendo: comida, bebida, roupa e condução), havia um cachê em nada simbólico como pagamento da *performance*. Era semanal e vinha fechado em envelope azul ou cor de rosa, com o nome do destinatário. Nem táxi gastava. Depois da noite, bastava subir três lances de escada e me recolher ao quarto de empregada. Perfeito!

Não tinha a qualidade essencial exigida para o bom exercício da função de curinga – a maleabilidade. Sou tão inflexível, que chego a acreditar que o homem é por natureza um animal monogâmico. Nada de ensinamento bíblico absorvido no catecismo, ou de clichê de cronista social, arrependido do mar de lama em que tinha se metido por culpa da profissão. Não foi fácil adaptar-me às circunstâncias da parceria inesperada. Duvidei da minha virilidade. Parecia o colega Giuliano, gritando cocoricó, batendo asas e sucumbindo sob o olhar da companheira imprevista. Será que Betty não

O ENVELOPE AZUL

desconfiava da minha encenação? não questionava minha sinceridade? Será que não duvidava da minha eloquência como curinga? O jogo a três perdeu um pouco a graça para mim, confesso. Teria perdido para ela? para os demais companheiros e parceiras? Fomos empurrando com a barriga a vida em grupo. Sabíamos de antemão que no mês de maio teríamos férias coletivas.

Betty fez as malas. De praxe acompanhamos a ela e ao casal de gatos até o aeroporto de Orly, onde tomaria o avião para Albuquerque, com baldeação em Chicago. Foi no ano de 1963 que nos despedimos. Coubemos todos em três táxis. O grupo – éramos sete então, três casais e um curinga – voltou no ônibus da *Air France*. Este nos deixou na antiga *gare d'Orsay*. Caminhamos algumas quadras em direção ao centro de Saint Germain. Fomos festejar a chegada dos dias quentes no *Deux Magots*. O lugar proibido por Betty transformava-se no local eleito consensualmente. Sentíamos-nos deserdados e queríamos a liberdade. Alforria e socorro. Só os gigolôs e as gigoletes, e talvez os escravos, passam por esse tipo de sentimento contraditório.

Chegou setembro. Com os olhos buscava Betty por todo o edifício. Uma fresta no alto da porta de entrada do apartamento dela era reveladora. Sabia quando a porta estava trancada a sete chaves e quando estava simplesmente fechada. Um dia, ao subir as escadas, percebi a fresta de volta. Num gesto impensado, toquei a campainha. Atendeu-me uma faxineira. Perguntei por Madame Wesson. Disse-me que não conhecia. Vendeu o apartamento, pensei. Foi ela que te contratou para a limpeza? perguntei, esquecendo-me de como os franceses detestam a indiscrição. Era uma serviçal, foi cordata. Respondeu-me que não. Ali estava por solicitação da imobiliária tal. Pedi desculpas pelo incômodo e subi os três últimos lances da escada.

Não suportava mais tomar banho de pia no quarto, ou no bidê do quartinho comunitário. Eu, que não sou fanático pelo inglês, me lembrava da expressão dela – *ugly*. O bidê é *ugly*. Criei coragem e bati na *loge* da *concerge*. Ela sabia que freqüentava o apartamento de Madame Wesson.

Perguntei por ela. Foi vaga na resposta. Não por displicência ou pela maldade típica da profissão. Por total desconhecimento do que se passava. Indicou-me as chaves do apartamento dependuradas no gancho do mostruário e, em seguida, depois de assoar o nariz, me disse que uma imobiliária se ocupava dos pagamentos. Ao final de cada mês, mandava uma faxineira para o serviço de rotina. Quase lhe perguntei se a imobiliária não deixava um envelope azul para mim. Quase lhe pedi as chaves para ver se os casacos de *minik* tinham sido despachados para Albuquerque. De qualquer modo, não deviam estar guardados no armário: não porque a proprietária estava ausente, mas porque no verão os casacos de pele são preservados em depósito climatizado, nas lavanderias de luxo. Quase implorei a ela que me abrisse a porta do apartamento de Betty. Morreria, se não tomasse um banho de ducha.

Fiz balanço das economias e passei a comer com discrição o pão que o diabo amassou. Era obrigado a pensar na viagem de volta. Tão logo chegasse março de 1964, o *Le Provence* me esperaria no porto de Marselha.

Quando Betty me contratou, se posso usar o verbo, deixei-lhe endereço e telefone da minha mãe no Rio de Janeiro. De vez em quando passava por lá e perguntava se tinha correspondência. Nada. Não ouvira mais falar de Betty por dezesseis anos. Ela tinha me esquecido. Todos nos esquecemos uns dos outros. Eu não tinha me esquecido dela. Os leitores da minha coluna no *Jornal do Brasil* sabem disso. Entrava ano, saía ano, lá estava o nome de Mrs. Elizabeth Wesson metido em alguma recordação pitoresca da vida desvairada européia, *des années folles à Paris*. É uma referência, como dizem os jovens de hoje.

Em meados do mês de dezembro de 1980, fui despertado por um dos seus telefonemas excêntricos. Pedia que fosse o mais rápido possível visitá-la em sua casa nos Estados Unidos. Perguntei-lhe se tinha abandonado de vez o apartamento em Paris. Não me respondeu. Retornou ao convite, solicitando que, se possível, tomasse o avião de carreira no dia 23 do mês. Entre surpresa e lisonjeado, aceitei o convite. Podia passar na Varig, lá estaria ao meu dispor a passagem de ida e volta para Miami, primeira classe. Ela não

economizava dinheiro com os amigos, lembrei-me dos velhos tempos. E não economizava mesmo. Naquele aeroporto, de posse do meu passaporte, deveria procurar o serviço de táxi aéreo. Disse-lhe que não entendia o gasto inútil. Não deu trela à minha preocupação. Continuou dizendo-me que não queria me comprometer. Não podia fazer reserva em meu nome num avião de carreira. Continuei não entendendo. Seria transportado a Albuquerque num jatinho particular, cearia com ela e, no dia seguinte, menos de 24 horas depois, o jatinho estaria à espera para me levar de volta a Miami, onde poderia passar o restante dos dias festivos.

Estranhei a voz apressada e nervosa. Ou estava atarantada por causa da velhice, ou me convidava para o enterro dos descendentes de Alfa e Ômega.

Podia discar o número da operadora internacional e fazer uma chamada person to person. Sondaria. O convite é generoso, pensei melhor, e foi na certa inspirado pela lembrança feliz das noitadas parisienses. A imagem querida da velha parceira Betty se impôs. Não podia chamá-la de volta para lhe dizer que tinha mudado de idéia. Comemorava algum acontecimento. Não podia imaginar qual seria. A entonação na voz ficava por conta do corre-corre no período natalino.

Tudo seguiu conforme o planejado. À saída do aeroporto de Albuquerque, uma limusine branca, do tamanho dum quarteirão, estava à minha disposição. Fui examinando o caminho desértico e ocre que me levava até as mansões de adobe que se situavam às margens do rio Grande. Antes de viajar, tinha lido sobre a arquitetura retrô da cidade, imitada das construções dos índios da região. A limusine chegou ao destino. O motorista abriu-me a porta. O jardim era atapetado de grama e recoberto por árvores frondosas. Sem o variado colorido das flores, o verde ambiente enobrecia o fausto da iluminação natalina.

Que ceia magnífica Mrs. Wesson não devia ter mandado preparar para a velha e querida turma de Paris! Tinha trazido de presente para ela um colar de pedras semipreciosas, comprado nas lojas H. Stern. Gosto de gringo

rico. Seria uma noite memorável, semelhante a outras que tiveram lugar no prédio da avenida des Bourdonnais. Nos reencontráramos todos em torno da mesa farta e festiva e, depois, brindáramos o Natal e o Ano Novo com a legítima champã francesa. Festejávamos a troca de presentes ao redor da árvore de Natal, como fazíamos em Paris. Olhei o relógio: sete e quinze da noite.

Atendeu-me à porta. O calor da amizade vinha dos olhos e não dos braços abertos. Tinha dispensado os empregados mexicanos, desculpou-se. Entendi a precaução. Não a entendi mais. A mesa estava posta para dois e as travessas de metal dispostas sobre *réchauds*, de tal maneira que a comida poderia ser requentada no momento oportuno. Não havia árvore de Natal ou qualquer outro arranjo ornamental natalino na sala de visitas e na sala de jantar. A iluminação feérica à entrada da casa contrastava com a tristeza no interior. A decoração era franciscana: os pesados móveis constrangiam e, nas cadeiras, a madeira era entrelaçada com dureza pelo couro natural. Todo o mobiliário se apresentava como resultante da obsessão pela sobrecarga e a cor marrom.

Não precisava desfazer a mala, partiria no dia seguinte pela manhã. Aliás, tinha deixado as duas malas no porta-bagagem da limusine. Trouxera para dentro uma pequena valise com documentos e objetos de tocador, que depusitei na bancada do banheiro social. Nos servimos de champanha, fizemos os brindes de praxe e, depois, nos alimentamos com a mais deliciosa comida imaginada por habitantes do planeta terra. Tudo à perfeição e de acordo com o mais rigoroso figurino natalino, como se a ceia tivesse sido encomendada ao melhor *traiteur* parisiense, ou ao mais sofisticado *caterer* de Nova York.

Bem alimentados, ligeiramente tomados pelo álcool e cansados de desfiar os velhos casos parisienses, entramos silenciosos na madrugada do dia 25 de dezembro. Ao som de *"Imagine"*. Ela me perguntou se tinha ouvido falar no Brasil do assassinato de John Lennon em Nova York, à entrada do edifício Dakota.

Disse-lhe que tinha.

O ENVELOPE AZUL

“Um crime bárbaro” – ela continuou – “que deixara chocados jovens e adultos pelo mundo afora. Imagine: um desempregado de 25 anos, seu fã, disparar cinco tiros contra ele, a menos de dois metros de distância”.

Soube, murmurei, esperando que com as duas sílabas pudesse escamotear assunto tão desagradável para a noite natalina.

Passou a agir de maneira direta e incisiva. Caminhou até a cômoda de madeira maciça, que ficava contra a parede da sala de estar. Abriu a gaveta de cima, retirou um par de luvas de couro marrom e um velho revólver calibre 38. Duas relíquias familiares, pensei com os meus botões.

Caminhou de volta até a mesa. Entregou-me o par de luvas. Aceitei-o como presente. Pedi-me que o calçasse. De bom grado o calcei. Do seio retirou para mim um envelope azul, velho conhecido.

“Guarde-o no bolso do paletó, pode precisar um dia”, disse.

Sorri, não consegui controlar a alegria diante da manifestação de carinho que transparecia nos presentes.

Pedi-me que a acompanhasse de volta à sala de estar. Sentou-se numa das poltronas. Virou para a cabeça o cano do revólver. A boca do cano visava a têmpora direita.

“Ensaiei tantas vezes. Basta pressionar o seu dedo contra o meu no gatilho”, disse-me.

Por que eu? por que não o Bob? observei, borrando as calças.

“Ele me ama”, respondeu.

E eu não? perguntei.

Ela não me respondeu. Implorou que pressionasse o dedo dela contra o gatilho. Disse que não precisava preocupar-me com a polícia. Mostrou-me sobre o móvel, de onde retirara luvas e revólver, um envelope branco, subscrito, onde – ela jurava por todos os santos – confessava o suicídio. O xerife conhecia os detalhes e era velho amigo da família.

Ao ouvir na semana passada um velho CD do grupo *The Cranberries*, que comprei pelas razões que podem imaginar, voltei a lembrar-me dos dois trágicos episódios ocorridos em dezembro de 1980.

Coincidência ou agouro?

Caminhei até o quarto de dormir. Abri a gaveta do armário. Desempacotei um também velho par de luvas de couro marrom. Ao lado, o envelope azul, vazio. Estava tomada a decisão de selecionar esta como a história mal contada que, sob o bom astral da inesquecível Maria Augusta, deveria ser modelo para as demais.

A voz sai da caixa de som:

With a Smith & Wesson, 38

John Lennon's life was no longer a debate.

He should have stayed at home, he should have never cared.

And the man who took his life declared, he said,

“I just shot John Lennon!”²

He said, “I just shot John Lennon!”

Vinte anos depois dos dois trágicos assassinatos, abri sozinho as portas do novo milênio. Hoje à noite, como nos últimos vinte e poucos anos, estarei festejando na minha cobertura, praia de Copacabana, a passagem de 2003 para 2004. Já decrépito, um velho de olhos assanhados contemplará costureiros, manequins, cantores e cantoras da MPB, jogadores de futebol e artistas do cinema e televisão, e invejará a alegria deles. Gente linda e famosa. Irei me sentir realizado e abatido. Ao fim do dia, tinha acabado de transferir uma história mal contada para a memória do computador. Ela desassossega o meu coração.

Dezembro 2003

¹ "¡Oh! mira cómo corren y bullen y se mueven y luchan y se agitan los espermatozoides; ¡Mira! si no estuviera perdido para siempre; si huyendo por caminos que todos no conocen hubiera al fin logrado tras múltiples esfuerzos el convertirse en hombre, corriéndole los años hubiera sido un Werther, y tras de mil angustias y gestas y pasiones se hubiera suicidado con un Smith y Wesson ese espermatozoide.¹

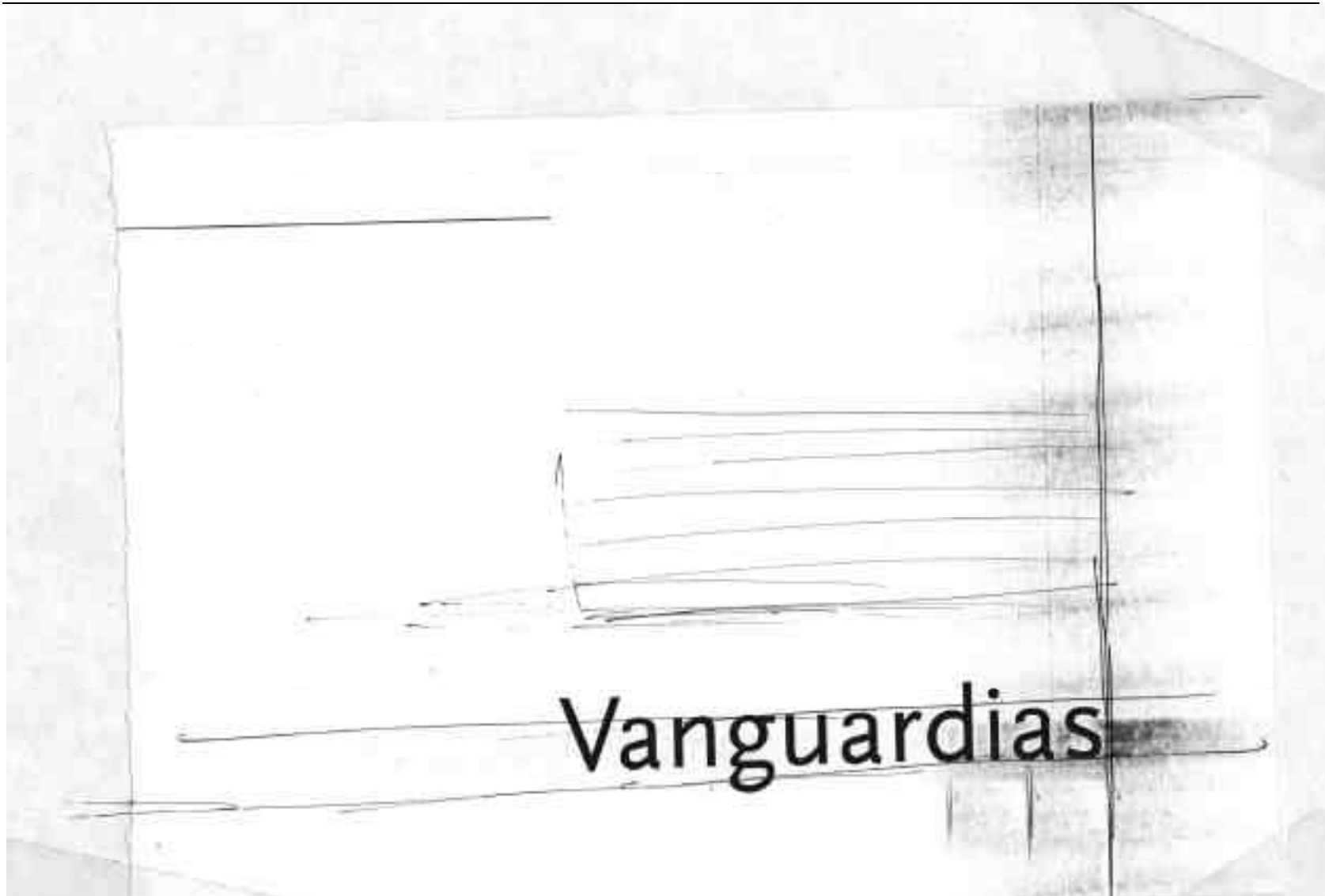
² "Com uma Smith & Wesson, 38 / A vida de John Lennon não era mais polêmica. / Deveria ter ficado em casa, não deveria ter-se empenhado. / E o homem que lhe tirou a vida, disse, / 'Acabei de baleiar John Lennon!' / Disse, 'Acabei de baleiar John Lennon!'"







Imagen: Cabelo



PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN EN EL *FAUSTO* DE GOETHE

HAROLDO DE CAMPOS

Traducción Diana Klinger

El problema de la traducción de poesía –o, mejor dicho, de la traducción creativa o *transcreación*– es un problema que me ha preocupado y al cual me vengo dedicando desde los comienzos de mi itinerario poético, en la década del 50. El estímulo inicial fue el ejemplo de Ezra Pound, aquel poeta que, como dijo una vez George Steiner, es a la traducción poética de nuestro tiempo como Picasso a la pintura. No por casualidad, después de todo, mi primer emprendimiento de consideración en este campo – un trabajo colectivo, realizado en conjunto con Augusto de Campos y Decio Pignataria – fue dedicado a la obra de Pound: la recreación en portugués, a modo poundiano, de un conjunto de *Cantos* del gran poeta norteamericano (*Cantares de E. P.*, 1960). Esta traducción en tríada o “trialogal” mereció, por otra parte, el aplauso del propio Pound, como está registrado en una entrevista que el viejo poeta le concedió a Murilo Mendes en Roma, en 1961 (publicada en *Transistor*, 1980, una antología póstuma de la prosa muriliana). Un poco más tarde, traté el problema desde el punto de vista teórico, en mi ensayo de 1962 “Da Tradução como Criação e como Crítica” (hoy en *Metalinguagem*). En ese ensayo, que se fundaba sobre una práctica radical de la traducción poética e intentaba extraer conclusiones crítico-teóricas a partir de ella, expuse la idea, que se constituía para mí en una directriz, de la traducción de poesía como práctica *isomórfica* (hoy prefiero decir *paramórfica*): la traducción de textos creativos –decía yo entonces– “será siempre creación paralela, autónoma, aunque recíproca”. Así, entre la información estética del original y aquella reinventada en la lengua del traductor, existiría una “relación de isomorfía”: serían diferentes

en cuanto al lenguaje, pero, como cuerpos isomorfos, se cristalizarían dentro de un mismo sistema. Una traducción isomórfica sería, por definición, una traducción icónica. Se lee en mi ensayo: “En una traducción de esa naturaleza, no se traduce apenas el significado, *se traduce el propio signo*, o sea, su fisicalidad, su materialidad misma (propiedades sonoras, de imagética visual, en fin, todo aquello que forma, según Charles Morris, la *iconicidad* del signo estético, entendido por *signo icónico* aquel ‘que es de cierta manera similar a aquello que denota’). El significado, el parámetro semántico, será apenas y tan solamente el límite demarcatorio del lugar de la empresa recreadora. Estamos, pues, en el reverso de la llamada traducción literal”. Estas reflexiones me llevaban a avanzar dos consecuencias. La primera representaba una contradicción a la tesis, siempre repetida, de la “imposibilidad de traducción poética”. Para mí esa tesis, cuando erigida en principio, engendraba –por una rotación dialéctica– el corolario de la *posibilidad*, también en principio, de la recreación, de la trans-creación de esos mismos textos poéticos. De ahí, llevando el razonamiento al extremo, pasaba a la segunda consecuencia, aquella que propone el texto “difícil”, el texto “problemático” (que Barthes llamaría “texto ilegible”) como propio de la traducción isomórfica o icónica: “Cuanto más poblado de dificultades sea el texto, más recreable, más seductor en cuanto posibilidad abierta de recreación”.

Cuando escribí mi ensayo, no conocía dos trabajos que después consideré fundamentales para toda poética de la traducción. El de Roman Jakobson, “*On linguistic Aspects of Translation*” (1959) y el de Walter Benjamin, “*Die Aufgabe des Uebersetzers*” (“La Tarea del Traductor”), escrito en 1923 como introducción a la traducción alemana de *Tableaux Parisiens* de Baudelaire.

El primero, formulado desde el punto de vista de la lingüística y de la poética estructural, por quien puede ser considerado su más notable y completo representante, trae una contribución fundamental para lo que me parece adecuado denominar una física de la traducción, demarcando con precisión el lugar lingüístico de la operación traductora en poesía, por oposición a la traducción tipo cognitivo-referencial. Afirma Jakobson, como refrendando, por anticipación, aquella misma conclusión (sólo en apariencia paradójica) a la que llegué yo, en mi ensayo de *Metalinguaje*, por vía de una reflexión anclada en la praxis concreta, o sea, fáctica, de la traducción transcreadora:

En poesía, las ecuaciones verbales son elevadas a la categoría de principio constructivo del texto. Las categorías sintácticas y morfológicas, las raíces, los afijos, los fonemas y sus componentes (rasgos distintivos) –en suma, todos los constituyentes del código verbal– son confrontados, yuxtapuestos, colocados en relación de contigüidad de acuerdo con el principio de similaridad y contraste, y transmiten así una significación propia. La semejanza fonológica es sentida como un parentesco semántico. El trocadillo o, para usar un término más erudito y tal vez más preciso, la paronomasia, reina en el arte poético; sea esta dominación absoluta o limitada, la poesía, por definición, es intraducible. Sólo es posible la transposición creativa.

(Cito a partir de la versión brasilera del ensayo de Jakobson, en *Lingüística*

e *Comunicação* [São Paulo: Cutriz, 1969]).

En cuanto a Walter Benjamin, su ensayo “La Tarea del Traductor” es una exposición genialmente lúcida e instigante de la *metafísica* del traducir, que toma a Hölderlin y sus traducciones de Sófocles como el arquetipo (*Urbild*) –ya en los límites del silencio y del amurallamiento en lo indecible– de todos los posibles tipos de traducción (un poco como Heidegger considera a Hölderlin el poeta de la esencia de la poesía; para cerrar el circuito, recordemos que Novalis definía al traductor como “el poeta del poeta”...). Al ensayo de Benjamin le dediqué un estudio en 1967, “A Palavra Vermelha de Hölderlin” (incluido después en *A Arte no Horizonte do Provável*). Benjamin define la traducción como una “forma” y la tarea del traductor como una empresa de fidelidad no al significado (la característica de la mala traducción sería, exactamente, la rasa fidelidad al contenido, o sea, “la transmisión inexacta de un contenido inesencial”), sino algo como una hiperfidelidad subversiva a la forma, a una forma signficante (“fidelidad a la re-producción –*Wiedergabe*– re-donación, de la forma”), que, como tal, arruina toda idea ingenua de traducción literal, servil. En la reversión benjaminiana, es el original que sirve a la traducción, libertándola de la tarea de organizar el contenido, que en él está preformado, preconstituido. Donde cabe al traductor liberar –desocultar– la “lengua pura”, que está como atada al original, y rescatarla en el horizonte de la lengua de llegada (que sufre, al mismo tiempo, un proceso de extrañamiento, en ese contagio deslumbrante con la “lengua pura”). Esta “lengua pura”, algo así como un idioma adánico, sería como un punto mesiánico en el que convergen todas las lenguas, independi-

PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN EN EL FAUSTO DE GOETHE

entamente del parentesco etimológico y unidas apenas por un *telos* último: su “modo de intencionar” (de extracción mallarmeana, y teñida por acentos de hermenéutica bíblica, esta concepción benjaminiana podría ser repensada en términos de un código intra-inter-semiótico, latente en la poesía de todas las lenguas y exportable de una a otra, como un sistema general de formas significantes; sobre ella –agrego– sobre esa *koiné* trans-semiótica virtual, y no sobre el significado manifiesto, es que actuaría la operación traductora, tal como definida por Jakobson). Concluye W. Benjamín, de un modo que prevalidaba mi teoría de la traducibilidad (o, mejor, de la re-creabilidad, de la trans-creabilidad) de los textos “difíciles”, de los textos “problemáticos”, gracias a la abertura de su matriz significante:

Cuanto menor es la calidad y dignidad (el *valor* y el *vigor*) del lenguaje del original, tanto mayor es el elemento comunicativo en él, tanto menos se presta a la traducción. (...) Cuanto más alto el lenguaje de la obra, tanto más traducible será, aunque en el más evasivo y huidizo contacto con el sentido.

Ahora bien, una tal metafísica de la traducción (correspondiendo virtualmente a una *física* o práctica de la traducción radical) es, por un lado, “angelical”, en la acepción etimológica de la palabra, pues anuncia, al original, el espejismo, apenas entrevisto, de la “lengua pura”. Por otro lado, es luciferina, pues la *hybris* u orgullo del traductor (en el sentido griego y trasgresor del término) está, en un momento último y fulgurante de verdad, en transformar el original en la traducción de su propia traducción. En este contexto, se puede entender mejor por qué un poeta brasilero (que encara el “ser brasilero” como un dato modal y no como un constreñimiento ontológico: el modo brasilero de ser universal), para quien la traducción es la mejor forma de lectura de la tradición, se haya entregado a la aventura de aproximarse transcreadoramente al *Fausto* (especialmente al *Segundo Fausto* de Goethe). No fue un itinerario sin premisas, sin mapeamiento previo del

camino: antes de arriesgarme a esta meta zenital, pasé por los estadios preparatorios del *Lance de Dados* de Mallarmé (que recree en portugués en 1972) y ascendí por *Seis Cantos do Paraíso* de Dante (1978). De la “transparadización” a la “transluciferación”. “Transluciferación mefisto-fáustica”: este es el título que doy, en mi libro sobre Goethe que está saliendo ahora mismo (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* [São Paulo: Perspectiva, 1981]), al excurso final sobre la traducción como operación nietzscheana y usurpadora. Cito el último período, casi aforismático (en estilo voluntariamente “gnómico”), de este excurso: “Flamante por el rastro reluciente de su Ángel instigador, la traducción creativa, poseída de demonismo, no es piadosa ni memorial: intenta, en el límite, la rasura del origen: la obliteración del original. A esa desmemoria parricida llamaré *transluciferación*”.

Mi libro sobre Goethe está compuesto por dos partes: la trancreación de dos escenas finales del *Segundo Fausto* (en edición bilingüe) y un ensayo sobre el poema goetheano (*Fausto I*: “A escritura Mefistofélica”; *Fausto II*: “Bufonaria Trascendental”), completado por el excurso sobre el problema de la traducción, que sirve de punto focal, retrospectivo, para todo el trabajo. Una traducción icónica, tal como la propongo, es necesariamente intensiva, no extensiva; trabaja en concentración, no en expansión. Su campo experimental es, de preferencia, el fragmento, el extracto. Opera monadologicamente (para usar un concepto leibniziano repensado por W. Benjamin). Es un modelo en miniatura, que lanza sobre el original una luz transparente, capaz de revelar las virtualidades del todo en una exponenciación de la parte. Así es, por ejemplo, la traducción transcreadora, “usurpadora” de fragmentos de la *Comedia* de Dante por el gran poeta alemán Stefan George, comparada con la traducción extensiva, moderada y mediadora, del texto dantesco por el eminente filólogo Vossler. La primera, una “transfundición” (*Umguss*), tendía a reinventar en el idioma de George la poeticidad del original (“sonido/movimiento/forma”); la segunda, aunque manteniendo la convención de la métrica, se proponía una función auxiliar (digna, sin duda, del mayor respeto): ampliar el ámbito de acceso al original, “reproducir, simple y objetivamente, el con-

tenido del poema”.

Entiendo la traducción como forma de lectura apropiada y transformadora de la tradición (modalidad cultural de la antropofagia oswaldiana, tal vez), es claro que la elección del modelo a transcribir no es ingenua ni debe ser inocua. Se trata, fundamentalmente, de una operación crítica. De ahí la mónada que seleccioné: las dos escenas finales del *Segundo Fausto*, la lucha entre Dios y el Demonio por la posesión del alma del pactario, muerto después de un siglo de vida factiva y más de una vez profundamente predatoria (la ruina de Margarita, en *Fausto I*; la destrucción de la pareja de viejos, Filemon y Baucis, en *Fausto II*), sin muestras visibles de arrepentimiento. A través de este modelo concentrado, como por un súbito “punto aléxico” (a la Borges), se me hizo posible reenfoque el texto fáustico, en su conjunto, como un enciclopédico y gigantiforme texto paródico. Uso aquí la expresión parodia en el sentido etimológico de “canto paralelo”, abarcando tanto el “diálogo de textos” o “intertextualidad” (en la fórmula de Kristeva, derivada de Bakhtin), como la noción estricta (en Tinianov, por ejemplo) de la parodia como inversión (cómica) del texto parodiado, que tiene que ver con la noción de “carnavalización”, amplia y elaboradamente teorizada por Bakhtin en sus libros sobre Dostoiévski y Rabelais. Como la posición de Bakhtin, en sus dos libros fundamentales, es oscilante en relación a Goethe, me pareció fecunda y fascinante esa posibilidad de releer el *Fausto* por medio de la óptica del dialogismo y de la carnavalización. Si en *Dostoiévski* (1929; reeditado en 1963), el *Fausto* le parecía visar a una síntesis hegeliana, más fonológica que dialógica, interesada en una “serie en proceso de devenir”, antes que en la coexistencia e interacción de los opuestos, en *Rabelais* (1940; editado en 1965) la visión goetheana del “Carnaval Romano” es enfatizada y exaltada por Bakhtin, así como la capacidad del poeta de comprender el cuerpo “cósmico” de la naturaleza en la confrontación y la convivencia de vida y muerte, que alimenta la “cultura popular de la risa”, de remotos orígenes folclóricos. (Mi trabajo fue concluido a mediados de 1980; más recientemente, con la publicación del libro de Tzvetan Todorov sobre Bakhtin, y también gracias a

informes de Boris Schnaiderman, supe que el gran estudioso ruso había escrito, en 1938, un libro sobre Goethe cuyo manuscrito se extravió, y del cual restó apenas un fragmento dedicado a la “novela de aprendizaje”, *Wilhelm Meister*).

Ya el *Primer Fausto* (publicado, en versión definitiva, en 1808, pero que remonta a un *Protofausto* de juventud, escrito alrededor de 1772) se deja recorrer, de punta a punta, por la risa mefistofélica. La escritura del demonio se permite todo. Por detrás de esta *persona* infernal, el conciliador y compuesto dignatario ducal de Weimar escudriña, disecciona y escarnea las debilidades y veleidades humanas, sin salvarse a sí mismo ya que, en el personaje del viejo rejuvenecido, Dr. Fausto, con sus ambiciones y sus impulsos insaciables de sabiduría, grandeza y poder factivo, Goethe puso mucho de sí mismo. El lenguaje de Mefistófeles, en su corrosiva negatividad, pone todo a discusión, desacraliza todo, creencias y convicciones. Lo “alto” y lo “bajo” coexisten en él, aproximados en convivencia irrisoria; el discurrir filosófico y la grosería se pueden alternar; lo divino y lo misterioso se humanizan, familiarizados. En 1808, escindido entre admiración y rechazo, el poeta Wieland se refería al *Fausto* recién publicado, llamándolo “una tragedia barroco-genial”, que habría de causar más daño a la reputación del poeta de Weimar de lo que le podría hacer su más encarnizado enemigo....

Estos rasgos barroquizantes se acentúan en el *Segundo Fausto*, el *Fausto* de la vejez, concluido poco tiempo antes de la muerte del octogenario Goethe, en 1832. Se trata de una obra transepocal, que remonta al mito (la vulgar Margarita es sustituida por la incomparable Helena de Troya), atraviesa diversos períodos históricos, y termina con el viejo pactario transformado en potentado, con Mefistófeles a su servicio, y empeñado en fundar una “colonia pedagógica” o provincia de electos, donde podría vivir libre entre hombres libres. Pronunciando inadvertidamente las palabras que sellan el pacto, el viejo Fausto, ya ciego, se tumba muerto, y su cuerpo es recogido por los espectros. Se abre entonces la cuestión de la salvación o la condenación del alma o “eidos inmortal” del pactario. Las dos escenas finales dramatizan esta

PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN EN EL FAUSTO DE GOETHE

cuestión como una pugna entre las huestes carnavalizadas del demonio, sus grotescos secuaces, y la milicia cantante de los ángeles, que sirve a los designios insondables de la gracia divina (algo como una pugna carnavalesca entre “Los Tenientes del Diablo” y el *Gay Power*). Por un artificio de gracia benevolente, el demonio es engañado, como en un misterio medieval jocoserio. Dejándose enredar en su propia “perversidad”, cae, herido de amor, a la visión andrógina de los ángeles que tiran pétalos de rosas: el alma (la “esencia inmortal”) del Fausto se le escapa de las garras infernales y es admitida en el cielo, subiendo a las “altas esferas”, por mediación de Margarita y del Coro de las Grandes Pecadoras Arrepentidas, junto a la misericordia inagotable de la *Mater Gloriosa*. El *Eterno Femenino* opera como principio mediador de la gracia salvadora.

Los exegetas se dividen en la interpretación del enigmático final del *Segundo Fausto* (nuestro Castilho, traductor del *Fausto I*, consideraba la segunda parte del poema tan innatural e intrincada, que ofendía el buen gusto, “un producto abusivo de las fuerzas del arte”...). Benjamin, por ejemplo, ve una “utopía regresiva” en esa reproyección nostálgica del cielo dantesco, autoritario y geocéntrico, sobre el horizonte del mundo burgués. Adorno, por lo contrario, reconoce en la metáfora teológica de la gracia salvadora la sublimación de la propia razón burguesa (en cuanto mediadora de lo absoluto), a imagen de la trascendencia hegeliana, de la Idea que se absolutiza en el movimiento de retrospección de su propia finitud. La razón burguesa es al mismo tiempo general y particular, corresponde a un orden transparente del mundo y a un cálculo que hace que triunfe lo razonable. El bien general se realiza únicamente a través de la finitud y de la falibilidad de la situación determinada. Acompaño en debate toda esta discusión en mi libro, revisando incluso los puntos de vista de Lukács, G. Piekerodt, E. Bloch. Para mí, en esta proyección del cielo dantesco, verticalizado y jerárquico, fonológico y verocéntrico, sobre el telón barroquista del *Segundo Fausto*, lo que releva es el distanciamiento irónico, el desplazamiento operado por el “canto paralelo”: la “carnavalización” del Infierno y la “carnalización” del Cielo, este de cierto

modo rendido a las manifestaciones turbulentas de la praxis humana. La intertextualización con el texto del *Paraíso* dantesco sólo puede ser leída en clave irónica (por otro lado, Croce ya apuntaba este hecho). Beatriz, la musa teológica de Dante, surge “terrestrizada” en la pequeña y falible Margarita. Al revés de la “visión beatífica” tenemos, en el *finale*, un verdadero “triumfo de Venus”, al gusto trovadoresco, anterior a Dante. Si el *Paraíso* concluye la *Comedia* como un *epos* del espíritu fonológico, clausurado en su paradigma único, el *Fausto II* es una singular epopeya dialógica, que fractura el discurso monolítico. Inscribe, en el absolutismo sideral, la risa discordante de las esferas.

SOM POR SOM, TOM POR TOM. ENTREVISTA CON AUGUSTO DE CAMPOS

MARIO CÁMARA

Las primeras traducciones importantes de Augusto de Campos formaron parte del proyecto poético del grupo concreto y fueron las de e.e.cummings, Ezra Pound y James Joyce. En el marco de los postulados de vanguardia del movimiento, con estos autores los poetas concretos quisieron dar cuenta del estado de cosas en el terreno de la poesía y de la prosa. Sin embargo, su actividad no detuvo con el fin del concretismo. Rimbaud, Rilke, los poetas provenzales Arnaut y Raimbaut, entre muchos otros, formaron parte de su trabajo de comprensión crítica de la poesía.

En un texto suyo Usted define la traducción como re-creación y señala que para poder re-crear es preciso atender “som por som, tom por tom”. Re-crear, señala finalmente, es una cuestión de forma pero también de alma. Allí usted define un método pero yo quería preguntarle por un deseo ¿por qué traducir?

A tradução é uma forma de compreensão crítica do poema. A sua prática, é, como definiu Pound, “crítica via tradução”, uma forma de crítica criativa, desde que se trate de “tradução-arte”, como eu a chamo ou de “transcrição”, como Haroldo preferia chamá-la. Um diálogo molecular com o texto, que envolve uma reelaboração dos ritmos, rimas, paronomásias, aliterações e figuras de linguagem do original. Isto é, uma tradução não-literal, que procura trazer para a língua de chegada todos os valores formais do texto de partida. Daí o “tom por tom”, “som por som”. A técnica, como dizia ainda Pound, é o teste da sinceridade. Mas não basta. A re-criação do texto requer do tradutor uma identificação profunda com ele, aquela espécie de “transmigração” de que falava Borges a respeito da tradução de Omar Khayam por Fitzgerald (igualmente admirada por Pound). Sem isso a tradução, mesmo formalmente perfeita, engessa. Por isso afirmo: é uma questão de forma e de alma. E por isso mesmo, há nas traduções artísticas de grande valor um registro pessoal, insubstituível. Nesse caso, traduzir é como interpretar música. Ouvir um

concerto dirigido por Boulez, uma obra pianística tocada por Glenn Gould, Bach relido por Webern, “Summertime” na voz e leitura de Janis Joplin, ou “I loves you Porgy” na de Billie Holiday, é diferente de ouvir essas mesmas peças interpretadas por outros artistas.

e.e.cummings es un autor que usted a traducido en al menos cuatro oportunidades. Durante los primeros años del grupo de poesía concreta pero también en el presente. Del paideuma concreto: cummings, Joyce, Mallarme, Pound ¿acaso considera a cummings como el poeta más actual?

A diferença mais visível, nas traduções do “paideuma” concreto efetuadas pelo grupo é que só eu traduzi e.e.cummings. Talvez por uma maior afinidade minha com o poeta americano. Mas não o considero o mais atual. Acho Mallarmé, Pound e Joyce, cada um a sua maneira, e com a sua contribuição, tão atuais quanto ele. Eu simplesmente fui aumentando o número de traduções cummingsianas, no decorrer dos anos, passando de 10 poemas (em 1960) a cerca de 60, quase quarenta anos depois, na quarta edição (1999). Mas fiz o mesmo com Mallarmé, com Pound (do qual traduzi integralmente o “Hugh Selwyn Mauberley”) e com Joyce — a 4ª edição do “Panorama do Finnegans Wake”, publicada há três anos, tem novos acréscimos. De início, consideramos quase uma missão traduzir o “paideuma” básico, pô-lo em circulação. Mais adiante o leque se abriu, sempre sob o signo da tradução criativa. Exemplificativamente: Décio traduziu Shakespeare, Haroldo, Goethe, eu, Rilke (um Rilke particular e não transcendental, é verdade, o poeta das “dinggedichte” ou dos “poemas-coisa”, que não deixa de se articular com o “paideuma” básico.).

¿qué significó para usted la experiencia de la tri-ducción? Conjuntamente con su hermano y con Decio Pignatari ustedes tradujeron a Mallarmé y a Ezra Pound ¿podría hablarnos un poco de ello?

É preciso, desde logo, fazer algumas distinções para que não haja confusão conceitual. “Tridução” foi uma expressão criada por Décio para sua experiência particular de verter cada linha de “L’Après Midi d’Un Faune”, por três, com visadas diferentes. Os outros poemas de Mallarmé foram traduzidos, sempre separadamente, por Haroldo e por mim. Haroldo se ocupou de “Un Coup de Dés”. Todas as demais traduções de textos mallarmaicos, e são numerosas, mais de 30, a esta altura, de “Salut” a “Hérodiade”, são de minha autoria. A maioria dos fragmentos do “Finnegans Wake” de Joyce foi também traduzida apartadamente, por Haroldo e por mim. Só em dois casos, os fragmentos finais da fala das lavadeiras e do próprio FW, nos consultamos e assinamos juntos, por termos acolhido sugestões ora de um ora de outro. Quanto a Pound, elaboramos, os três, separadamente, as traduções dos Cantos. Lembro-me bem que os Cantos 7 e 49 foram traduzidos por Haroldo, o 12 e o 80 por Décio, e o 20 e o 30 por mim. Depois, nos reunimos para revisar tudo, e tendo em vista que algumas traduções haviam sido modificadas nas reuniões em conjunto, decidimos assiná-las todas os três, independentemente do maior trabalho individual neste ou naquele Canto. Assim, a rigor, nunca houve “tri-dução”, no sentido de tradução a três, ou mesmo a duas mãos, entre nós. Antes, pareceu haver sempre uma estratégia de divisão ou trifurcação de tarefas, já que os três tínhamos a mesma concepção do ato tradutório e dos poetas prioritários a traduzir, as re-criações surgindo de acordo com a maior empatia do tradutor com este ou aquele autor ou com este ou aquele texto. Aqui e ali, nos encontrávamos, evitando sempre o mais possível, traduzir o que o outro já havia traduzido. Este foi o processo de tradução dos poetas russos. Traduzimos, Haroldo e eu, separadamente, muitas vezes com o auxílio de Boris Schnaiderman, nosso professor de russo, para o entendimento do original. Só uma pequena quadra de Maiakóvski foi discutida entre nós (Haroldo e eu). Entrei, meio a contragosto, na versão de um poema de Zabolótski, de que não gostava muito, para tentar solucioná-la. E só um poema de Marina Tsvietáieva foi traduzi-

do duas vezes, também separadamente, com diferentes soluções, por mim e por Haroldo, por ignorarmos que o outro o havia também traduzido. Como nos pareceu que eram duas perspectivas interessantes de leitura do poema, resolvemos publicar as duas versões na antologia dos poetas russos. Vertemos, também, diversamente a última estrofe de “O Corvo” de Poe (v. estudo de Daniel Lacerda, que coteja as duas traduções (na Revista ETC nº 3, Travessa dos Editores, Curitiba, março 2004). Que eu saiba há um só caso em que nós três, Haroldo, Décio e eu, traduzimos deliberadamente o mesmo poema — o “haiku” de Bashô sobre o salto da rã, sendo a minha versão, a última, uma animação digital (v. a propósito o estudo de Roland Campos que os analisa no livro *Arteciência*, Perspectiva, São Paulo, 2003).

¿cómo surge su aproximación a los poetas provenzales y porque decide que es importante traducirlos?

Sem dúvida Ezra Pound foi o grande guia, pois ele foi quem primeiro reivindicou a poesia provençal para o nosso tempo demonstrando a sua modernidade. Amador da forma concisa e concentrada e da música, aproximei-me com muita “alma” (“duende”, diria Garcia Lorca), da poesia trovadoresca. Este foi também o caso da “poesia metafísica” (Donne, Marvel, Herbert, etc) e da harpa dissonante de Gerard Manley Hopkins. Não me sentiria à vontade traduzindo a *Iliada* de Homero ou o *Fausto* de Goethe, poesia de alento épico ou dramático. Embora admirando e respeitando tais obras, elas não empenham a minha “alma”. Cabem mais na “persona” do Haroldo e por ele foram “impersonados”. Entretanto, os “irmãos siamesmos” foram se encontrar nas traduções dos Cantos de Dante, Haroldo tendo traduzido 6 Cantos do Paraíso, eu 4 do Inferno e 2 do Purgatório (até aí houve uma divisão de tarefas...). A diretidade da linguagem de Dante, sua concisão e precisão dentro do enorme projeto da *Divina Comédia*, assim como a intrincada construção da “terza rima”, foram os aspectos que mais me atraíram nele, que

SOM POR SOM, TOM POR TOM.

aprendeu muito com os trovadores provençais, e mais do que todos com Arnaut Daniel, que denominou “il miglior fabbro del parlar materno” (o melhor artífice da língua materna). Quanto à importância de traduzir os provençais, basta dizer que Pound considerava a poesia de Arnaut (por ele tido como protótipo do poeta-inventor) uma das duas “dádivas perfeitas” do século 12 (a outra era a catedral de San Zeno). A canção “Aura amara”, por exemplo, pelo seu complicado recorte de ritmos e rimas e pelas sonoridades e ruídos com que iconiza o canto dos pássaros, é um poema moderníssimo. Seu virtuosismo é insuperável. A maior proximidade do idioma com o português fez com que eu me aventurasse a recriar todos os 18 poemas que ele deixou (e mais um, de autoria conjectural, que tanto pode ser dele como de Raimbaut d'Aurenga), quando o próprio Pound não os traduziu todos. Não é preciso acentuar a dificuldade dessa tradução, já que eu procurei reproduzir todas as características formais do “artesanato furioso” de Arnaut. Tão importante é essa poesia para nós, que batizamos de NOIGANDRES (palavra de significado enigmático, extraída de um poema de Arnaut Daniel), como emblema da experimentação e da invenção, a revista em que publicamos, Décio, Haroldo e eu, nossos primeiros poemas enquanto grupo.

TRADUCCIONES DE AUGUSTO DE CAMPOS

DEZ POEMAS DE E.E. CUMMINGS, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação_MEC, 1960.

CANTARES DE EZRA POUND (com D. Pignatari e H. de Campos), Rio de Janeiro, Serviço de Documentação_MEC, 1960.

PANAROMA DO FINNEGANS WAKE (com H. de Campos), São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura, 1962; 3ª edição, ampliada, São Paulo, Perspectiva, 2001.

POEMAS DE MAIAKÓVSKI (com H. de Campos e B. Schnaiderman), Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967 (2ª edição, ampliada, São Paulo, Perspectiva, 1982).

POESIA RUSSA MODERNA (com H. de Campos e B. Schnaiderman), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; 3ª edição, ampliada, Perspectiva, 2001.

TRADUZIR E TROVAR (com H. de Campos), São Paulo, Papyrus, 1968.

ANTOLOGIA POÉTICA DE EZRA POUND (com D. Pignatari, H. de Campos, J. L. Grunewald

e Mário Faustino), Lisboa, Ulisséa, 1968.

ABC DA LITERATURA, de Ezra Pound (com José Paulo Paes), São Paulo, Cultrix, 1970.

MALLARMAGEM, Rio de Janeiro, Noa_No, 1971. Mallarmé (com D. Pignatari e H. de Campos), São Paulo, Perspectiva, 1978.

O TYGRE, de William Blake, São Paulo, edição do autor, 1977.

JOHN DONNE, O DOM E A DANAÇÃO, Florianópolis, Noa_No, 1978.

VERSO REVERSO CONTROVERSO, São Paulo, Perspectiva, 1979.

20 POEM(A)S - E.E. CUMMINGS, Florianópolis, Noa_No, 1979.

MAIS PROVENÇAIS: RAIMBAUT E ARNAUT, Florianópolis, Noa_No, 1982 (2ª edição, ampliada, São Paulo, Companhia das Letras, 1987).

EZRA POUND - POESIA (com D. Pignatari, H. de Campos, J. L. Grunewald e M. Faustino). Organização, introdução e notas de A. de Campos), São Paulo, Hucitec, 1983.

PAUL VALÉRY: A SERPENTE E O PENSAR, São Paulo, Brasiliense, 1984.

JOHN KEATS: ODE A UM ROUXINOL E ODE SOBRE UMA URNA GREGA, Florianópolis, Noa_No, 1984.

JOHN CAGE: DE SEGUNDA A UM ANO, introdução e revisão da tradução de Rogério Duprat, São Paulo, Hucitec, 1985.

40 POEM(A)S - E.E. CUMMINGS, São Paulo, Brasiliense, 1986.

O ANTICRÍTICO, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

LINGUAVIAGEM, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

PORTA-RETRATOS: GERTRUDE STEIN, Florianópolis, Noa No, 1990.

HOPKINS: CRISTAL TERRÍVEL, Florianópolis, Noa No, 1991.

PRÉ-LUA E PÓS-LUA, São Paulo, Arte Pau Brasil, 1991

RIMBAUD LIVRE, São Paulo, Perspectiva, 1992.

IRMÃOS GERMANOS, Florianópolis, Noa No, 1993.

RILKE: POESIA-COISA, Rio de Janeiro, Imago, 1994.

HOPKINS: A BELEZA DIFÍCIL, São Paulo, Perspectiva, 1997.

POEM(A)S - E.E. CUMMINGS, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1999.

INVENÇÃO: DE ARNAUT E RAIMBAUT A DANTE E CAVALCANTI, São Paulo, Arx, 2003

VIOLENCIA Y AMOR O LA TAREA DE TRADUCIR GALAXIA

ANDRÉS MOGUILLANES

La traducción suele plantear al traductor y a quienes intentan definirla toda una serie de problemas tanto literarios como filosóficos, ideológicos o culturales. A modo de presentación cabe señalar: por un lado, las dificultades de la traducción en cuanto práctica; por otro lado, lo relativo a su finalidad. En cuanto al segundo aspecto, la traducción involucra, en primera instancia, cuestiones relativas a la comunicación o a la transferencia de información. De acuerdo a la opinión general sobre la traducción literaria y, en el caso específico de la poesía, la transferencia de información, el problema del sentido o lo puramente semántico son consideraciones de segundo orden. De cualquier modo, es necesario tener en cuenta que las transferencias de información producen, aún en su imprecisión, los efectos culturales más ostensibles de esta práctica, especialmente en lo relativo a los procesos de actualización, democratización o proyección cultural. En este sentido, un ejemplo universal son las traducciones que realiza el joven Baudelaire de los textos de Edgar A. Poe. Según Paul Valery, “todo Baudelaire está impregnado, inspirado, profundizado por esta influencia.”. Poe “lo ilumina, lo fecunda y determina”. A su vez y “a cambio de estos bienes, Baudelaire proporciona al pensamiento de Poe una extensión infinita”¹. En Argentina, cabe pensar en la exhibida formación literaria en base a textos *mal* traducidos de un Roberto Arlt —en tiempos donde los escritores poseedores de linaje y renta leían exclusivamente en idioma original. Otro caso, tan valioso como sorprendente, es la empresa traductora de Victoria Ocampo, a partir de los años 30, al frente de la revista *Sur*². Se puede afirmar que las consecuencias culturales de los actos de traducción son tan impredecibles como incalculables, adolescen de una profunda indeterminación, equivalente a la misma indeterminación que suelen

presentar los textos literarios.

La traducción pone de manifiesto esta profunda indeterminación del lenguaje poético. Se trata de una práctica de escritura que ha planteado y plantea numerosos interrogantes. ¿Para qué sirve, qué es traducir? ¿Cuáles son las motivaciones del traductor? ¿Por qué traducir es una práctica plétorica en dificultades, insatisfacciones y equívocos? La traducción como práctica parece definirse, la mayoría de las veces, por la negativa (malentendidos, discrepancias, fragilidad), caracterizándose, además, por su capacidad de generar afirmaciones extremadas.

Walter Benjamin, cita obligatoria en cuanto al concepto moderno de traducción, afirma que así como los múltiples fragmentos de un cántaro roto no son iguales sino correspondientes, de la misma manera la traducción no debe intentar parecerse al sentido del original, sino acercarse amorosamente en cada una de sus partes a la forma de expresión del original con el fin de hacerlo reconocible como fragmentos de un vaso o fragmentos de una lengua superior. Benjamin define los actores estables del drama o la comedia de la traducción: el original, la forma, el sentido y la fragilidad. Define también el desplazamiento del sentido hacia la forma, al extremo de reducirlo a un simple punto de contacto: “la traducción roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido.”³. En estos términos, la importancia mínima del sentido es correlativa de la máxima “fragilidad de la información estética”⁴. Este concepto establecido por Max Bense y retomado por el mismo Haroldo de Campos determina, en principio, la *intraducibilidad* del texto poético como base de una poética liberadora que reestructura los procedimientos de traducción. La *transcreación* y la *transpoética* postuladas

por Haroldo de Campos privilegian, por lo tanto, las operaciones materiales del lenguaje en función de un sentido no fijo, sino en **tránsito** 4b, como instrumento que lee (traducción como forma privilegiada de lectura crítica) y resignifica los textos que procesa. Haroldo a través de su poética y la traducción creativa positiviza los valores negativos de la traducción ceñida al sentido, realizando el “make it new”, el dar nueva vida al pasado literario que propone Ezra Pound.⁵

Benjamin en “La tarea del traductor” plantea la modificación histórica del original, más allá de los intentos de fidelidad de cualquier traducción. De este modo, el original es desvirtuado no sólo por la prepotencia de los traductores sino por la corrosión con que el tiempo somete a los textos. Fragilidad característica de la “información estética” pero también fragilidad del sentido. Todo texto en manos del traductor se deshace como el cuerpo embalsamado de una momia y la traducción, como la necrofilia, nunca deja de ser un “acto violento y a la vez amoroso”⁶. Este traducir, sin embargo, la transformación de lo original, ocasionalmente, realiza el misterio de suspender el inexorable paso del tiempo, exhibe sus virtudes intactas y transforma el trabajo del traductor en su felicidad. Como muestra, entonces, los siguientes traducciones de Sato, Jimenez y Echevarren, en base a una de las *Galaxias* de Haroldo de Campos.

Notas

1. Paul Valéry, Variedad I, *Situación de Baudelaire*.
2. Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998
3. Walter Benjamin, “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967 (Trad. de H. A. Murena). (p. 86)
4. Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, siglo veintiuno editores, 2000, (trad. de Rodolfo Mata) (p. 185)
- 4b. Gonzalo Aguilar, “Haroldo de Campos: la transpoética” en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 2003. (p. 348)
5. Haroldo de Campos, Op. Cit. (p. 190)
6. Gonzalo Aguilar, Op. cit. (p. 346)

HAROLDO DE CAMPOS E O PROBLEMA DA TRADUÇÃO

EDUARDO VIDAL

Para Haroldo de Campos a tradução é uma prática radical. Nem sempre lembramos que a língua nos habita e que, antes de falantes, somos falados. A tradução, como Haroldo a transita, consiste num ato de proximidade intencional com os significantes da língua. Pois a língua que nos fala e fica esquecida atrás dos ditos, essa língua vem à tona no ato de traduzir. O aforismo *traduttore-traditore*, ainda que proferido sob a égide do ideal clássico da fidelidade ao texto dito original, diz da impossibilidade encontrada nessa passagem. Com *tradução*, *tradção*, produz-se um salto de letra apontando para uma transmissão em curso, translingüística, sem ponto de partida nem de chegada, pois tudo acontece entrelinhas, entrelínguas. Haroldo faz da tradução um ato criador, uma invenção. Não se trata de supor que há um correspondente adequado esperando pelo significante da língua estrangeira. A língua é sempre estrangeira, a própria *Unheimlich*, escrevia Freud, o mais familiar e, no entanto, o mais estranho. Há de se inventar, transpondo os limites da gramática e do sentido. Não há tradução se o sentido se constituir em guia do procedimento. Pois, o sentido, religioso sempre, vela o significante que se articula no fonema, na palavra e na frase. Há *trans-dução* quando o signo que resiste se deixa repercutir, ecoar na frase-a-vir, na margem sem avesso da outra língua como numa banda de uma borda única. Essas licenças, pensaram alguns, são aceitáveis e até desejáveis se o que está em jogo é um poema a ser recriado em outras palavras e em outro língua. Contudo, Haroldo é radical. Seu procedimento de invenção é extensivo a qualquer texto submetido a outra língua. Um traço de seu trabalho: quando confrontado à tradução brasileira do termo *lalangue* introduzido por Lacan para designar o tesouro feito de sedimentos e precipitados de equívocos produzi-

dos pelos falantes numa língua viva, Haroldo discrepa do neovocabulo "alíngua" por considerar que o prefixo *a*, justaposto a uma palavra, pode ser confundido com a negação ou a privação, como no caso de *afasia*, *apatia*. Transcrevemos Haroldo de Campos num parágrafo da "Galáxia de lalíngua":

Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela "função poética", uma língua que "serve a coisas inteiramente diversas da comunicação". Esse *idiomater - no* (recorro a uma cunhagem de meu poema "Ciropédia ou a Educação do Príncipe", de 52) é "lalangue dite maternelle" ("lalíngua dita maternal"), não por nada – sublinha Lacan – escrita numa só palavra, já que designa "ocupação" (*l'affaire*) de cada um de nós", na medida mesma em que o inconsciente é "feito de lalíngua". Então prefiro LALÍNGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz, a uma diva (la Garbo, la Duncan, la Monroe).

O tradutor se implica no texto e mostra suas preferências. Traduzir é uma escolha forçada pela língua e o tradutor não hesita em deixar aparecer as marcas de sua decisão. Os vestígios e os rastros desse passo são visíveis e, ainda mais, audíveis: eles se lêem *no* texto. Não há neutralidade nem anonimato, mas o desejo encarnado na letra do texto a vir, do texto por vir. Lalingua não

é sem excessos nem riscos.

O ato de tradução tem a potência de fazer aparecer a "língua pura" no próprio texto "original". A "língua pura" não existe fora do ato de "transcrição" sendo o tradutor seu "fazedor". É possível supor uma relação de homologia entre a língua pura, demonstrada pela tradução, e "lalingua", tal como Haroldo a escutou no discurso de Lacan: em ambas, há produção de excedente, cujo nome para a psicanálise é gozo. Por outro lado, a tradução – o caso de Mallarmé é exemplar – opera como um "poema-sem-palavra", segundo o termo de Augusto de Campos, onde o elemento sógnico passa para a língua que o recebe e a transforma, inventando-a como língua nova.

Haroldo toca o âmago da poesia ao defini-la como intraduzível. Mas ele se apressa a dizer que não se trata da constituição de um limite intransponível. Daí surge o desejo do tradutor, um desejo que subverte os limites de sua língua, se é que ele habita apenas uma. A in-tradução da poesia é a condição de possibilidade de uma "transcrição criativa". Do trabalho de Haroldo, depreende-se que a técnica não se justifica sem a dimensão ética, dimensão em que a impossibilidade – o intraduzível do texto – se articula com o possível da recriação. A transcrição aponta para o horizonte do provável. A frase "a tradução como a melhor forma de leitura da tradição" transmite a ética do discurso em que a prática de Haroldo se sustenta. A leitura da tradição interpreta os signos sem se deixar capturar pela tentação de recuperar uma memória ou de repetir um passado. A leitura introduz uma outra temporalidade que demanda do tradutor uma posição de "esquecimento" daquilo que, por ventura, ele já veio a saber.

Os ensaios de Haroldo de Campos constituem, além de uma referência críti-

ca essencial, um outro registro para os efeitos incalculáveis do encontro do tradutor com o texto. Dentre eles destacamos "A palavra vermelha de Hölderlin", "Da tradução como criação e como crítica" e "Problemas de tradução no Fausto de Goethe", incluído neste número de Grumo. A produção de seus ensaios não pretende forjar uma teoria da tradução, alheio como foi a qualquer tentativa de sistematização que fizesse obstáculo ao ato de criação. Sua reflexão crítica provém das dificuldades e dos impasses revelados no encontro com o texto poético. Com seu irmão Augusto – inventara para referir-se ao trabalho de parceria o "joke" siamesmo – transcreveu poetas de várias línguas: Joyce, Mallarmé, Maiakóvski, Pound.

Os ensaios de Haroldo problematizam o trabalho de tradução constituindo uma referência crítica avessa ao modelo da técnica e da repetição. Dentre eles, destacamos "A palavra vermelha de Hölderlin", "Da tradução como criação e como crítica" e "Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe", incluído nesta revista.

Com seu irmão, Augusto, transcreveu poetas de várias línguas: Joyce, Mallarmé, Maiakovski, Pound, a poesia russa moderna.

UNA “GALÁXIA” DE GALÁXIAS

HAROLDO DE CAMPOS

Cheiro de urina de fécula de urina adocicada e casca de banana de manga rosa quando esmagada no chão o calçamento desliza nos pés como se você estivesse entrando por uma região viscosa um aberto de vagina em mucosa pedrenta tudo cheirando vida ou morte ou vidamorte um cheiro podre de orgasmo rançoso e peixe e postas de carne ao sol a muleta solavanca um aleijão que come farinha com dedos apinhados cor cafe café ocre moca o peito apoja debaixo da fazenda rala e emborca para uma zona tórrida de coxas colantes e grelo fio-de-mel agora é a mulata de olhos bistrados que reolha um espelho de lata e esmalte e correm para o oval de reflexos fósforos faíscas um cio remontado de cachorros também cheiros gritos trilos psius o fartum da rua em chaga exposta mas tudo reverte para um céu de ouro um céu de talha dourada arcos e rearcos numa florada de florões com atalantes e cariátides e anjos-fêmea de brinco e coifa de cortezã índios e cocares também na selva poliáurea onde troncos se desrolam e se desnastram em cachos e mechas de amarelo-ovo garança e grená põem chagas num cristo marfinizado de pele cinamomo e o cristo se crucifica no resplendor de prata que emite raios e ferrões logo mais estarei falando da festa de iansã e de cómo no mercado das sete portas branco-e-vermelho de bandeirolas pés trançaram capoeiras de mãos ariscas num arame sonoro e monótono o livro recede diante do cumulado arrebol de torrões de ouro mas se aplaca num claustro de azulejos legíveis e lavados gargareja a fontana por um fio de água murmurina e o silêncio de filtros e feltros expulsa os cristos gangrenados para o amarelo hepatite do sol visuento e bexigoso feito um rosto do alto da alegria vem bárbara fernandes aliás baby babynha vem dançando de ubarana amaralina alegria a dança de iansã que protege das trovoadas e se desnalga e desgarupa

ou a santa nela minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena espada no braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao ritmo de couros e agogôs no terreiro fechado de calor e suor onde tudo parece não caber mas cabe e dança e bate palmas e grita em nagô vocês têm que comer pelo menos a comida da santa aqui não tem cachaçada é ordem e respeito se saem antes até parece que não gostaram até parece desfazimento no fio do pescoço um dente de marfim miniaturado e na semana que vem tem outra festa festa grande vocês chegam ficam conosco passam aqui a noite de manhã na praia comem conosco e depois é festa festança mesmo a santa comia arroz com frango acarajé caruru tudo dourado de dendê pois as mãos continuavam batendo a noite que balançava das bandeirolas por furos de carvão ele regia as coisas e as pessoas media e comedia o mulato canela dono sabedor da liturgia era ele quem falava de respeito e de ordem quem propunha a comida e a festa grande bárbara babynha olhos em alvo rodopia no espanto do sagrado e agora só me resta uma frase que veio dar aqui por acaso e que eu repito como veio sem pensar repito como o om da mandala refalo remôo repasso colorless green ideas sleep furiously dormem incolores idéias verdes dormem furiosamente verdes dormem furiosamente.

UNA "GALAXIA" DE GALAXIAS

Traducción AMALIA SATO

Olor a orina de fécula de orina dulcificada y cáscara de banana con mango rosa aplastada en el piso la calzada se desliza bajo los pies como si estuvieras entrando en una región viscosa en una apertura de vagina con mucosa pedregosa todo oliendo a vida o muerte o vidamuerte un olor putrefacto de orgasmo rancio y a pescado y trozos de carne al sol su muleta sacude un lisiado que come harina con los dedos apeñuscados color café cafe ocre moca pecho turgente bajo la tela rala y derramada hacia una zona tórrida pegoteada a los muslos y botón meloso ahora es la mulata de ojos trigueños que se mira en el espejo de lata y esmalte y corren hacia el óvalo de reflejos chispas de fósforos un celo remontado de perros y también olores gritos trinos chistidos el hedor de la calle en llaga expuesta pero revierte hacia un cielo de oro un cielo de tallas doradas arcos y más arcos en una floración de ornatos con atlantes y cariátides y ángeles hembra de arete y cofia de cortesana indios y penachos también en la selva poliáurea donde ruedan troncos y se deshacen en rulos y mechas de amarillo huevo granate y granada son llagas en un cristo de marfil de piel cinamomo y el cristo se crucifica en el resplandor de plata que emite rayos y agujijones pronto hablaré de la fiesta de iansã y de cómo en el mercado de las siete puertas blanco y rojo de banderines los pies trenzaron de manos ariscas en un alambre sonoro y monótono el libro recibe ante lo acumulado arrebol de terrones de oro pero se aplaca en un claustro de azulejos legibles y lavados gorgotea la fuente en un hilo de agua murmurante y el silencio de filtros y fieltros expulsa los cristos gangrenados hacia el amarillo hepatitis del sol viscoso y picado de viruelas hecho un rostro en lo alto de la alegría viene bárbara fernandes alias baby babynha viene bailando de ubarana amarillenta alegría la danza de iansã que protege de los truenos y se desnalga y descadera

o la santa en ella mi madre coronada con una diadema de brillos y la pequeña espada en el brazo pegado al cuerpo casi rozándote al ras al ras al ritmo de cueros y agogós en el atrio cercado de calor de sudor donde todo parece que no cabe pero cabe y danza y hace palmas y grita en nagô ustedes deben comer por lo menos la comida de la santa aquí no hay borracheras es orden y respeto si salen antes parece que no les gusta hasta parece convertirse en el hilo del cuello un diente de marfil con miniatura y la semana que viene hay otra gran fiesta ustedes llegan se quedan con nosotros pasan aquí la noche de mañana en la playa comen con nosotros y después es fiesta verdadero festín la santa comía arroz con pollo acarajé caruru todo dorado con *dendê* pues las manos continúan batiendo la noche que balanceaba las bandeolas por los agujeros de carbon él regía cosas y personas mediando con comedia el mulato canela dueño sabedor de la liturgia era quien hablaba de respeto y orden quien proponía comidas y la gran fiesta bárbara babynha ojos en blanco rodando en el espanto de lo sagrado y ahora sólo me resta una frase que vino por casualidad y que repito como vino sin pensar la repito con el om del mandala la redoblo la rumio la repaso colorless green ideas sleep furiously duermen incoloras ideas verdes duermen apasionadamente verdes duermen apasionadamente.

Traducción ROBERTO ECHAVARREN

Tufo de orina de fécula de orina edulcohocicada y cáscara de banana de mango rosa cuando estropeada en el piso el calce desliza en los pies como si tú estuvieras entrando por una región viscosa un abierto de vagina en mucus pedregoso todo oliendo vida o muerte o vidamuerte un olor podrido de orgasmo rancio y pez y postas de carne al sol a muleta solavanza un minusválido que come fariña con los dedos apiñados color café ocre moka apoya el pecho debajo de la hacienda rala y enfila hacia una zona tórrida de muslos repegados y excremento hilo de miel ahora es la mulata de ojos fuliginosos que relojea un espejo de lata y esmalte y van hacia el oval de reflejos fosfóricos chispas un celo remontado de perros también olores gritos trinos píos o pedos en la calle en llaga expuesta pero todo revierte a un cielo de oro un cielo de talla dorada arcos y arcos en un florecer de florones con atalantes y cariátides y ángeles – mujer de pendientes y redecilla de cortesana indios y penachos también en selva poliáurea donde troncos se desenrollan y desfibran en pedazos y mechas amarillo huevo encarnado y granada ponen llagas a un cristo de marfil piel canela y el cristo se crucifica en el resplandor de plata que emite rayos y fierros enseguida estaré hablando de la fiesta de iansá y de cómo en el mercado de las siete puertas blanco y rojo de banderines los pies bailaron capoeiras de manos ariscas en un entresijo sonoro y monótono el libro retrocede ante el acumulado arbol de torreones de oro pero se aplaca en un claustro de azulejos legibles y lavados gargajea la fuente por un hilo de agua murmurante y el silencio de filtros y fieltros expulsa los cristos gangrenados hacia un amarillo hepatitis de sol viscoso y vejigoso vuelto un rostro en lo alto de la alegría ven bárbara fernandes alias baby babita viene bailando de robalo de arena alegría el baile de iansá que protege de los truenos y se desnalga y se derrumba

oh la santa en ella mi madre cornada de una diadema de brillos y la pequeña espada en el brazo pegado al cuerpo casi rozándote cerca cerca al ritmo de las lonjas y agogós en el templo cerrado de calor y sudor donde parece que nada cabe pero cabe y baila y bate palmas y grita en nagó ustedes tienen que comer por lo menos la comida de la santa aquí no hay caña es orden y respeto si salen antes parece que no les hubiera gustado parece desarreglo en el hilo del pescuezo un diente de marfil en miniatura y la semana que viene hay otra fiesta fiesta grande ustedes vienen están con nosotros pasan aquí la noche de mañana en la playa comen con nosotros y después de la fiesta festichola la santa comía arroz con pollo acarajé caruru todo dorado de dendé después las manos continuaban batiendo en la noche que balanceaba las banderolas por agujeros de carbón él dirigía las cosas y las personas médium y comediante el mulato canela dueño sabedor de la liturgia era él quien hablaba de respeto y orden quien proponía la comida y la fiesta grande bárbara babita ojos en blanco vértigo en el espanto de lo sagrado y ahora sólo me resta una frase que llegó aquí por acaso y que repito como viene sin pensar repito como el om del mandala reitero remuevo repaso colorless green ideas sleep furiously duermen incoloras ideas verdes duermen furiosamente verdes duermen furiosamente .

 UNA "GALAXIA" DE GALAXIAS

 Traducción REYNALDO JIMENEZ

Olor a orina de fécula de orina endulzada y cáscara de banana de mango rosa
 cuando aplastada en el suelo el pavimento deslizan los pies como si estuvieses
 entrando por una región viscosa una abertura de vagina en mucosa piedrenta
 todo oliendo vida o muerte o vidamuerte un olor podre de orgasmo
 rancio y pez y postas de carne al sol a muleta traquetea una lesión
 que come harina con dedos apiñados color cafe café ocre moka el pecho apoya
 debajo de la hacienda rala y encara hacia una zona tórrida de muslos
 coleantes y tallo hilo-de-miel ahora es la mulata de ojos enrojecidos que reoja un espejo
 de lata y esmalte y corren al óvalo de reflejos fósforos chispas un celo
 remontado de perros también olores gritos trinos chistidos el fartum de la calle
 en llaga expuesta pero todo revierte hacia un cielo de oro un cielo de talla dorada
 arcos y rearcos en un aflorar de florones con atlantes y cariátides y ángeles-
 hembra de brinco y cofia de cortesana indios y acechos también en la selva poliáurea
 donde troncos se desrolan y sueltan cabellos en cachos y mechales de amarillo-huevo
 granza y granate ponen llagas en un cristo marfilizado de piel cinamomo
 y el cristo se crucifica en el resplandor de plata que emite rayos y agujones
 más tarde estaré hablando de la fiesta de iansã y de cómo en el mercado de las siete
 puertas blanco-y-rojo de banderolas pies trenzaron capoeiras de manos
 ariscas en un alambre sonoro y monótono el libro recede ante lo acumulado
 arbol de terrones de oro pero se aplaca en un claustro de azulejos legibles
 y lavados gargajea la fontana por un hilo de agua murmurina y el silencio
 de filtros y fieltros expulsa los cristos gangrenados al amarillo hepatitis
 del sol pegajoso y vejigoso vuelto un rostro de lo alto de la alegría viene bárbara
 fernandes alias baby babynha viene danzando ubarana de amaralina alegría
 la danza de iansã que protege de las tronadas y se desnalga y desagrupa

o la santa en ella mi madre coronada con una diadema de brillos y la pequeña
 espada en el brazo pegado al cuerpo casi rozándote al ras al ras al
 ritmo de coros y agogós en la plaza cerrada de calor y sudor donde
 todo parece no haber pero cabe y danza y bate palmas y grita en nagô
 ustedes tienen que comer por lo menos la comida de la santa aquí no hay cachaçada
 es orden y respeto si salen antes hasta parece que no les gustara hasta parece
 deshacimiento en el hilo del pescuezo un diente de marfil miniaturizado y la semana
 que viene hay otra fiesta fiesta grande ustedes llegan se quedan con nosotros pasan
 aquí la noche de mañana en la playa comen con nosotros y después es fiesta festancia
 la santa comía arroz con pollo acarajé caruru todo dorado de dendê pues
 las manos continuaban batiendo la noche que oscilaba en las banderolas en puntos
 de carbón él regía las cosas y las personas media y comedia el mulato canela
 dueño sabedor de la liturgia era él quien hablaba de respeto y de orden
 quien proponía la comida y la fiesta grande bárbara baynha ojos en blanco
 giratoria danza el espanto de lo sagrado y ahora sólo me resta una frase que vino a dar
 aquí por acaso y que yo repito como vino sin pensar repito como el om del
 mandala rehallo remuelo repaso colorless green ideas sleep furiously duermen
 incoloras ideas verdes duermen furiosamente verdes duermen furiosamente.

GLOSARIO CONCRETO

LUCIANA DI LEONE

(La selección de personajes, datos biográficos y obras consignadas intentan definir el mapa general del movimiento de Poesía Concreta Brasileña. Para completar este glosario es de suma utilidad el libro de Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista.*)

Arte Concreta. La primera Exposición Nacional de Arte Concreta fue realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM), en 1956, donde tuvo gran repercusión; al año siguiente fue llevada al hall del Ministerio de Educación y Cultura en Río de Janeiro. Participaron de ella el Grupo Ruptura de artistas plásticos y los poetas Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, Waldimir Dias Pino y Décio Pignatari quien, junto a al crítico Oliveira Bastos, dio conferencias sobre la nueva poesía. La muestra, que consistía en carteles-poemas presentados junto a pinturas y esculturas, es considerada el lanzamiento oficial de la Poesía Concreta.

Azeredo, Ronaldo (1937). En 1956 aparecen sus primeros poemas en la Revista Noigandres y su libro de poesía *Mínimo Múltiplo Comum*. Se identificó tempranamente con el concretismo, en el acercamiento del poema a las artes visuales. Participa de la *Antología Noigandres* (1962). Sus trabajos de 1970 son, mayormente, irreproducibles: poemas-telón, poemas-mapas, poemas-partitura, poemas-rompecabezas; entre otros, *Labirintexto* (1976), *Noite Noite Noite* (1990).

Bandeira, Manuel. (Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho: 1886-1968). Poeta y prosista brasileño. Es uno de los ejemplos del alcance del nuevo

movimiento. Escritor emblema del modernismo adhiere a las posiciones del Grupo Noigandres y realiza algunas experiencias poéticas concretas.

Brasilia. Capital de Brasil desde 1960, situada en el Distrito Federal. Comenzó a construirse en 1957 durante el mandato de Juscelino Kubitschek, en una zona semidesértica de la meseta central, según un diseño del arquitecto brasileño Lúcio Costa, el “plano piloto”, que había triunfado en el concurso NOVACAP. Su forma recuerda a la figura de un avión y es un ejemplo de la nueva arquitectura y de la eclosión modernista que vivía el país. Adquiere simbología para los concretos porque implica, entre otras cosas, la novedad frente a las tradiciones; aunque la idea de trasladar la capital a una zona interior del país haya surgido en 1789 y sido recogida en las disposiciones de la Constitución de 1891.

Campos, Augusto de. (Augusto Luiz Browne de Campos: 1931) Poeta paulista, traductor, ensayista y crítico de música y literatura. Estudió derecho. Es uno de los fundadores del Grupo Noigandres y del movimiento de Poesía Concreta, junto con su hermano Haroldo y Décio Pignatari. En 1951 publicó su primer libro de poemas *O rei menos o reina*. Ya en sus *Poetamentos* de 1952, considerados la primera manifestación de la poesía concreta brasileña, abandona el verso y la sintaxis convencional, y las palabras conforman complejas estructuras gráficas, espaciales o cromáticas utilizando, además, diferentes soportes de lectura. En 1956 prepara una edición bilingüe de poemas de e.e.cummings. Su labor como traductor será permanente. A partir de 1974 comienza con “intraducciones” donde interfieren criterios visuales

ausentes en los originales. En 1984, rescribe los *Cahiers* de Valéry y un libro de traducciones de Keats, a su vez inicia su producción de poemas en computadora y nuevos medios tecnológicos. *Caixa Preta* (1975), colecciona poemas-objetos hechos en colaboración con el artista plástico Julio Plaza. La mayoría de sus poemas se reúnen en *VIVA VAIA* (1979), *Despoesia* (1994).

Campos, Haroldo de. (Haroldo Eurico Browne de Campos: 1929-2003). Poeta, crítico literario, traductor y profesor. También fundador del Grupo Noigandres y poeta concreto. Atento a lo que llama “crisis del verso”, se lanza al experimentalismo, a nuevas formas de estructuración y sintaxis, ya sea en poemas-minuto de tradición oswaldiana, o largos poemas en prosa. *Fome de forma* (1959) pertenece a la fase más ortodoxa del movimiento. A partir de 1957 entabla un lazo cada vez más estrecho con oriente y la poesía japonesa de vanguardia, haciendo sus primeras traducciones. Sus primeras traducciones retoman a otros vanguardistas: Mallarmé, Ezra Pound, Joyce, pero luego innova sobre los poetas del pasado llegando a traducir desde Dante Alighieri, o *La Iliada*, hasta fragmentos de *La Biblia*. En 1961 comienza a traducir del ruso poemas de Maiakóvsky, en consonancia con una postura de compromiso cada vez más acentuada, sin renunciar al experimentalismo poético. En 1962 escribe “Da tradução como criação e como crítica”, donde aparece el término “transcreación”. Algunas de sus obras son *Auto de posse* (1950), *Galáxias* textos en prosa, que comienzan a aparecer en 1964 y numerosas traducciones propias o en colaboración.

Chamie Mario. (1933) Poeta paulista. Estudió derecho. Su primer libro de

poesía fue *Espaço Inaugural* (1955). Colabora con la *Revista Invenção*, pero en 1962 *Lavra Lavra*, instauró el “poema-praxis” y funda, ese mismo año, la revista Praxis. Su obra poética incluye *Now Tomorrow Mau* (1963) y *Objeto Selvagem* (1977), entre otros.

Cordeiro, Waldemar. (1925-1973) Pintor, escultor, paisajista y crítico de arte italiano, llega a São Paulo en 1946. En 1949 integra la muestra “Do Figurativo ao Abstracionismo”, exposición inaugural del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Participa de la I Bienal Internacional de São Paulo en 1951. Es quien lidera el Movimento Concreto en plástica y forma parte del Grupo Ruptura.

e. e. cummings (Edward Estlin Cummings: 1894-1962). Poeta norteamericano. Intervino en la primera Guerra Mundial como voluntario en el servicio de ambulancias. Por cargos de traición, pasó varios meses en un campo de concentración, experiencia relatada en *The Enormous Room* (1922). Su estilo se distingue por la experimentación tipográfica (incluso en su propio nombre), distorsiones sintácticas, puntuación inusual, neologismos y el empleo de los ritmos del jazz y de la jerga. Entre sus libros se cuentan *Tulips and Chimneys* (1923), *CIOPW* con dibujos y pinturas (1931), *95 Poems* (1958), etc. Por estas características es referente de los vanguardistas concretos, quienes realizan numerosas traducciones de sus poemas.

Ferreira Gullar. (José Ribamar Ferreira Gullar: 1930) Poeta, crítico y dra-

GLOSARIO CONCRETO

maturgo. Reside desde 1951 en Río de Janeiro. A partir de *A Luta Corporal* (1954) forma parte de la primera fase del Concretismo. Rompe con él en 1959, cuando se conforma el movimiento Neoconcreto, al que considera agotado en 1961. A partir de 1962, sus textos reflejan la preocupación social en una poesía más discursiva. En 1964 publica el ensayo *Cultura Posta em Questão*, donde trata temas de cultura popular, artes plásticas y poesía. En *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) teoriza nuevos conceptos para una vanguardia estética. Exiliado desde 1971 escribe en Buenos Aires *Poema Sujo* (1975), su obra más emblemática.

Ideograma. Uno de los conceptos centrales de la poética del Concretismo. Será el concepto que instalarán al declarar el fin del verso, dado que se opone al lenguaje discursivo analítico. El término condensó las formas de escritura de los poetas concretos en su fase de vanguardia. Además, lo utilizaron como instrumento crítico que les permitiría leer la cultura visual, el predominio de lo no verbal, la circulación de la poesía, la relación con las diferentes figuras, etc.

Invenção (Revista de arte de vanguardia). Comienza como una página en el *Correio Paulistano*, el equipo de colaboradores está conformado por Noigandres, además de Pedro Xisto, Edgar Braga, Mário Chamie y Cassiano Ricardo. La revista es lanzada en 1962 como vehículo de la Poesía Concreta. Su segundo número contiene los primeros poemas de la fase participante: *Cubagrama*, un poema-cartel de Augusto de Campos, *Servidão de Passagem* de Haroldo de Campos y un poema mural de Décio Pignatari, *stèle pour vivre, n°3*. En el N° 3 de 1964 comienzan a aparecer las Galáxias de Haroldo de Campos, que empiezan a desviarse del movimiento. El quinto y último número de 1966 es considerado el fin del movimiento de Poesía Concreta.

Melo Neto, João Cabral de. (1920-1999). Poeta y diplomático brasileño.

Se inició en la literatura en 1942 con *Pedra do Sono*. En 1950 publica *O Cão sem Plumas*, donde aparece la preocupación social, como en *Morte e Vida Severina* (1966) que fue musicalizado por Chico Buarque de Holanda. Fue electo integrante de la Academia Brasileira de Letras en 1968 por unanimidad. Conocido como el “poeta-ingeniero”, reconoce una deuda poética con el arquitecto Le Corbusier. Los poetas concretos encuentran en él el referente vivo más importante. Otras de sus obras son *O engenheiro* (1945), *Quaderna* (1960), *A educação pela pedra* (1966).

Neoconcretos. El movimiento surge de la separación de Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim y el crítico Oliveira Bastos del grupo paulista, en defensa de una poesía subjetivista e intuitiva. En 1958 se publica el *Manifesto Neoconcreto* en el *Jornal do Brasil*. El movimiento dura de 1959 a 1961, luego Ferreira Gullar renuncia a la poesía de vanguardia.

Noigandres, Revista literaria. En noviembre de 1952 los hermanos de Campos y Décio Pignatari lanzan la revista literaria Noigandres, que incluye poemas de ellos tres; es origen del Grupo *Noigandres* que inicia el movimiento de poesía concreta en Brasil. En la revista se publica el poema *Rumo a Nausícaa*, de Décio Pignatari. El segundo número sale en 1955 y contiene la serie *Poetamentos* de Augusto de Campos, allí se va radicalizando la experimentación. La tercera aparición, de 1956, ya lleva por subtítulo “Poesía concreta”, ese año se unen al grupo Ronaldo Azeredo. En 1958, el cuarto número contiene el *Plano-Piloto para Poesía Concreta* que toma el título del proyecto ganador para la nueva capital de Lúcio Costa, y se lo considera una suerte de manifiesto. El último número sale en 1962.

Pignatari, Décio. (1927) Poeta paulista, abogado, profesor y publicitario. Sus primeros poemas aparecen en 1949 en la *Revista de Novíssimos* junto con otros de Haroldo y Augusto de Campos, así como en la *Revista Brasileira de Poesia*, porta voz de la Generación del '45, con la que rompe en 1951. En

1952 funda el Grupo Noigandres y entra en contacto con pintores abstractos del Grupo Ruptura. Vive en Europa desde 1954 a 1956, donde conoce músicos de vanguardia como Cage. Al retornar a Brasil propone adoptar el nombre de "poesía concreta" para los nuevos trabajos hechos por Ferreira Gullar, Wladimir y el Grupo Noigandres. Crea el poema-código y semiótico. Trabaja como redactor publicitario, actividad que influye en su poética: en 1957 compone "Coca-Cola". En 1961, presenta la tesis "Situação Atual da Poesia no Brasil" en la que anuncia el "salto participante" de la poesía de Noigandres, tomando la formulación de Maiakóvski "forma revolucionaria para poesía revolucionaria". Tradujo varias obras del francés, inglés y ruso. En 1967 escribe "Teoría da Guerrilla Artística". Publicó libros de ensayos, entre ellos *Cultura Pós-Nacionalista* (1998). Su obra poética incluye *Exercício Fíndo* (1958), *Poesia pois é Poesia* (1977).

Pound, Ezra. (1885-1972). Poeta, crítico y traductor norteamericano. Tuvo enorme influencia en la poesía y la crítica inglesa y estadounidense. Desarrolló una particular teoría sobre la reelaboración de las tradiciones y de la traducción. Promovió las obras de T. S. Eliot, William Butler Yeats, James Joyce y otros vanguardistas ingleses. Residió en diferentes lugares de Europa. En 1909 aparecen dos libros de poemas *Personae* y *Exultations*, de experimentación métrica y relacionados a la poesía medieval. En *Cathay* (1915) presentó traducciones del chino. Su obra más ambiciosa es *The Cantos* que inicia en 1919. Sobresalen sus labores críticas como *How to read* (1931) y *Make it new* (1934). Tras hacer propaganda fascista durante la segunda Guerra Mundial se lo acusa de alta traición y es recluido en una clínica psiquiátrica. Desde 1953 mantiene correspondencia con los poetas concretos, de cuyo acervo formará parte junto con Mallarmé, Joyce, e.e. cummings, etc. Queda en libertad en 1958 y regresa a Italia, donde lo visita Haroldo de Campos al año siguiente.

ReVisão. Estrategia crítica de los concretos. Consiste en la relectura crítica

del pasado y el resultado es la reivindicación de figuras desvalorizadas por la crítica, como el caso de Sousândrade (*ReVisão de Sousândrade* sale en 1964), o ignoradas por la historia literaria, como Pedro Kilkerry. Entre los brasileños ReVisados se cuentan también Gregório de Matos, la *Revista de Antropofagia* (1982) y *Pagu: Vida-Obra* (1982)

Ruptura. Grupo de pintores y escultores paulistas, formado en 1952 por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Haar, Kazmer Fejer, Sacilotto, Wladyslaw, etc. Su primera exposición es en el MAM, donde lanzan un manifiesto. El grupo iniciaba una reacción, en el campo de las artes plásticas, a la vertiente subjetivista, figurativa de carácter expresionista, así como a la tendencia abstraccionista. El ideal plástico de Ruptura privilegiaba la organización del espacio, la estructuración de las formas y los colores, sin contenidos extra-pictóricos. Los artistas del Grupo Ruptura actuaron junto a los poetas concretos en la búsqueda de nuevos lenguajes y formas expresivas, y juntos realizan la primera Exposición Nacional de Arte Concreta.

São Paulo. Centro del movimiento vanguardista del '22, nuevamente es la sede de otra ruptura cultural. En los '50, en el marco del gobierno desarrollista de Juscelino Kubitschek, la ciudad es atravesada por la modernización arquitectónica, en los medios de transporte y comunicación, y la presencia de masas urbanas cosmopolitas configuraban un nuevo grupo lector. Aquí tienen lugar las Bienales de arte a partir de 1951, donde se dan cita obras de las vanguardias históricas, a su vez que se convierte en escuela para futuras vanguardias. Allí también, en diciembre de 1956, se realiza la Exposición Nacional de Arte Concreto, en el MAM. (Museo de Arte Moderna)

Sousândrade. (Joaquim de Sousa Andrade: 1833-1902) Poeta e ingeniero brasileiro. Se graduó en Letras en la Sorbonne. Si bien su obra se considera revolucionaria para su época, fue olvidada y el poeta pasó sus últimos años

GLOSARIO CONCRETO

en la pobreza. Algunas de sus obras son *Harpas selvagens* (1857), *Impresos I* (1868), *Impresos II* (1869) y *O novo Éden* (1893). Su trabajo fue releído y revalorizado por la crítica de Augusto y Haroldo de Campos, que reconocen allí la anticipación de técnicas de la poesía contemporánea. Hoy es considerado el precursor del simbolismo y el modernismo en Brasil.

Transcreación. El término es acuñado por Haroldo de Campos en 1962, y muestra la importancia que la labor de traducción tenía para los concretos (incluso, finalizado oficialmente el concretismo, los poetas han continuado traduciendo). La traducción de poesía incluye la categoría de creación: es recrear. Una de las primeras traducciones críticas es *Cantares de Ezra Pound* (1960), hecha grupalmente. En 1962 sale el libro *Panorama do Finnegans Wake* de Joyce, fragmentos traducidos por los hermanos de Campos. *Traducir & Trovar* (poetas dos séculos XII a XVII) (1968), de Haroldo y Augusto de Campos, recupera a Dante Alighieri, y los metafísicos ingleses. En *O anti-crítico* (1986), Augusto incluye traducciones de Emily Dickinson, John Donne, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, Lewis Carroll, John Cage, etc; en *Linguaviagem* (1987) de Mallarmé, Valery, Keats, Yeats, etc; en *Porta-retratos* (1989) traduce a Gertrude Stein, y de 1992 es *Rimbaud livre*.

Mi HOO

SONS LA

DEMI

COAR

S LINEENT

TH A

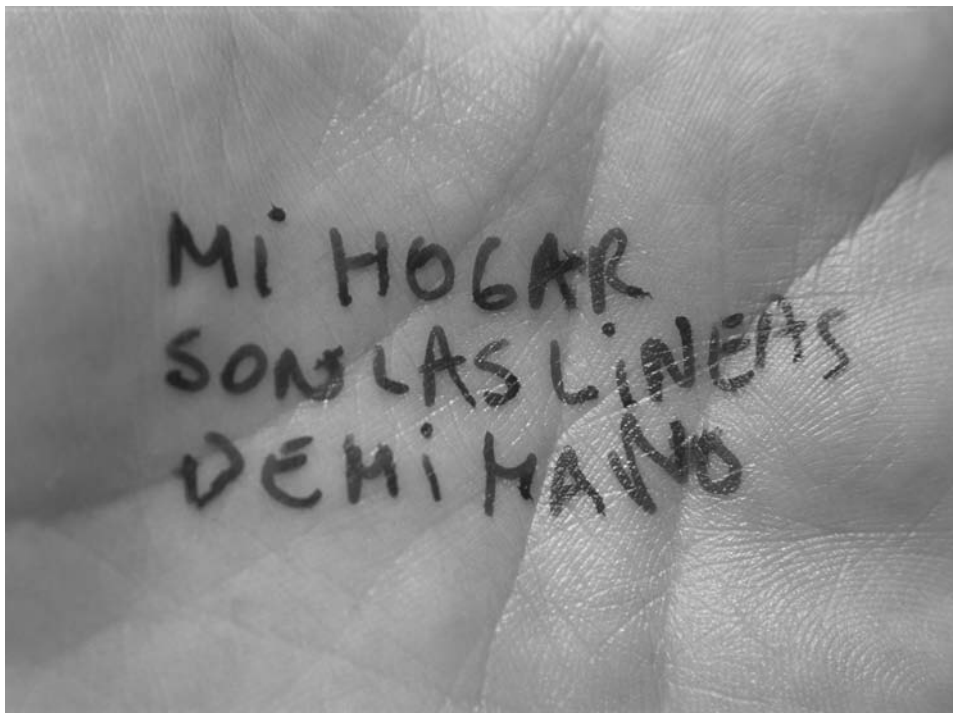
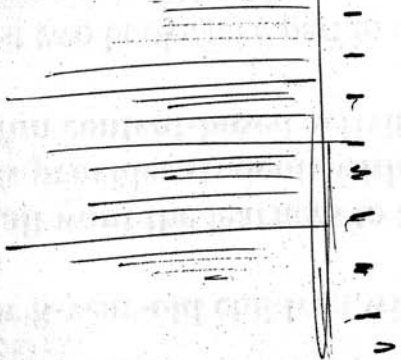


Imagen: Fabiana Barreda

Dossier

Inventarios

Requisitos



INTERVENCIONES POLÍTICAS: UMA APRESENTAÇÃO

En una entrevista realizada el 12 de diciembre de 1970, para la revista japonesa *Bungei*, Michel Foucault señalaba “en el siglo XIX, la literatura pasó al otro lado. Pero hoy, me parece que la literatura recupera su función normal social por una especie de envilecimiento o por la gran fuerza de asimilación que posee la burguesía”. Ao longo da reportagem podemos assistir e compartir a sospeita de que a literatura do presente perdeu seu lugar de transgressão, es decir, ha dejado de ser el pensamiento del afuera, ese murmullo que apareció en época de Kant y Hegel, en las voces de Sade y Hölderlin, experiencia-límite con el lenguaje, que Foucault en un primer momento aproximó a la locura.

Esa sospecha compartida más que disuadirnos nos alentó a programar este dossier pero también forjó una incomoda “y” ausente en las reflexiones de Foucault. Literatura y política, literatura y ética. Teníamos entonces frente a nosotros la marca de una incompletud que confirmaba y a la vez confrontaba con la sospecha foucaultiana. Ha sido precisamente esa marca la que nos ha advertido de una insistencia y nos ha obligado a apartar nuestras miradas de los textos escogidos para posarlas sobre nuestro propio mirar. Debimos problematizar las trayectorias seguidas, los repertorios teóricos seleccionados. Así, a la pregunta "o que é a literatura?" añadimos otra "o que é a crítica?" o mejor aún "o que é fazer crítica hoje?".

No começo de sua Teoria estética, Adorno nos diz que a única coisa evidente é que na arte já nada é evidente. Deberíamos afirmar que en nuestro presente lo evidente es que en la totalidad de la vida social ya nada es evi-

dente. Dos efeitos liberadores ou mesmo profundamente escravizantes dessa não evidência, os debates entre modernistas e pós-modernistas se ocuparam com fervor. Las derivaciones estéticas de aquel debate plantearon cómo construir un arte de guerra, un arte transgresor, un arte afirmativo, un arte verdadero. Só que guerra, transgressão, afirmação e verdade implicam inscrições lingüísticas, psicanalíticas e filosóficas freqüentemente antagônicas. Más allá de esos antagonismos, sin embargo, está la necesidad de sustentar el debate para no caer en la apatía cínica o conformista.

A crítica como intervenção, não como descrição. Ato, evento, singularidade, corte, algo que rompe abruptamente com o sentido, uma violência, seguindo a tradição nietzchiana. ¿Pero cómo sustentar esto sin caer en el autoritarismo? ¿O en el elitismo? ¿En la oposición entre lo auténtico y lo inauténtico? Se presenta el problema de los valores literarios, que en realidad es una vez más la pregunta: o que é a literatura? Pero tener esa pregunta en el horizonte, es decir, ubicarse en una perspectiva según la cual la literatura es productora de diferencias, no significa caer en la trampa de aislar la pregunta, como si fuera posible contestarla fuera de la historia.

No se trata tampoco de neutralizar la historia denunciando cooptaciones intelectuales modernistas; en vez de demonizar al modernismo, leerlo sintomáticamente a partir del presente, como Haroldo de Campos siguiendo a Derrida lee el secuestro del barroco, encarnado en la figura de Gregorio de Matos. A história não é uma série fechada e a produção do presente não é apenas mais um capítulo no avanço teleológico do modernismo. Pensar la

posibilidad de ruptura en vez de construir panteones o paideumas indestructibles, activando la historia, liberando sus energías más potentes.

Rememorar, una tarea del presente. Rememorar a Gombrowicz, a Aira, a Ruffato. Rememorar para buscar o que rompa a linha do tempo, o que interrompe o continuum histórico, movimiento paradójal de restauración y apertura. La imagen que se da de Benjamin es la siguiente: en las cenizas el científico ve el compuesto orgánico. Benjamin vê o fogo que ardeu. Rememorar é trabalhar a favor de um tempo histórico não como cronos, mas como kairos.

¿Rememorar benjaminiano o excedencias discursivas foucaultianas? Jugar con las excedencias que algunos enunciados presentan en su aparición. Uma arte da sabotagem. Uma arte de interferências, uma arte que ainda pudesse produzir diferenças. Y volvemos al inicio: ¿dejó lugar al arte Foucault? "Vivimos entre las ruinas de la revolución foucaultiana", dice Sarlo. En ese escenario, ¿cómo leer el presente de nuestras producciones estéticas, cómo descubrir su efectividad simbólica en el terreno político? Los textos sobre César Aira, Witold Gombrowicz, Fernando Bonassi nos acercan algunas tentativas al respecto.

CÉSAR AIRA

Nació en Coronel Pringles en 1949. Desde 1967 vive en Buenos Aires. Es traductor, novelista, dramaturgo y ensayista. En diversos diarios y revistas pueden leerse sus ensayos, breves y sagaces, sobre distintos autores. Ha dictado cursos en la Universidad de Buenos Aires (sobre Copi, Rimbaud), en la Universidad de Rosario (Constructivismo, Mallarmé), y ha traducido y editado en Francia, Inglaterra, Italia, Brasil, España, México y Venezuela. Es uno de los escritores más prolíficos de las letras argentinas, habiendo publicado más de treinta libros. Su novela *Cómo me hice monja*, publicada en España en 1998, fue elegida una de los diez mejores publicados en aquel país.

Obras escritas , entre las novelas podemos destacar;

Moreira (1975). *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *Las ovejas* (1984), *Canto Castrato* (1984), *Una novela china* (1987), *Los fantasmas*(1990), *El bautismo*(1991), *La liebre* (1991), *Embalse* (1992), *La guerra de los gimnasios* (1992), *La prueba* (1992), *El llanto* (1992), *Madre e hijo* (1993), *Bajo La Luna Nueva, Cómo me hice monja* (1993), *El infinito* (1994), *La costurera y el viento* (1994), *Los misterios de Rosario* (1994), *Los dos payasos* (1995), *Abeja* (1996), *La trompeta de mimbre* (1998), *La serpiente* (1998), *Sueño* (1998), *Las curas milagrosas del Dr. Aria* (1998), *La mendiga* (1998), *El congreso de literatura* (1999).

Entre sus libros de cuentos: *El vestido rosa* (1984), *Cecil Taylor* y también escribió los siguientes ensayos *Copi* (1991), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), *Taxol: precedido de Duchamp en México* y *La broma* (1997), *Alejandra Pizarnik* (1998).

AIRA, POR UNA LITERATURA MALA *

Sandra Contreras

Se sabe: el escribir mal, en tanto se cifre allí el signo de una disonancia en relación con las formas establecidas, el signo de una ilegitimidad, circula “naturalmente”, esto es, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria. La versión definitiva de esta tradición –queremos decir, la que se nos ha impuesto con valor de “canon” en el específico contexto de la narrativa argentina contemporánea, y que tiene su punto de partida en la reivindicación de la escritura arltiana operada por la revista *Contorno* – puede encontrarse en el contracanon postulado por Ricardo Piglia en *Respiración artificial*: contra el pasado que clausura la escritura perfecta de Borges, el futuro que abre la escritura mala de Roberto Arlt.

La poética de Aira participa de esta tradición, la que inviste a la literatura mala con los valores (“altos”, en tanto son el signo mismo de lo literario) de la resistencia y la innovación. Dice Aira en *Nouvelles impressions*: “Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que todo nos está permitido... El territorio que se abre ante nosotros es inmenso, tan grande que nuestra mirada no alcanza a abarcarlo entero... Los pensamientos huyen muy rápido en todas direcciones... El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás... La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe, más grande es todo, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante.” Y dice, casi con la impronta de un manifiesto, en “La innovación”: “Yo vengo militando desde hace años a favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, “literatura mala”. Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros la ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo

de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva.”

Pero si en el orden de la formulación de las poéticas la literatura de Aira aparece compartiendo los valores sostenidos por el campo literario (la incorrección podría ser uno de ellos), ¿qué es entonces lo que hace que su literatura, cuando se presenta o cuando resulta como “literatura mala” sea objeto de calladas o manifiestas resistencias, quiero decir, objeto de una resistencia (una reacción) por parte del mismo campo en que “lo malo” se postula como valor?

La irónica reseña que Elvio Gandolfo escribió, en 1994, sobre *Los misterios de Rosario* (“El humor es más fuerte”) es un inmejorable indicio de la inmediata irritación que produce la “literatura mala” de Aira. La reseña de Gandolfo es valiosa en más de un sentido: valiosa porque quien escribe es un escritor, y escribe, podría decirse, ejerciendo justicia literaria; porque la novela de que se trata es *Los misterios de Rosario*, precisamente la novela en la que Aira lleva al extremo la lógica del ciclo genético-televisivo de *La liebre*; y porque acierta, con toda lucidez y precisión, a definir el efecto que produce esta literatura. “El método de Aira – dice Gandolfo – sería el del viejísimo ‘¿es o se hace?’, usado como herramienta de seducción/rechazo, en un marco de paradójica histeria serena”; su velado proyecto, “lograr que sus lectores no puedan resolver la pregunta [¿demasiado inteligente o demasiado idiota?] en cuanto a su propia figura y su propia obra”. En 1996 escribe, más o menos con el mismo humor, sobre *La abeja* (“Cómo pegarle a una mujer”) Y dice, volviendo sobre la idea del “malogrado” intento de *Los misterios de Rosario*: “En todos sus libros hay un núcleo, a veces muy pequeño, de literatura auténtica. *El llanto*, por ejemplo, empezaba con gran densidad para pisar la

cáscara de banana del apuro unas páginas más adelante y convertirse en un falso best seller (ni vendió mucho ni cumplía con las reglas), frustrando a dos puntas”. Gandolfo acierta en una cuestión fundamental: en advertir y definir la duplicidad del gesto implícito en la literatura de Aira. La duplicidad implícita en un gesto que al tenerlo todo de una simulación nos desorienta, cada vez, en cuanto a sus sentidos, proyectos o intenciones. La duplicidad implícita en la decepción que produce una literatura que, marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria – la hiperliterariedad, la inteligencia más sofisticada, la mejor prosa –, nos hace esperar lo mejor – lo que se estima literariamente valioso- para terminar malográndose en el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez. Como si – tal como lo advierte el reflexivo narrador de *El Congreso de Literatura* – se introdujera de golpe otro argumento, por ejemplo, “el de una película barata de ciencia ficción”, pero también como si ni siquiera un pretendido método de escritura automática justificara o alcanzara para justificar, formalmente, esa intromisión. Y eso, para decirlo con Jean Paulhan, es verdaderamente el terror en las letras. De esa duplicidad ni aun la categoría de camp, tal como la definió Susan Sontag (“el buen gusto del mal gusto”), podría dar cuenta enteramente: porque si bien esa mezcla de banalidad y sofisticación podría entenderse como un modo de exhibir un deleite refinado en las formas de mal gusto sin dejar de exhibir, a la vez, con mucho de amaneramiento extravagante, una distancia y un guiño de complicidad con el lector (como esa risa que Juana Pitley suelta en la última línea de *La liebre*, como liberando el potencial irrisorio contenido en nuestra sorpresa, o esa risita que suelta Valencia en el final de *La guerra de los gimnasios* cuando a Ferdie le parecía que el gigante “le

estaba tomando el pelo”), aún así, la duplicidad de Aira excede la categoría y ese exceso se advierte en la reiterada, incómoda, y extraña, decepción que produce.

Simulación y decepción: si estos dos aspectos afectan a la literatura de Aira en lo que hace a su valoración, para dar cuenta del problema hay que atender – y Gandolfo lo captó bien – a sus modos de aparecer y circular en la escena pública: el gesto implícito en sus formas de manifestación.

En efecto, y si es que vamos a darle relevancia a la recepción inmediata de la que es objeto, hay que observar que la separación que empieza a advertirse en la apreciación de críticos y pares se traduce en la introducción de una diferencia cualitativa dentro de la obra (empieza a circular la idea de que Aira escribe “novelas” y “novelitas”), y que todo esto coincide, a su vez, con el fenómeno de la continua, y reiterada, publicación de sus relatos. Desde la publicación de *Los Fantasma*s, en 1990, en cuya solapa se anunciaba el inicio de la publicación periódica de la obra inédita, Aira ha publicado a razón de dos, tres y hasta cuatro novelas por año (y si se atiende a las fechas que puntualmente consigna en el final, se verá que es a partir de 1987 – año en que escribe *Los Fantasma*s- que Aira, también, escribe tres, cuatro y hasta cinco novelas por año). Novelas de largo aliento, o relatos de cincuenta páginas, publicados todos y cada uno por separado, en editoriales grandes como Emeché, pequeñas como Beatriz Viterbo, o de menor circulación aún como Mate, Mickey Mickerano o Vanagloria. Un extraño, o insólito, “fenómeno editorial” en el que – como tan bien lo observó Graciela Montaldo – hay que percibir una relación desviada – irónica – con la industria cultural que ocupa un lugar central en la organización ficcional contemporánea (la industria

AIRA, POR UNA LITERATURA MALA.

de los premios, el neoboom editorial de las novelas históricas): desde el margen editorial —dice Montaldo— la ficción de Aira satura el mercado con textos marca “Aira”, y enfrenta la avalancha de una uniformidad cada vez más notoria en la ficción argentina con una superproducción a-mercantil, artesanal.

Y es aquí, entiendo, donde reside el motivo de la descolocación a que nos somete la literatura de Aira para su evaluación: en la forma con que transmuta el trabajo literario en superproducción. Sea que se considere la tensión de la prosa poética de Saer o la tensión de la ficción crítica de Piglia, la transgresión de la vanguardia o el “escribir mal” de Roberto Arlt, hay un extendido consenso según el cual el valor de la escritura —en tanto trabajo en y con la palabra, en tanto tensión de la forma— reside en la capacidad de la práctica literaria para resistir críticamente a las formas de poder o a la trivialización de la mercantilización, para subvertir, desde los márgenes, los cánones tradicionales y las jerarquías heredadas: de este trabajo formal, que requiere tiempo y vigilancia, y que traduce un imperativo (moral, político, estético) de negatividad, el producto (la escritura) obtiene toda su ganancia (su calidad) estética.

Trabajo, tiempo y vigilancia: justamente lo que Aira atribuye, con toda la ironía disimulada en el elogio, a la escritura “perfecta” que resulta del “taller literario” de Juan José Saer. Y trabajo, tiempo y vigilancia, de lo que resultará la calidad previamente asegurada del producto, es lo que la literatura de Aira —en la que siempre se trata de la primacía del *proceso en sí de la invención* por sobre el *resultado de la obra*— resiste: “Mis amigos se intrigan, y yo les dejo creer que soy un poseur. Pero es muy fácil, muy lógico. Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo nuevo, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribamos. Por ejemplo cuando nos sentimos satisfechos por el trabajo bien hecho (horrenda complacencia, a la que deberíamos resistirnos con el grito de guerra de Rimbaud: ¡nunca trabajaré!)” ; *Nunca traba-*

jaré! El grito de guerra de Aira apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma de un modo único y paradójico: creando el efecto de una *superproducción* que es indiferente —mejor: que escapa— al tiempo, el control y la tensión implícitos en el trabajo literario.

La superproducción, la multiplicación, implica desde ya y por sí misma una devaluación. Pero si la superproducción de Aira desacomoda la recepción de un modo inmediato (y volvemos a subrayar —porque sabemos que alguna forma de consagración lo está buscando— que nos estamos refiriendo al momento mismo de la emergencia del fenómeno, allí donde todavía *no hubo tiempo* para la evaluación) es porque apuntando al núcleo mismo del trabajo literario, no sólo produce en exceso sino que además transmuta el tiempo en velocidad y la vigilancia en precipitación. La cuestión, en este sentido, no es que Aira publique *mucho* sino que Aira lo publica *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y también las malas (las dudosas, las tontas). Como si no hubiera principio de selección (o como si no hubiera tiempo para elegir): *El Bautismo* pero también *Los misterios de Rosario*, *El llanto* pero también *El volante*, *La trompeta de mimbre* pero también *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. La superproducción “folletinesca” de Aira produce el efecto de interiorizar el mecanismo de la cultura masiva (publicación periódica: otra novela de Aira; reproducción serial: otra *más*) y es entonces cuando, en un campo intelectual en el que la “literatura mala” se legitima como una forma transgresiva de las jerarquías heredadas, la “literatura mala” de Aira aparece, no obstante, inmediatamente devaluada —en relación con ese mismo campo— por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error.

A todo lo cual hay que agregar la cuestión de la visibilidad. Si la falta de seriedad —la frivolidad, para decirlo con un término que el mismo Aira ha convertido en signo de su literatura— es un efecto de la velocidad con que se suceden las novelas (¿por qué no se tomará un poco más de tiempo, si no para escribir por lo menos para evaluar las novelas que publica?) es también el efecto de una excesiva visibilidad (¿por qué no retendrá un poco más sus

novelas? ¿es que acaso quiere que las leamos *todas*?). Esa visibilidad está, exactamente, en las antípodas de lo que, en el prólogo que escribe en 1998 para *Los Sorias* de Laiseca, Piglia llama –y consagra, con su habitual estilo de fundar y legitimar tradiciones literarias–, como la “estirpe de la clandestinidad”. El gran valor de *Los Sorias*, dice Piglia, reside no sólo en la eficacia con la que Laiseca ha logrado esconderse y escapar a los sistemas tradicionales de construcción de tradiciones y jerarquías literarias, y convertir su recepción en un enigma, sino sobre todo en el hecho de que en el centro de su ficción está –como en *El escritor fracasado* de Arlt y como el mismo *Aventuras de un novelista atonal* de Laiseca ya lo anunciaba– la maldición de ser ignorado y la imposibilidad de publicar. Dice Piglia: “Por su lugar borrado y clandestino (no prohibido ni censurado, sino ajeno a la lectura y a la aprobación social) esta novela se entrelaza con la tradición más profunda y más firme de nuestra literatura. [...] El iceberg visible de la literatura argentina se sostiene sobre una masa invisible de textos sumergidos, que no sale nunca a la superficie.” Una clandestinidad, por lo demás, indisoluble del ritmo lento de la auténtica literatura. Prosigue Piglia: “La multitud de lectores futuros garantiza la persistencia de este libro; esta novela va hacia ella y su movimiento es lentísimo (diez años para escribirla, 20 para publicarla, 30 para convertirse en un clásico) porque es el ritmo de la literatura, lo contrario de la fugacidad de los best-sellers que entran y salen de la escena una vez por semana.”

Clandestinidad y lentitud, entonces: exactamente todo lo contrario a la excesiva velocidad –a la precipitación– y a la excesiva visibilidad –a la exposición– con las que la literatura de César Aira se manifiesta.

Desde luego todo el juego está en que, aun con la velocidad y la visibilidad de su aparición, las novelas de Aira son, y quizás esté demás decirlo, todo lo contrario de un best-seller. Tanto el empecinamiento con el que publica separadamente hasta los relatos más breves de 30 o 50 páginas (lo que muestra una fascinación por el objeto libro, por su singularidad) como la invención llevada, en cada una de sus novelas, al extremo de lo irrepetible (cada obra, como lo veremos en el capítulo siguiente, está construida, rigurosa-

mente, de un modo diferente) son los signos de ese paradójico fenómeno editorial que Montaldo llamó bien una “superproducción a-mercantil, artesanal”.

La ambivalencia es, por lo tanto, el efecto del modo inusitado en que la literatura de César Aira opera una transmutación de los valores: el proceso no consiste en una simple inversión (la postulación del valor de la literatura mala en detrimento del valor de la literatura buena) sino en una descolocación y transformación de los valores hegemónicos del campo literario inmediato; entre ellos, precisa y paradójicamente, el prestigio literario de “escribir mal”, el valor acordado a las formas menores y desprestigiadas de la literatura: transfiguración del trabajo en frivolidad, de la clandestinidad en visibilidad, del tiempo en velocidad. De esta transfiguración resulta una ambivalencia constitutiva –una ambivalencia que conmociona, íntimamente, la misma genealogía del valor–, y en virtud de la cual la literatura de César Aira reactualiza, constantemente, la pregunta por su valor: ¿literatura buena? ¿literatura mala? Cuando en *Una novela china* los amigos de Lu Hsin se ponen a conversar sobre las cualidades del arte de Chen, Wu observa lo siguiente: “La manifestación de un dolor o un anhelo no son sino construcciones mentales a cargo del espectador, y es precisamente de ese exceso de trabajo al que obliga de donde nace, por inercia, el trabajo suplementario en el espectador de preguntarse si su obra no será un fraude al fin de cuentas.” Es este *trabajo suplementario* a cargo del lector lo que la obra de César Aira exige. Porque exige –cada vez que aparece– un auténtico acto de evaluación: sin resolución asegurada de antemano (como cuando nos ponemos a leer una novela de Saer y el valor precede a la obra) la lectura de una novela de Aira nos enfrenta, cada vez, a la exigencia de evaluar su calidad: ¿novela buena? o ¿novela mala? Si esto lo vuelve tan enigmático en cuanto a sus finalidades estéticas –porque lo que nos preguntamos todo el tiempo es: ¿pero qué es lo que en realidad Aira quiere hacer con la literatura?–, es lo que nos lleva también a discutir y a decidir, cada vez, sobre su calidad. “Bien podría haber sido –acota el narrador de *Una novela china*– que Chen hubiera sido un fraude, un

AIRA, POR UNA LITERATURA MALA.

torpe. La duda volvía más fascinante su obra, y el encanto hacía más difícil la resolución de la alternativa.” Claro que esa duda, ese trabajo suplementario, no siempre fascina; a veces incomoda, e irrita.

El desafío de Aira, podría decirse, está en sostener, con la maestría del ironista, este efecto de suspensión. Sólo que si se le acuerda un carácter irónico —que siempre supone un distanciamiento, un principio de lucidez, de autodomínio— hay que advertir que el ironista juega, también, con el peligro y se expone al riesgo. La ironía —dice Jankelevitch— es una maniobra peligrosa que tiene un margen muy estrecho: un milímetro menos y es el hazmerreír, uno más y se engaña a sí misma. La ironía de Aira, entiendo, sobrepasa ese límite. Allí mismo donde la exhibición irónica —ésta que podría atribuírsele como a un gesto camp— se transmuta en exposición (donde no son los personajes los que enuncian “los boleros dicen muchas verdades” sino la misma voz del narrador la que dice, cerrando la novela, “Y el amor triunfó una vez más”). Allí mismo donde “el método del error” deja de operar como una distancia crítica —o una distancia irónica— para convertirse en una auténtica —e inmediata— exposición al “fiasco” y a la decepción.

Como bien lo observó Guillermo Saavedra, Aira se expone y lo hace sin reservas. Como si no le temiera al papelón (ese ridículo que Aira no dejó de tematizar ni de ficcionalizar en su propia figura: léase *Las curas milagrosas del Dr. Aira*). Como si no le temiera, tampoco, a “pasar por estúpido” (siempre que a esa estupidez no la entendamos en el sentido del “entontecido cínico” que *Literal* celebraba en Macedonio, ni en el de la estupidez flaubertiana, ni, por ejemplo, en el de la tontería de Felisberto Hernández, sino en el sentido de la más flagrante “pavada” que puede ser objeto, como lo es la niña César Aira en *Cómo me hice monja*, de la más irritada reprobación: “¡Idiota!”.) Pero también como si al contar una catástrofe nuclear provocada por un genio del mal, o una historia protagonizada por Barbies y enmascarados, o una guerra tipo Mortal Combat, Aira se permitiera —como Clarke cuando conversa con Carlos en *La liebre*— “desplegar toda la puerilidad que uno tiene adentro”: “Se reían como chicos”, “Se desbarrancaban por la carcajada.” Y es que cabe

preguntarse: ¿no pasa por ese efecto de puerilidad la *sensibilidad* a la que la literatura de Aira nos expone o que la literatura de Aira nos permite liberar? Cuando leemos una historia en la que una multitud se pone a gritar “¡At-man!, ¡At-man!” delante de una Lady Barbie acorralada y después de una persecución con elefantitos pet (*El volante*), ¿no *sentimos* que Aira nos infantiliza, quiero decir, nos convierte en “chicos”? O mejor: ¿no sentimos que Aira nos rejuvenece? En su ensayo sobre la prosopopeya, Aira dice que el período de civilización que Puig enfoca en sus novelas y al que le da la palabra es “la época de la juventud de la madre”. Y entonces podríamos preguntar: al otro lado de Puig, esto es, al otro lado de la distancia mítica del cine y de la infancia, en la inmediatez del presente y la banalidad de la televisión, ¿no parece Aira estar dándole la palabra a la época de la juventud o de la infancia, contemporánea, de los hijos? Si ese efecto de inmediatez que suscita la banalidad del presente —“lo banal es una categoría de la contemporaneidad”, dice Susan Sontag— es lo que, paradójicamente, vuelve a la literatura de Aira anacrónica —esto es, ilegible desde los valores vigentes en el campo cultural—, debe decirse también que este anacronismo —esta ilegibilidad— probablemente se sustente en el impulso de fuga hacia la juventud del que todo Aira —su obra y su figura— quiere ser la experiencia y la manifestación. Decía Witold Gombrowicz en el *Diario Argentino*:

Bajo el efecto de la guerra, del surgimiento de fuerzas inferiores y las fuerzas regresivas se efectuó en mí la irrupción de una juventud tardía. Ante el desastre me escapé hacia la juventud y de golpe cerré esa puerta. Siempre tuve inclinaciones a buscar en la juventud —la propia o la ajena— un refugio frente a los “valores”, es decir, frente a la cultura. La juventud es un valor en sí, lo que significa que es destructora de todos los valores, puesto que bastándose a sí misma no los necesita. Yo, por lo tanto, en vista del aniquilamiento de todo lo que hasta ahora poseía: patria, casa, situación social y artística, me refugué en la juventud, más apresuradamente aun debido a que estaba enamorado. Entre nous soit dit, la guerra me rejuveneció... y dos factores me eran propicios en ese sentido. *Parecía* joven, tenía una cara fresca, veinteañera. El mundo me

trataba como a un joven -zacaso para la mayor parte de mis lectores polacos no era yo sino un chiflado, una persona carente de toda seriedad? Todo: mi aspecto, mi situación, mi absoluta desviación de la cultura y las vibraciones secretas de mi alma, todo me empujaba hacia una ligereza juvenil, un juvenil bastarme a mí mismo.

La figuración de la “huida hacia adelante” como fuga hacia la juventud es el modo en que la “literatura mala” de Aira, en la estela de Gombrowicz, figura la transmutación de los valores como huida hacia lo desconocido del Futuro y lo absoluto de lo Nuevo.

*Fragmento de *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

COPÍ

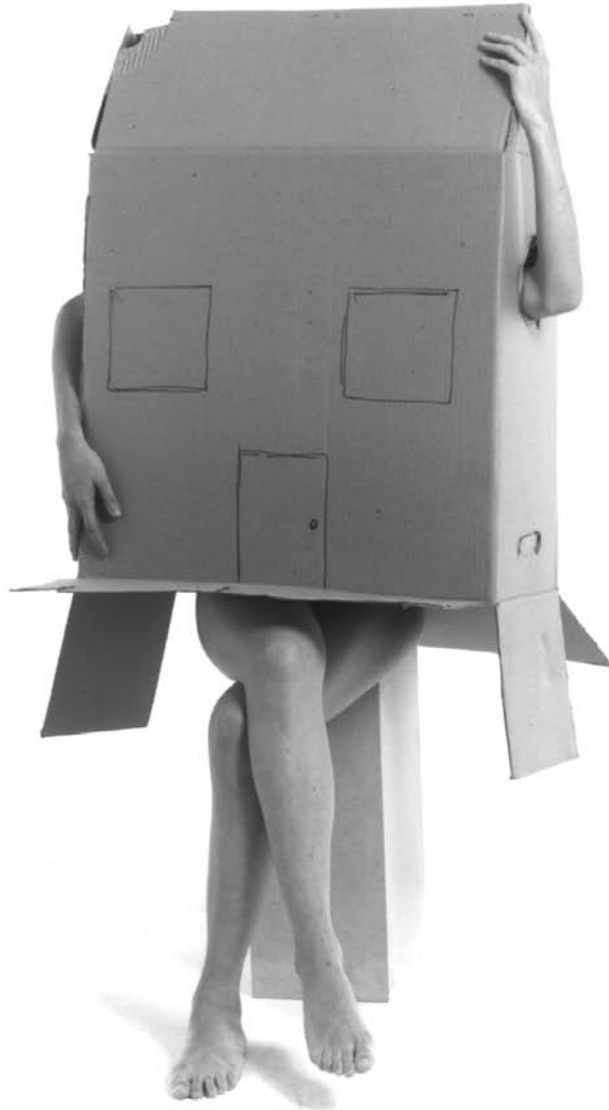
Copí, Raúl Damonte, nació en Buenos Aires en 1939. Su padre, Raúl Damonte Taborda, tuvo una prominente y controvertida actuación política; también era pintor de talento. Su madre era la hija menor de Natalio Botana, el legendario fundador y propietario del diario *Crítica*; la esposa de éste, Salvadora Onrubias, anarquista feminista, fue dramaturga y tuvo influencia sobre su nieto. De la historia de los Botana, extravagante, trágica y central en la historia reciente argentina, hay un buen relato, aunque parcial, en las *Memorias* del tío de Copí, Helvio Botana. Los Damonte se exiliaron en el Uruguay tras el ascenso de Perón, con el que Raúl Damonte rompió relaciones después de haber sido su hombre de confianza. También vivieron en París, donde Copí hizo su bachillerato.

En 1962 se instaló definitivamente en París (volvería a Buenos Aires sólo en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de morir, en 1987). Comenzó vendiendo sus dibujos en *Twenty Bizarre*, luego pasó a *Le Nouvel Observateur*, donde creó su más famoso personaje de comic, "la mujer sentada". También colaboró en *Charlie Hebdo*, *Linus*, *Hava Kiri*, en esta última con cuentos y una novela en folletín. Además de "la mujer sentada", creó otros personajes de comic: *Libérett*, de muy corta vida, para el diario *Libération*, y Kang, un canguro. Sus dibujos fueron reunidos en varios álbumes: *Copí, Les poulets n'ont pas de chaise*, *Le Dernier Salon où l'on cause*, *Pourquoi j'ai pas une banane*, *Du côté des violés*, *Les Vieilles Putes*, *La Femme assise*.

Su actividad de dramaturgo y actor se inició con un sketch en el Centre Américain, *Sainte Geneviève dans sa baignoire*. Su primera pieza es de 1968: *La journée d'une revuese*, puesta en escena por el dramaturgo Jorge Lavelli, al que Copí seguiría ligado en adelante. Escribió once obras teatrales, la última estrenada pocos meses después de su muerte, más un sainete en verso, en castellano, que permanece inédito. Dos de ellas son unipersonales que representó él mismo con éxito; era extraordinario actor travesti, en francés e italiano, y no sólo de obras suyas; en una gira por Italia actuó en *Las Criadas* de Genet.

Con la breve novela *L'Uruguayen* (1972) inicia su producción narrativa. Publicó cinco novelas: *Le Bal des Folles* (1976), *La Vida es un Tango* (1979, la única escrita en castellano), *La Cité des Rats* (1979), *La Guerre des Pedès* (1982) y *L'Internationale Argentine* (1987), más de dos recopilaciones de narraciones cortas, *Une Langouste pour Ddeux* (1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (1984)

Murió en París el 14 de diciembre de 1987, a los cuarenta y ocho años.



COPI (FRAGMENTO)*

César Aira

Copi es precioso para nosotros por más de un motivo. ¿Recuerdan el famoso cuento del chino que leía en la cola del patíbulo? Todo buen escritor, todo escritor de verdad, es útil para nuestras vidas, aunque nos falte sólo un minuto para morirnos —y en general es todo lo que nos falta. Nuestra vida es un sistema, que algunos escritores, los que alcanzamos a leer, completan. Por supuesto que no podemos leerlos a todos, pero el sistema tiene en este caso un modo propio de completarse.

La literatura es un sistema. No nos interesaría si no fuera así. Un libro único, ese famoso libro que se supone que llevaríamos a la isla desierta, no nos sirve. Pero cada autor también es un sistema. ¿Qué relación hay entre el sistema de la literatura y el sistema de Proust o de Svevo o de quien sea? ¿De inclusión? ¿De reproducción? ¿De repetición? La existencia de un tercer sistema, el del lector y su vida, creo que sugiere que la relación es de continuidad.

Copi tenía algo de escritor no profesional, no fatal. Podría no haber escrito, podría haber desplegado su genio, el mismo genio que tuvo, en otras cosas, y de hecho lo hizo. Eso lo hace tanto más escritor. Sus libros se nos aparecen como emanaciones de un sistema más amplio. Con todos los grandes escritores sucede lo mismo, pero en la mayoría ese mecanismo es virtual; en él fue real.

Imaginemos que hubiera seguido con exclusividad el camino de las artes plásticas, del dibujo, o de la actuación. Supongamos, y es muy fácil suponerlo, que aun así hubiera seguido siendo Copi, el mismísimo Copi. En ese caso, podemos imaginarnos que sus relatos existirían igual, en un estado que podríamos llamar "imaginario". Serían algo así como "guiones" de otros gestos, estallarían en un punto, en un relámpago del pensamiento o de la vida.

Ahí tocamos una condición propia de la literatura, una suerte de vacilación ontológica. No importa que la obra exista o no. No hay falacia más persistente y destructiva en el discurso sobre las artes que ésta de la importancia. El arte no es importante, ni siquiera es necesario; por el contrario, oscila en el borde de no ser, y las más de las veces, cuando más grande es, se esfuma.

Supongamos el sistema-Copi en un Copi que no hubiera escrito una línea, ni dibujado un cuadrado, ni actuado, ni nada. Todo el sistema, con los rasgos que estamos tratando de discernir en él (la miniaturización, la velocidad, etc.) existirían lo mismo en un señor que viviera de la fortuna familiar o fuera diplomático o traficante de drogas. No existiría en su mente como una promesa incumplida (no se trata de fracaso o de ocio o de falta de realización), sino en ciertos gestos, en ciertas circunstancias, en lo que defectuosamente llamamos el Destino, en la superficie de su cuerpo y de su empleo del tiempo... Su tía paralítica no se habría transformado en la Mujer Sentada, porque no habría mujer sentada (aunque estaría la de Picasso), pero sí se habría transformado en la función que es la Mujer Sentada, y habría sido igualmente operativo en esa forma.

Parece un ejercicio inútil de la fantasía, y seguramente lo es. Pero vale la pena pensarlo a la inversa: posar la vista en alguien cualquiera, no importa lo vulgar y anodino que sea, e imaginarse el sistema del que es soporte único e intransferible. Es un ejercicio de la fantasía igual de inútil, pero mucho más difícil, y nos da una idea, un atisbo, de lo que pudo querer decir Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos, no por uno". ¿Podemos imaginarnos ese mundo, de una inagotable riqueza literaria? Su mero planteo sirve para aminorar la "importancia" de la literatura. Más todavía: ese mundo excesivo, esa

plétora barroca, es el único objeto que puede tener la literatura.

En esta dirección nos alejamos de la consideración "material" del texto o la obra de arte en general. Ese tipo de crítica me parece errónea y nefasta. La literatura es una actividad fantasmática, sin materialidad alguna. ¿Qué clase de materia es la que *podría no haber existido*?

Copi es tan valioso para nosotros porque su estilo es el de un apartamiento del texto en sí, en dirección al hombre hecho mundo. Es un gran escritor porque en él la literatura se disuelve, es decir llega a su culminación, que no es una realización.

Su obra, valiosa como lo es en sí misma, vale menos que él; o que esa forma de su persona que es su trabajo. Su apelación a distintos géneros, su minimalismo, su recurso a los géneros menores, todo coincide en hacerlo un *artista en acción*, menos una obra que un artista.

Esa es la ascética de Copi, y la de la literatura. Copi se hizo mundo como "hombre renacentista", hombre de todos los talentos. El llamado "humanismo" renacentista, el microcosmos del saber y el poder, desembocó en el Sistema de las Artes del barroco. La literatura es un sistema entre otros, con los que a su vez forma sistema. Y este último sistema es imaginario, un espejo de "guiones" mutuos.

En estas ideas parecería haber un democratismo abusivo, pero ahí interviene ese elemento tan misterioso en el arte que es la calidad. La calidad no es un albur, o algo sobreimpreso en el artista, sino una necesidad interna del sistema. En una dirección (del sistema al hombre) el pasaje es ilimitado e infinito; en el otro (del hombre al sistema) está la calidad, que es la válvula que regula la emisión del mito.

Además, la calidad aporta la dimensión temporal. Se escribe bien para poder seguir escribiendo (no hay excusa mejor); sin la calidad, el arte sería instantáneo, su sistema no se adecuaría al de la vida vivida. Esto supone un vector, una línea. Pero en el hombre renacentista, despreocupado de los resultados de lo que hace, la duración de la línea se transforma en la persistencia de un brillo. Ésa es otra cuestión que siempre se plantea mal, y Copi, como en tantos otros puntos, es una buena rectificación: hay que distinguir eternidad de duración; la obra de arte siempre es eterna, desde el comienzo, y no importa que dure mucho o poco o nada.

El punto débil del arte en Occidente, después del barroco fue constituirse en sistemas cerrados. No sólo cerrados entre sí, como lo están pese a esas miserables senestesis de "poesía musical", o "pintura narrativa" o lo que sea, sino cerrados en términos de práctica social. El continuo quedó en manos de los genios, sólo reconocernos como grande al arte hecho por los grandes artistas, lo que es triste, si se piensa un poco. En nuestro siglo, y antes, ha habido muchos intentos de abrir esos sistemas: el surrealismo, el arte comprometido, la aplicación psicoanalítica; la historia de los movimientos y escuelas modernos no es otra cosa que la variación de intentos en ese sentido. Lo mismo el recurso (que el barroco apuntó) a otras culturas, en las que el arte no fuera una entidad separada y reificada. La fascinación por el arte oriental viene de ahí; y por el arte americano (hay un libro muy bueno sobre el tema, Hai, de Le Clézio). Creo que vale la pena estudiar el intento de Copi.

DESAPEGO APASIONADO: UNA ÉTICA DE LA MIRADA EN GOMBROWICZ

Mario Cámara

Comenzaré con una cita:

¿La política?

Si casi no toco los temas políticos, si no me asocio con ese otro coro que hoy predomina entre los argentinos (“se nos explota económicamente, estamos en las garras del capitalismo internacional y de la oligarquía local”) es porque mi diario quiere ser lo contrario de la literatura comprometida, quiere ser literatura privada”.

El apátrida Gombrowicz (1) elige desde el inicio una posición dilemática para enfrentarse a las políticas estatales de una modernidad periférica. En la enunciación de su proyecto, *construir una literatura privada* encuentra el espacio que le permitirá el despliegue de esa autonomía. Salir de la Política para entrar en la (micro)política. La literatura privada, en este caso, consiste en una tecnología hyponemática que nos permitirá perseguir lo legible de una subjetividad en su propia constitución. Sin embargo, a diferencia de las anotaciones de Oliverio Girondo en sus *Cuadernos de infancia*, en donde, como señala Raúl Antelo, la cultura nacional, en vías de redefinición, surge como un texto enigmático, un jeroglífico que desafía al tiempo, en fin, como un mensaje diferido en sus efectos, las anotaciones de Gombrowicz (2) nos refieren “la construcción lenta y tenaz de un rostro (acaso uno de los primeros que haya tenido este polaco prófugo (3), a la vez que diagraman una paciente escenografía disolutoria.

Toda escenografía disolutoria sin embargo requiere de una escena originaria como complemento. Asistimos de este modo a la torsión de un destino diseñado por las fuerzas de la historia que sería catalogado con las siguientes visibilidades: inmigrante, exiliado, viajero. Pero la asunción de ese destino

permite adicionarle otras categorías: apátrida, viajero inmóvil, peregrino, anómalo, de todas ellas Gombrowicz extraerá una productividad.

En el trayecto de Polonia a la Argentina me había sentido bastante desmoralizado; nunca (con excepción, quizá, del período pasado en París unos años atrás) me había encontrado en semejante estado de disipación. Me importaba un bledo; después de publicar *Ferdydurke* había decidido descansar... por otra parte, el alumbramiento de esa novela fue para mí una sacudida realmente fuerte; sabía que habría de correr mucho agua antes de que se movilizaran en mí nuevas vivencias. Estaba aún envenenado por la ponzoña de mi libro, del que ni siquiera sabía bien si quería ser “joven” o “maduro”, si se trataba de una vergonzosa manifestación de mi eterno hechizo ante la joven —encantadora— inferioridad o si, por el contrario, pretendía la orgullosa, pero trágica y nada atractiva, madura superioridad. Y cuando en el *Chrobry* pasaba frente a las costas alemanas, francesas e inglesas, todos esos territorios de Europa inmovilizados por el pavor del crimen aún por nacer, en el clima sofocante de la espera, parecían gritarme: ¡sé ligero, nada te es posible, lo único que te resta es la ebriedad! Me emborrachaba, pues, a mi modo, es decir, no necesariamente con alcohol... pero estaba borracho, casi totalmente embotado...

Después, las fronteras de los Estados y las tablas de las leyes hicieron explosión; se abrieron las esclusas de las fuerzas ciegas y —¡ah!— de pronto yo, en la Argentina, absolutamente solo, cortado, perdido, hundido, anónimo. Me sentía un tanto excitado, otro tanto amedrentado... Pero a la vez algo en mi interior me ordenó saludar con apasionada emoción el golpe que me aniquilaba y me lanzaba fuera de mi orden establecido. ¿La guerra? ¿La caída de

Polonia? ¿El destino de mis amigos, de mi familia? ¿Mí propio destino? ¿Podría preocuparme por eso de una manera, podríamos decir, normal, yo, que estaba iniciado en todo ello de antemano, que lo había experimentado hacía ya tiempo?...Sí, no miento al decir que desde hacía años convivía en mi interior con la catástrofe. Cuando aconteció me dije algo por el estilo: “Ah, así que al fin...”. Y comprendí que había llegado el momento de aprovechar esa capacidad de lejanía y rompimiento en la que me venía ejercitando”

La energía liberada por el aprovechamiento de esas fuerzas aniquilatorias le permite a Gombrowicz emprender el camino para “des-sujetarse”, es decir para intentar mantenerse en ese eterno salto que lo arrojó para siempre de Polonia. Ese espacio intermedio, que en definitiva significa “no sentirse sino un residente” (4), lo sustrae del aluvión europeo que atracó en el puerto de Buenos Aires y surcó el país, para colocarlo en el lugar de los saboteadores de la lengua, entre la mala pronunciación de Arlt, el neobarroso de Perlongher, el melodrama de Puig y podría continuar el listado. La protección de ese plegado del afuera, se convierte entonces en la obsesión de su vida: un diario de casi mil páginas del que *Diario argentino* es apenas un concentrado de la experiencia “argentina”.

Una de las primeras escalas del plegado es una memoria. “Memoria es el verdadero nombre de la relación consigo mismo o del afecto de sí por sí mismo”, apunta Deleuze. El diario de Gombrowicz, el diario a secas comienza a publicarse en la revista de los emigrados polacos en París, *Kultur*, a partir de 1953. El inicio de la edición argentina, el *Diario argentino*, del que me ocupo, comienza con rugidos de sirenas el primer día del año 1955. Rugidos, piti-

dos y fuegos de artificio acompañan a un Gombrowicz solo y desesperado que avanza por la calle Corrientes. El ruido de una ciudad que pocos meses después conocería otros rugidos: los bombardeos de plaza de Mayo que derrocarían a Perón, el gran ausente de este diario. En el mismo año en que Gombrowicz comienza a publicar su diario, 1953, Theodor Adorno, otro intelectual exílico según la categoría de Saïd, publica su *Mínima moralia* y señala “Para un hombre que ha dejado de tener una patria, el escribir se convierte en un lugar para vivir”. Gombrowicz expresará el mismo propósito “quisiera empezar a construirme un talento en este cuaderno”. Y luego si, va hacia atrás, acude a su memoria y se retira para comenzar a construir ese talento.

...en Retiro, veía la juventud en sí, independientemente del sexo, y experimentaba el florecer del género en su forma más aguda, radical y—debido a que estaba marcada por la carencia de cualquier esperanza—demoníaca. Además: ¡abajo!, ¡abajo!, ¡abajo! Aquello me llevaba hacia abajo, a la esfera inferior, a las regiones de la humillación; aquí la juventud, humillada ya como juventud, se veía sometida a otra humillación como juventud vulgar, proletaria...

En ese “retiro” ejercitó una dicción, una audición y una visión. Un *ars* sensorial y amatoria que requería de aquel topos para hacerse fuerte. Se trata en efecto de la zona portuaria de Buenos Aires donde Gombrowicz puede (ex) patriarse y (ex) traviarse. Retiro, como señala en el prólogo a la primera edición en español de *Ferdydurke*, es el reino de los mitos inmaduros, la insuficiencia, la no-seriedad e irresponsabilidad. Se trata de un inframundo, de la mala forma, de aquello que aún no está constituido. Allí encontraría una vida

DESAPEGO APASIONADO: UNA ÉTICA DE LA MIRADA EN GOMBROWICZ

florecente y degradada que lo conduciría fuera de la cultura. Esa es su belleza. Aquella ejercitación le permitió detectar y afirmar lo siguiente:

Este es un país donde el canillita que vocea la revista literaria de la elite refinada, tiene más estilo que todos los redactores de esa misma revista.

Saber hablar, saber escuchar, saber mirar. En su cuidado de sí adquiere el suficiente entrenamiento para detectar con ojo bifronte dos políticas culturales: la letrada, constituida por el “Parnaso local” con su interés siempre atento por lo que acontece en Europa; y la otra, de la que sus anotaciones serán una paciente construcción. En ese nuevo régimen sensorial, decide “hay aquí (en Argentina) una buena “materia prima” aunque todavía no sea posible fabricar productos” y advierte “aquí únicamente el vulgo es distinguido. Sólo el pueblo es aristócrata. Únicamente la juventud es infalible”.

El retiro se alterna con otra escala, que podríamos denominar la segunda, menos excéntrica aunque igualmente alejada del centro, leasé del grupo Sur. Ya estamos en 1946. El escenario es el salón de ajedrez situado en el primer piso del actual teatro Gran Rex. Allí conoció a Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernandez (5) y director de la revista *Papeles de Buenos Aires*, que publicó el primer fragmento en castellano de su novela *Ferdydurke*, y a los cubanos Humberto Rodríguez Tomeu y Virgilio Piñera, este último asumió la presidencia del comité encargado de traducir *Ferdydurke* del polaco al castellano. El procedimiento era así: con un muy rudimentario castellano Gombrowicz intentaba una primera traducción, que a menudo continuaba en francés, para ser devuelta al castellano-cubano de Piñera, Rodríguez Tomeu y de Obieta. Según afirma Tomeu, Gombrowicz traducía a un español macarrónico, y aún así, agrega, “a veces era preciso inventar palabras para encontrar el equivalente de la palabra polaca” (6). El apátrida plasmó una dicción ejercitada en sus recorridos portuarios. Y con ella construyó, una vez más, una línea de demarcación, una división de aguas con la cultura local. Agreguemos que la versión “macarrónica” producida por el Comité llegó a

manos de François Blond, quien escribió una elogiosa reseña en *Preuves*, suscitando el interés de Maurice Nadeau, director de la colección *Lettres Nouvelles*, en la editorial Juillard, y encargado de la edición francesa de *Ferdydurke*, que en definitiva desencadenó su “gloria”.

El año en que Martínez Estrada publica su *Nietzsche*, 1947, Gombrowicz publica finalmente la versión castellana de *Ferdydurke* por la editorial Argos y, un único número de una revista cuyo sugestivo título es *Aurora, revista de la resistencia*. Al igual que *Nietzsche* en su *Aurora*, se declara listo para emprender el viaje, aunque como es de suponer será un viaje hacia lo bajo. Allí leemos el siguiente manifiesto.

“Puesto que en la prensa literaria de Superficie ya no se puede escribir, por que todo choca, nos vemos obligados a descender al subsuelo para hacer oír de vez en cuando la voz clandestina de esta Revista. ¡Atención! ¡Mantened la santa llama de la resistencia! ¡Apoyad al tibio Comité de la Resistencia y al subterráneo, discreto y lento Movimiento de Renovación!

Poco después da una conferencia en la antigua librería Fray Mocho titulada “Contra los poetas”. En medio de un clima de escándalo, Gombrowicz niega toda especificidad a la poesía al sostener que se trata sólo de una disposición a ver como poético un texto, en otras palabras afirma que el arte es aquello que designamos como arte. Acaba de realizar un doble movimiento: mandar al diablo al parnaso letrado y sumergirse en la larga noche de su empleo en el banco polaco, que consiguió precisamente en aquella conferencia. Noche en la que se interna para trabajar su gloria con sigilo, noche que, evidentemente, preanuncia una nueva “aurora”. Los siete años pasados en el banco polaco serán los tiempos de la *burolencia*, del empleadito cansado por siete horas de trabajo pero también de la escritura de *Transatlántico*.

Tercera escala y otra vez estamos en el inicio del *Diario argentino*. Otra vez rugido de sirenas. El amanecer de un año que se encargará de refutar pacientemente su declaración “voy caminando por la calle Corrientes, solo y desespe-

rado”. Otra vez 1955. Aquel año significó la renuncia a su empleo en el banco, el comienzo de la traducción al francés de *Ferdydurke* y los recorridos por ciudades de provincia. Al cuidado de sí se le adiciona una geografía que evade, una vez más, los núcleos de significación producidos en Buenos Aires. Pero esta vez pretende ir más allá. El cuestionamiento se posiciona sobre el repertorio filosófico de la cultura occidental. Nada de marxismos, cristianismos, romanticismos, existencialismos, nos dice en una de sus anotaciones. Por el contrario, llegar a la mediocridad en su nivel más alto y habitar en la blandura de la inmadurez.

Goya, Mar del Plata, Necochea, Tandil y Santiago del Estero se alternan con sucesivos regresos a Buenos Aires. Aquellos desplazamientos trazarán un triángulo: Buenos Aires, y las partidas de ajedrez en el Rex con Goma y el Alemán; Tandil, y los paseos con Dipi y Ruso y Santiago del Estero, con los hermanos Santucho y la aparición fulgurante y equívoca del anónimo lustrabotas. La gran trilogía de ciudades argentinas. Cada una de ellas cumplió una función. Buenos Aires fue la gloria que se avecinaba, la migración definitiva. Tandil era la certeza de la superioridad con Dipi y Quilombo “¡En Tandil soy la persona más eminente! ¡Nadie puede compararse conmigo! Son setenta mil...setenta mil inferiores...Al pasear, mi cabeza es como una lámpara...” Será sin embargo Santiago del Estero la ciudad que se erigirá como el reverso absoluto de aquellas dos. “Allá, severo y frío...aquí, sensual...”, refiere para contraponerla a Buenos Aires. La ciudad se le presenta de inmediato como un aturdidor “juego de ojos y bocas, y manos y piernas...” En Santiago del Estero convivían en guerra permanente la belleza de las espaldas desnudas bajo el azote y la cara terca y olivacea de Santucho. Lo Otro, es decir la verdad de un cuerpo marcado por la violencia, y la prefiguración de una juventud que encarnará la violencia como forma. Santucho, un soldado nato, y un ignoto lustrabotas que se reproduce en otros cientos de *changos* que pululan en la plaza principal, en las calles, en los bares. Una juventud maravillosa e imberbe, por utilizar dos adjetivos peronistas.

Entre ambas juventudes discurren las anotaciones santiagueñas de Gombro-

wicz. La crónica de los sucesivos encuentros con Santucho en el café Ideal da cuenta de un desplome provocado por la aparición furtiva de aquellos otros jóvenes cuerpos, los de los *changos*, que concentran “la tensión más alta de la belleza...”, y la sospecha de que su contemplación le tendrá reservado un acontecimiento. La prevalencia de una juventud “pasivamente natural”, el *chango* norteño, se impone con violencia frente a los argumentos ensayados por Santucho. Y sin embargo, aquella sospecha, la de tener ante sí esa escenografía disolutoria pacientemente buscada, es descrita con temor. Tandil reaparece en el diario con la urgencia de un bálsamo de equilibrio pero pronto se revela como un doble debilitado, un simulacro inofensivo de esa ciudad otra, un antídoto no demasiado eficaz frente a los “horrores atacantes y atractivos” de Santiago del Estero.

Al desmoronarse Tandil ejercita un nuevo intento de protección y ofrece una conferencia. Husserl, Marcel, Heisenberg. Teorías, teorías, teorías frente a los embates de lo demoníaco. Por un instante el triunfo parece ser suyo. Habitar otra vez en el predecible mundo de las formas. Sin embargo, la certeza se diluye cuando ingresa un *chango* con un vaso de vaso de agua. El embate de lo Otro con la apariencia santa de un tórax, protegido con la conmovedora sinceridad de un cuello. Un *chango*, otra vez un *chango* como promesa de acontecimiento. Entonces sí, nos disponemos a asistir al desenlace. Con sabor a lápiz de labios en su boca se dispone a procurarse una salud, a prescindir para siempre de su espíritu. Se despide de su audiencia y regresa al frío y a la noche santiagueña.

Así pues, finalmente tuvo la idea salvadora del trueque de la existencia –la vida elaborada tal como la creado el hombre- por esa vida pasivamente natural, en estado incipiente, joven.

“Afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (7). En esa frase de Bataille publicada en la revista *Documents* se condensa finalmente el objetivo de Gombrowicz. Decidido a capturar aquella vida, la del *chango*, emprende su persecución. Esa marcha puede leerse como una miniatura de to-

DESAPEGO APASIONADO: UNA ÉTICA DE LA MIRADA EN GOMBROWICZ

dos sus textos. Allí está el salto en el que se sostiene con obstinación desde su llegada a la Argentina y aún antes de la escritura de *Ferdydurke*. ¿Qué ve Gombrowicz? Su ojo de apátrida ve la latencia y la ve en los *changos*, como ha sabido detectar Pier Paolo Passolini, “su descripción física (...) es de una calidad lingüística excepcional, que une la calma suprema del contemplador con el raptus de quien tiene intuiciones que le arrastran vertiginosamente al fondo de la inocencia y de la aberración de la naturaleza. Estos changos son criaturas perfectamente poéticas que se contraponen a todo como “término otro”...” (8). Eso Otro que persigue se me figura como una grieta visible pero intrascendible que en su propia negación, fatal y dolorosamente lo forma. Gombrowicz ha decidido librarse a algo que no obstante se rehusa a revelar. Saltar hacia ese otro lado, significaría procurarse lo que Agamben denominó un extático estado de estupor (9). Esa procura es su destino, siempre en retirada, siempre perseguido. En la noche de Santiago, como en las anteriores tardes en el café Ideal, como en los recorridos de Retiro, la visión, el intento de salto, han sido clausurados siempre por la “maldita regularidad”, es decir por la forma. De no ser así, probablemente tendríamos silencio. Tenemos en cambio el relato de una proximidad extrema a lo abierto.

Notas:

1 El refugiado, dice Agamben con ello también se refiere al apátrida, que ha perdido todo derecho y renuncia, no obstante, a querer asimilarse a cualquier precio a una nueva identidad nacional para contemplar lúcidamente su situación, recibe a cambio de una hostilidad cierta, un beneficio inestimable: “la historia ya

no es para él un libro cerrado y la política deja de ser el privilegio de los Gentes. Sabe que a la proscripción del pueblo judío en Europa ha seguido inmediatamente la de la mayor parte de los pueblos europeos. Los refugiados perseguidos de país en país representan la vanguardia de los pueblos”. En *Medios sin fin*. Notas sobre la política. Pre-textos. Valencia. 1998, pág. 21.

2 ¿Cuál sería la nomenclatura que daría Viñas al viaje de Gombrowicz? ¿qué clase de retorno se efectiviza en las anotaciones de este polaco? ¿qué clase de partida?

3 En *Cómo se escribe un diario íntimo*. Alan Paul (comp.), quien lo define como “el anómalo”.

4 *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*. Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 59.

5 Señala Ricardo Piglia “Macedonio Fernández habría que decir que es el único escritor argentino con el que realmente se encuentra Gombrowicz. De hecho Macedonio es el primero que da a conocer un texto de Gombrowicz en español. En 1944 publica en su revista **Los papeles de Buenos Aires**, el relato “Filifor forrado de niño” de *Ferdydurke*. ¿Se habrán visto Macedonio y Gombrowicz? En aquellos años los dos vivían aislados, en pobrísimas piezas de pensión, seguros de su valor pero indecisos sobre el futuro de sus obras. En más de un sentido eran, el uno para el otro, el único lector posible. Se puede suponer casi con seguridad que Macedonio leyó *Ferdydurke* porque aparecen referencias a la novela en uno de sus papeles inéditos. Y en cuanto a Gombrowicz era sin duda el único lector posible del **Museo de la novela de la Eterna** el único, quiero decir, a la altura del proyecto macedoniano”, en

6 Rita Gombrowicz. *Gombrowicz en Argentine (1939-1963)*, Denoel, París, 1984, pág. 79. Agrega Tomeu: “Je me souviens que nous avons discuté pendant trois heures sur l’expression “matungos de tiro” par exemple’.

7 Georges Bataille. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2003, pág. 55.

8 En *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, pp 25-28, 1979.

9 Ver L’ouvert. *De l’homme et de l’animal*. Bibliothèque Rivages. Paris. 2002.

DIARIO ARGENTINO (FRAGMENTO)

Witold Gombrowicz | Tradução Paloma Vidal

Terça-feira

Ontem dei minha conferência sobre “a problemática contemporânea”. Fiz isso por tédio e para entrar em contato com a intelectualidade de Santiago, sem prever que podia acabar de um modo demoníaco.

Tentei caracterizar o pensamento atual dizendo, por exemplo, que é “reduzido”, que se familiariza lentamente com a “dupla interpretação”, que o sentimos como algo que “atua não somente para o exterior, mas também para dentro, criando aquele que pensa”, invoquei a ciência, os quanta, Heisenberg e a mecânica ondulatória, Husserl e Marcel... Meu Deus! Falava como sempre se fala, como fazem inclusive os mais ilustres, isto é, fingindo me sentir à vontade, como se para mim aquilo fosse feijão com arroz, quando a verdade é que qualquer questionamento indiscreto teria me derrubado. Mas me acostumei tanto à mistificação! Estou cansado de saber que os mais ilustres não desdenham uma mistificação como essa! Assim, cumpria meu papel com desenvoltura, e até que não me saía nada mal. De repente, vi uma coisa lá no fundo, atrás da última fila; uma mão pousada num joelho...

Outra mão, perto dali, de uma outra pessoa, apoiava-se ou aferrava-se com os dedos ao encosto da cadeira... de repente senti que essas duas mãos me pegavam, então me assustei, engasguei... e outra vez falou em mim o corpo. Mas olhei melhor: as mãos pertenciam a uns estudantes chegados de Tucumán e isso logo me tranqüilizou, vislumbrei Tandil, sabia que não existia nenhum motivo para sentir medo; mãos favoráveis, amigáveis... e posso dizer que, embora carnis, estavam a serviço do Espírito. Eram mãos que pertenciam à inteligência. Esse emaranhado de mãos espiritualizadas provocou um milagre em mim. Talvez pela primeira vez na vida perdi, sem saber onde, essa parcela de atuação, de embuste, de efeito, que se aderira

ao meu espírito. Subitamente, a seriedade e a importância da minha atuação como professor pesaram mais do que todas as minhas desonestidades. Compreendi o sentido da minha tarefa: era algo muito mais importante do que uma cátedra de professor, do que o “trabalho cultural”, do que uma exibição de habilidade artística, literária; era por mim mesmo que eu lutava ali, esforçando-me para tirá-los do seus corpos e transformá-los em existências; meu destino dependia do grau em que pudesse conquistá-los e forçá-los em direção ao espírito. Só isso me salvaria! E comeci a falar com uma paixão que, de tão verdadeira, eu mesmo escutava com incredulidade.

Em seguida, a discussão... mas suas vozes tímidas e comovidas eram somente um trampolim para a minha, metafísica. Sentia-me tão forte que pela primeira vez na vida compreendi a força que teria tido acreditar em mim, como acreditavam os santos e os profetas. No final, um jovem se levantou e expressou em voz alta sua gratidão, e outros também se aproximaram. Era óbvio que esse agradecimento não se devia ao intelecto, mas a algo mais importante, por ter compartilhado o corpo, a carnalidade, a fisicalidade... Pedi um copo d'água. Apressaram-se imediatamente em cumprir meu desejo. Depois de um tempo, um rapaz entrou com uma garrafa sobre uma bandeja. Assustado, calei-me. Esse rapaz...

Mas era tão honrado esse corpo de analfabeto... era a própria honradez... esse corpo simples, tranqüilo, vivendo livremente, deslocando-se com facilidade, silencioso, era a honestidade, a moralidade... e tanto, tão perfeitamente, que em comparação a ele aquela reunião “espiritual” subia alto demais, como um grunhido forçado... Não sei... A santa simplicidade do tórax, ou talvez a comovedora sinceridade

do pescoço, as mãos toscas que mal sabem traçar letras, toscas, mas verdadeiras pelo trabalho físico... Meu espírito expirou. Falência total. Senti um gosto de batom na boca.

Enquanto isso, o índio (pois tinha muito desse sangue), servia-me a água com o gesto esmerado do escravo, com suas mãos chamadas a servir e desprovidas de orgulho, desprovidas também de importância. A explosão dessas mãos silenciosas era tanto mais terrível quanto mais silenciosas... porque esse rapaz, como todo empregado, era *quantité négligeable*, era “ar”, mas precisamente por isso mesmo, por sua insignificância, tornava-se um fenômeno de outro registro, arrasador na sua marginalidade! Sua não-importância, lançada fora do parêntese, lá, fora do parêntese, tornava-se importante! Despedi-me e saí. Não queria prolongar esse encontro com o rapaz. Já havia escurecido na rua. O pôr do sol vermelho de Santiago se extinguiu e o frio violento do inverno, que aparece assim que o sol vai embora, obrigou-me a vestir o agasalho. Estava nos últimos cumprimentos quando o rapaz... passou a alguns metros de mim.

Era o mesmo rapaz? Era ele? Todos se pareciam... a ponto de que cada um podia ser substituído por outro, quase idêntico... então me inclinei para confirmar que era outro, um irmão, um amigo, um colega... Mas não era o mesmo? Caminhava lentamente em direção ao rio, o Rio Dulce. Segui-o. Fui atrás dele porque era absurdo e impensável que eu, Gombrowicz, andasse atrás de um rapaz qualquer só porque ele se parecia ao que me serviu água. Mas de novo sua perfeita não-importância ressoou como um trovão, à margem de tudo que se considera importante. Fui atrás dele como se aquele fosse meu dever mais sagrado!

Ia inquieto... porque há bastantes anos abandonara esse tipo de passeio por Retiro e Leandro Alem (sobre os quais alguma vez escrevi), e agora, em Santiago, de

novo, inesperadamente, voltava a essa situação, a mais profunda, a mais essencial e a mais dolorosa de todas para mim; eu, caminhando atrás de um rapaz da rua. Mas desta vez surgiu um certo traço novo na situação, a saber, que não estava em jogo a beleza nem a juventude, mas a moral... Ia seduzido por essa *outra* honestidade, honradez, simplicidade, limpeza, que socavou e destruiu meu labor de espiritualização. Caminhava atrás das suas costas retas, sua nuca manifesta, suas mãos tranquilas. E meu triunfo de havia pouco se volatilizou! Puf, já era! Mas enquanto dava as boas-vindas com desespero a essa minha nova marcha em direção ao desastre, decidi, apertando os dentes, dirigir-me a uma solução, qualquer que fosse... Não podia continuar assim. Precisava acabar com aquilo. E acreditei, não sei bem por que, talvez pela intensidade com que o corpo se impunha, que se conseguisse solucionar a forma física do fato, se conseguisse encontrar a solução física da situação, ela me conduziria também a uma solução espiritual. Enquanto isso, seguia aquele rapaz na escuridão, consciente de que meu caminhar atrás dele era, acima de tudo, um modo de formular a situação: eu e ele, eu atrás dele, eu com ele como problema a resolver.

O problema crescia enormemente... com essa potência particular com que às vezes se incham as coisas sem importância. Já retumbava nos meus ouvidos, martelava nas minhas têmporas, minha marcha inesperada! Teoricamente sabia por que o corpo à minha frente era tão honrado, ao contrário da tortuosidade que caracteriza a nós, intelectuais. Transparência do corpo! Honradez do corpo! Porque o corpo criava um jogo de necessidades e valores simples, claro; para esse rapaz, constituía um valor que satisfazia suas necessidades corporais, necessidades ordinárias do corpo são. Então ele era na realidade o terreno passivo do jogo de forças naturais, não era nada além da natureza... e por isso resplandecia diante de mim nas trevas, puro, simples e transparente. Moral como um cachorro, como um cavalo! Moral como a

DIARIO ARGENTINO (FRAGMENTO)

simples saúde. E eu? E aqueles que se parecem comigo? Oh, nós rompêramos com a lógica do corpo e éramos o produto de fatores complicados que derivam não mais da natureza em geral, mas da específica natureza humana; nós, produto da humanidade, produto dessa “segunda natureza” que é a natureza da humanidade. Éramos a perversão, o refinamento, as complicações, éramos espírito, oh infelizes!... mas não me era possível aceitar a situação; eu, caminhando atrás dele, eu, adorando-o... isso significaria a falência... então, desprendendo-me à força, virei na primeira esquina e me enfiar numa ruela à direita. Quebrei o contato e agora ia sozinho... E dizia a mim mesmo, agitado: “Diabos! Não esqueça quem você é! Ele é só corpo, não significa nada, um entre muitos, pó! Você... irreproduzível, único, original, insubstituível!”.

E, no entanto, o fato de que eu não fosse corporeamente tão honrado nem tão transparente como ele tinha uma importância a tal grau decisiva que em vão eu cantava hinos em meu louvor. Eu exalava amargura e um cheiro de podridão pairava ao meu redor. Nessa rua deserta, senti que não havia remédio, que eu tinha que matar alguma coisa, ia decidido já ao assassinato. Tinha que derrubá-lo ao grau dos animais e ficar sozinho na minha humanidade, não era admissível continuar tolerando uma humanidade dupla, a dele e a minha; ou eu tinha que me tornar monstro, ou ele, animal; não restava outra saída... Essa evidência vinha acompanhada de outra... a de que não deveria ter me afastado e permitido que ficasse sozinho, em segredo. Decidi então alcançá-lo e acertar contas com ele. Já não teria se afastado demais? Não, era quase certo que ao chegar ao parque teria dobrado à direita, caminhando assim por uma rua paralela à minha... Mas pensei que se o alcançasse o seguiria outra vez. Não, por nada no mundo! E abordá-lo de lado, de supetão, numa esquina seria também insatisfatório... decidi então acelerar o passo, adiantar-me a ele e aparecer na sua frente na próxima rua lateral, cara a cara. Isso me deslumbrou! Nem por trás, nem de lado, mas de frente e cara a cara.

Nem por trás dele.

Nem de lado. Mas de frente e cara a cara!

Essa era a fórmula física da vitória. Isso permitia um ataque. E eu precisava da guerra com ele para transformá-lo assim no meu inimigo, para expulsá-lo. Deslocava-me às pressas e essa pressa, por si só, tendo-o como objetivo, mudava a

situação ao meu favor. Virei bruscamente. Moderei o passo. Agora caminhava por uma rua com estranhos lampiões; uma das paredes era feita das árvores imensas, pretas e silenciosas do parque... ele se aproximava, a uma distância bastante considerável, diluído no brilho das luzes vacilantes. Ele se aproximava e minha hostilidade o expulsava de mim como uma erupção da pele; ali estava, diante de mim. Matar. Sinceramente queria matá-lo. E o matava em mim ao querer matá-lo. Com a segurança de que sem esse homicídio nunca poderia ser moral. Minha moral tornou-se agressiva e assassina. A distância diminuía rapidamente entre nós, eu naturalmente não me propunha a matá-lo “externamente”, só queria realizar em mim o assassinato da sua pessoa e estava certo de que se o matasse chegaria até a acreditar em Deus... Foi um desses momentos na minha vida em que compreendi com toda clareza que a moral é selvagem... selvagem... Subitamente... quando estávamos a um passo de distância, ele me cumprimentou com um sorriso:

“– Tudo bem?”

Eu o conhecia! Era um dos engraxates da praça... mais de uma vez engraxara meus sapatos. Conhecido! Para isso eu não estava preparado! O choque moral me derrubou... acenei-lhe com a cabeça, gritei “aonde você vai?”, cruzamos um com o outro e de toda essa paixão não sobrou nada, só o normal – o normal – como o tom mais alto, como o rei de todo acontecimento.

(Então mais uma vez ocorreu-lhe a catástrofe. Outra vez irrompeu a maldita regularidade, quando já tinha um drama organizado... e mais uma vez tudo se desfez nas suas mãos, como se a “outra parte” simplesmente não quisesse atuar em drama nenhum... nosso Fausto encalhou na cotidianidade. Gozaram dele! Surrupiam seu drama, o drama que lhe servia como único enfeite na luta contra os mais jovens...)

Mas desse choque não realizado restará, provavelmente até o final, a crescente convicção de que a virtude tem garras e sabe assassinar, que o mundo moral e espiritual está submetido à lei universal da crueldade. Contra todos os seus esforços, a distância entre o espírito e o corpo diminui cada vez mais, esses mundos se interpenetram, se encadeiam...

Eis o que obtive da ensolarada Santiago.)



TAL LITERATURA, QUAL CRÍTICA? (LITERATURA, CRÍTICA E TEMPORALIDADE)

Paloma Vidal

“Uma herança nunca se alia, nunca é uma consigo mesma. Sua suposta unidade, se é que ela existe, só pode consistir na *injunção* de *reafirmar ao escolher*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso fazer a triagem entre os vários possíveis que habitam a mesma injunção. E a habitam de maneira contraditória em torno de um segredo”.

Jacques Derrida.

São várias as heranças de que falará este texto. A primeira delas emerge numa cifra: quarenta anos se passaram desde o início da ditadura militar no Brasil. Nesta cifra redonda, encontra-se um marco para a memória e um ponto de partida para indagar como nós, desde o presente e desde a literatura, nos relacionamos com esse passado que, como sugere a epígrafe, é feito de múltiplas construções e reconstruções. Relembrar o passado significa uma série de escolhas, conscientes e inconscientes, a partir das quais vai se formando um mosaico cuja imagem se reflete no presente. Assim, o passado não é origem, no sentido de uma série de acontecimentos imutáveis e disponíveis para nossa apreensão como causa do presente, mas matéria maleável, não só por uma memória seletiva, mas também pelo esquecimento, lugar de falha da memória. De que maneira nosso presente modela essa matéria, apropria-se dela ou não, inscreve-se nessa matriz indecisa?

Trata-se, mais uma vez, da memória e do que fazemos com ela, discussão que permeou muitos debates no Cone Sul da pós-ditadura, período cujos limites às vezes um tanto borrados nos fazem pensar nos restos não nomeados dessa passagem, ressurgidos no presente como herança real de políticas de violência e exclusão. Mas trata-se também

daquela outra discussão: como falar do horror? De violência e exclusão fala grande parte de nossa literatura de hoje. Nesses novos realismos, encontramos a herança daqueles outros, dos anos 70, também discutidos em textos cuja ressonância aqui se identifica desde o título. A herança se exprime de maneiras muito diversas e não se trata aqui de unificar leituras, mas de deixar emergir alguns textos que, como espectros, trazem a surpresa e o espanto de memórias reavivadas.

De traumas

A temporalidade, e a maneira como a literatura e a arte deixam suas marcas na história e se deixam afetar por ela, foi pensada por uma parte significativa da crítica contemporânea a partir da noção freudiana de trauma⁽¹⁾. Entre outras coisas, a temporalidade traumática nos indica, excedendo os limites de uma relação causal entre história e arte, que há mais numa obra do que o efeito de uma realidade assinalada como sua origem, sendo ela antes um elemento de desestabilização do que de confirmação da referencialidade histórica. Não obstante, enquanto evento dotado de uma temporalidade específica, o trauma supõe uma concepção da história em que o problema da referencialidade não se descarta como vã ilusão; pelo contrário, coloca-se insistentemente em jogo nossa apreensão e elaboração da história e suas implicações na produção e na crítica literária.

Um dos frutos mais célebres dessa crítica é *The Return of the Real*, de 1996, que relança no contexto contemporâneo a possibilidade de voltar a considerar a relação entre arte, crítica e política através de um método de

análise que propõe compreender a maneira como uma reconexão com uma prática passada sustenta uma desconexão com uma prática presente ou o desenvolvimento de uma nova prática. O passado não tem um caráter essencial e fixo, mas é determinado a posteriori ⁽²⁾, pela leitura que no futuro se faz dele, daí o papel central da crítica, imanente à arte inovadora. A história é, assim, dinâmica complexa de repetição e diferença em vez de linearidade progressiva. As conexões, desconexões e reconexões, em outras palavras, os movimentos de continuidade e ruptura que o presente estabelece com o passado, são o que possibilita a existência do novo – de novas interpretações como as que Lacan e Althusser, exemplifica Foster, respectivamente fizeram de Freud e Marx nos anos 60. A arte, assim como a crítica, se insere nessa engrenagem essencial à transformação.

A noção de trauma permite a Foster questionar a dicotomia entre referência e simulacro enquanto duas chaves interpretativas contrapostas em que a obra ou representa a realidade para se posicionar criticamente em relação a ela, na leitura referencial, ou questiona a possibilidade de tal representação e até mesmo a existência de uma realidade referencial, na leitura inversa. Foster propõe, então, utilizando como exemplo a obra de Warhol, a noção de um “realismo traumático” que seria ao mesmo tempo “referencial e simulacral, conectado e desconectado, afetivo e desafetivo, crítico e complacente” ⁽³⁾. Nessa perspectiva, a função da repetição na obra de Warhol é analisada, a uma só vez, como produção e elaboração do trauma. Para dar conta dessa contradição, Foster lança mão da noção de trauma tal como Lacan a entende, a saber, como encontro perdido com o real ⁽⁴⁾. Assim, a repetição em Warhol não é nem da ordem da referência nem

do simulacro, mas do trauma, uma vez que na repetição se dá o encontro do sujeito com o real traumático. “Essa mudança de concepção – da realidade como um efeito de representação para o real como uma coisa de trauma – pode ser definitiva na arte contemporânea, sem contar na teoria, ficção e cinema contemporâneos” {146}.

Por que essa fascinação com o trauma?, pergunta Foster. “Há uma insatisfação com o modelo textual de cultura assim como com a visão convencional de realidade – como se o real, recalado no pós-modernismo pós-estruturalista retornasse como traumático. E também, há uma desilusão com a celebração do desejo com um passaporte livre de um sujeito móvel – como se o real, relegado por um pós-modernismo performativo fosse convocado contra o mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo” ⁽⁵⁾. Fascinado ele próprio com o trauma, Foster utiliza a noção como modo de ler um momento histórico determinado na sua relação traumática com o passado e também como interpretação da intrincada relação entre subjetividade e referencialidade na obra de arte. A teoria do trauma oferece, portanto, uma via dupla, diacrônica e sincrônica, de reavaliação dos principais movimentos da arte contemporânea: no que diz respeito à história, temos uma compreensão não progressista do tempo que investe politicamente o presente de um espírito de mudança ⁽⁶⁾; já a obra é o espaço em que o real, tal como definido por Lacan, emerge como não-dito, como relação impossível do sujeito com aquilo que não pode ser verbalizado.

No contexto literário brasileiro, a narrativa atual dialoga com um passado em que referência e simulacro foram sucessivamente explorados enquanto formas de abordar a questão de como contar a história: a literatura

TAL LITERATURA, QUAL CRÍTICA? (LITERATURA, CRÍTICA E TEMPORALIDADE)

oscila, assim, entre os anos 70 e 90, entre o realismo do romance-reportagem e afins e as tramas inter e metatextuais da chamada literatura pós-moderna. Na última década, no contexto de crescimento desmesurado das cidades, de aumento das desigualdades sociais e de explosão da violência urbana, surgem novas respostas para essa dicotomia que podem ser lidas sob o signo de um esgotamento do modelo textual numa época em que, por sua vez, se vê com desconfiança um retorno à ingenuidade mimética do realismo tradicional. Tomemos como exemplo dois escritores contemporâneos: André Sant’Anna e Luiz Ruffato. Apesar de proporem estéticas muito diferentes, as narrativas de ambos podem ser analisadas na ótica de um novo realismo, seguindo os passos de Foster⁽⁷⁾.

No caso de André Sant’Anna, a discussão gira em torno da possibilidade (ou não) de ler seus textos como realismo traumático para além de uma razão cínica⁽⁸⁾. Seriam as constantes repetições em torno das quais se articula a narrativa de Sant’Anna a estratégia de um sujeito traumáticamente marcado pelo esvaziamento de sentido no mundo contemporâneo – uma maneira de “pacificar o real”, para usar a expressão de Foster, e nesse mesmo movimento expor o real? No primeiro livro de Sant’Anna, *Amor* (1998), o narrador, sendo bombardeado por imagens do mundo inteiro diante da TV, torna-se uma espécie de canal direto de transmissão desses lugares-comuns da sociedade de consumo: “Aquele televisão e o inverno batendo na porta em frente à televisão. Um cobertor das Casas Pernambucanas. Aquele cara tremendo de frio, banhado em lágrimas. Crianças felizes e o cara da televisão explicando todas as palavras”⁽⁹⁾. O conto termina com a pergunta: “Palavras cheias dessa angústia toda o tempo todo?”⁽¹⁰⁾. Segundo Leandro Salgueirinho, “por mais que haja em *Amor* [...] um convite ao leitor para se deleitar sobre suas superfícies [...], talvez possa ocorrer justamente o oposto, ou seja, que o espectador olhe criticamente *através* de suas superfícies”⁽¹¹⁾. Mas a garantia de que isso aconteça não é maior do que a possibilidade inversa de que sejamos imaginariamente capturados pela reprodução dos lugares-comuns.

Na escrita de Luiz Ruffato, por sua vez, há um projeto político explícito cuja forma é um realismo fragmentário através do qual se apresenta um retrato crítico da sociedade brasileira atual. O texto busca atingir nossa sensibilidade e expressar aquilo que não pode ser colocado inteiramente em palavras, aquele *punctum* de que falava Barthes em *A câmara clara*. De novo, a narrativa funciona como acesso e barreira ao real, aqui também mediado pela repetição. Segundo Tatiana Salem Levy, “pode-se afirmar que o uso da repetição em *Eles eram muitos cavalos* exerce a dupla função de nos proteger do real e nos remeter diretamente à sua experiência. É como se as imagens se distanciassem e se aproximassem ao mesmo tempo”⁽¹²⁾. Encontramos, assim, em vez da descrição característica do realismo tradicional, listas de objetos, frases repetidas, falas desconexas, com o objetivo de nos aproximar afetivamente da realidade retratada, rompendo com a composição exaustiva do contexto e com a voz unificadora do narrador para apresentar fragmentos de uma realidade virtual que nunca é dada totalmente, mas se atualiza nas singularidades que a compõem. A busca de Ruffato não é por uma generalidade, uma massa liquidificada, segundo expressão dele, mas pela repetição de um mesmo personagem, São Paulo, que ao se despedaçar faz surgir uma multiplicidade de existências unidas por uma experiência em comum: a vida na grande cidade. O realismo de Ruffato é inseparável de uma ética humanista que valoriza a capacidade de sensibilizar-se com o mundo à sua volta, afirmando a existência do outro, dos milhares de outros em cuja comunidade nos reconhecemos, criando um laço possível, incorporando sua voz, como o cavalo no candomblé.

Há nos dois exemplos uma problematização, seja ela cínica ou humanista, do lugar do sujeito na ordem do capitalismo tardio. O sujeito traumatizado, como sugere Foster, retorna à literatura contemporânea junto com a referencialidade. Dessa dupla disposição se ocupa também Cathy Caruth que, em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, publicado no mesmo ano em que *The Return of the Real*, retoma Freud para se opor ao que ela identifica como uma tendência na crítica literária recente:

considerar impossível o acesso à história dos outros ou à nossa própria história, cuja implicação é uma impossibilidade de fazer julgamentos éticos ou políticos. A essa tendência, Caruth opõe a experiência peculiar e paradoxal do trauma, propondo a possibilidade de, através do encontro com o trauma, reconhecer uma história que não é estritamente referencial na sua relação com a experiência, mas emerge no lugar em que o relato se torna impossível: “uma história só pode ser captada, afirma Caruth, na inacessibilidade mesma de sua ocorrência”⁽¹³⁾.

Um dos exemplos de Caruth é o filme “Hiroshima mon amour”: ela mostra como as duas histórias, da França durante a Ocupação e da destruição de Hiroshima, se entrelaçam na narrativa em torno da pergunta sobre como falar do trauma, pergunta que envolve um encontro com o real e a possibilidade de um acesso ao inacessível da história do outro. “O problema de conhecer Hiroshima, diz Caruth, não é simplesmente o problema de um estrangeiro conhecer de dentro a experiência do outro; mais profundamente, o filme dramatiza o que acontece quando duas experiências diferentes, absolutamente estranhas uma à outra, são colocadas lado a lado”⁽¹⁴⁾. E a possibilidade de que essa comunicação se dê reside na própria incomunicabilidade da experiência. “O homem pode entrar na história da mulher [...] só porque ele pode, e talvez de algum modo precise, colocar-lhe a questão da sua própria sobrevivência: ‘Quando você está no porão, eu estou morto?’ Ele ouve o que ela tem a dizer a partir do seu próprio não-saber, da sua impossibilidade de confrontação com seu próprio passado e da falta do eu que é falada na sua pergunta. E é precisamente porque ele fala desse lugar impossível, e coloca uma questão que ele mesmo não sabe inteiramente como responder, que ele pode também entrar na história dela, que ele faz a resposta à história dela falar mais do que ela pode contar”⁽¹⁵⁾.

e espectros

“A compreensão do presente como uma realidade histórica,

relativa e mutável tornou-se problemática”, afirma Idelber Avelar em *The Untimely Present*. “É precisamente isso que Fredric Jameson tem em mente quando fala do ‘desaparecimento do sentido da história’ na pós-modernidade”⁽¹⁶⁾. Avelar insere o período de pós-ditadura nos países do Cone Sul, e sua produção literária, num espaço mais amplo de discussão sobre a pós-modernidade. Assim o faz também Alberto Moreiras que, num artigo de 1993, se pergunta “como o luto pela assumida ou suposta perda do sentido histórico, entendido como o projeto de construção social a partir de uma racionalidade emancipatória, motiva variedades afetivas de resposta e, portanto, formas de auto-entendimento e auto-projeção cujo conjunto pode dar a medida de futuro nas transformações do pensamento sob condições de pós-modernidade vestibular”⁽¹⁷⁾. Nessa nova conjuntura, “a literatura foi forçada, diz Avelar, a abandonar seu papel privilegiado na modernidade – a imaginação de uma alternativa, a redenção do poético no prosaísmo da vida cotidiana alienada e a visão de uma epifania redentora”⁽¹⁸⁾. A literatura da pós-ditadura – e os exemplos de Avelar incluem, entre outros, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Ricardo Piglia e Diamela Eltit – está, por conseguinte, melancolicamente repetindo a impossibilidade de escrever. Diante dessa perda de sentido histórico, como pensar a possibilidade de construir novos começos?

Essa pergunta, que sugere uma aposta política, dialoga com outra: o que é fazer crítica hoje em dia? Produzir um saber sobre a literatura que se faz hoje em dia é uma das possíveis respostas. Na leitura desse presente não seria necessário estabelecer reconexões e desconexões com o passado? Ou ainda: não seria necessário perguntar que reconexões e desconexões a literatura do presente cria com um tempo anterior ao seu? Como afirma Moreiras no início do artigo citado acima: “Não há pensamento sem repetição, mas por sua vez essa repetição do pensar depende na sua mesma manifestação de um projeto heterogêneo, de uma necessidade de pensar outra coisa”⁽¹⁹⁾. Não se trata, portanto, de conhecer o passado para não repeti-lo, fórmula que corrobora uma noção conservadora da repetição

TAL LITERATURA, QUAL CRÍTICA? (LITERATURA, CRÍTICA E TEMPORALIDADE)

como retorno do mesmo e do passado como conteúdo unificado. O que está em jogo aqui são espaços em diálogo, sendo os limites desses espaços determinados pelo próprio diálogo.

O espectro é a imagem por excelência da diluição desses limites. O exemplo clássico do Hamlet, retomado por Derrida em *Espectros de Marx* ⁽²⁰⁾, nos lembra que o espectro, intimidante figura do além (do tempo e do espaço), é o portador duvidoso de uma imagem do passado e, possivelmente, de uma perspectiva para o futuro. “*Não sabemos*, diz Derrida, se a espera prepara a vinda do porvir ou se ela traz de volta a repetição do mesmo, da coisa mesma enquanto fantasma (*‘What! ha’s this thing appear’d againe tonight’*). Esse não-saber não é uma lacuna. Nenhum progresso do conhecimento não saberia saturar uma abertura que não deve ter nada a ver com o saber. Nem, portanto, com a ignorância. Essa abertura deve preservar essa heterogeneidade como única chance de um porvir afirmado, ou melhor, reafirmado” ⁽²¹⁾.

Nosso tempo, contudo, prefere as certezas do fim. O fim da história e o eterno presente. “A escolha crítica convocada por toda reafirmação da herança é também, como a própria memória, a condição da finitude” ⁽²²⁾, diz Derrida. A herança faz presente a finitude, situando-nos como seres submetidos ao tempo. Num tempo *out of joint*, desajustado, disparatado, injusto, parece que o que não se quer enfrentar é justamente a finitude, a morte como interrupção de um presente sem fim. O fim do tempo é um tempo sem fim, um tempo eternamente presente, puro repetir do mesmo. E nessa negação da finitude está em jogo também a responsabilidade com o futuro e com o outro. À incerteza de um novo começo, possível abertura, nosso tempo opõe o fim do tempo. Nessa lógica, qualquer espectro, qualquer dimensão testamentária, é uma ameaça, ao irromper no tempo presente para flagrar sua falsa estabilidade.

De espectros e limites temporais borrados fala *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi. A epígrafe de Heiner Müller nos previne: “Para que alguma coisa surja é preciso que alguma coisa desapareça. A

primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror”. A narrativa se inscreve num período de transição entre medo e esperança, horror e novidade. Que tempo é esse? “É esse tempo. Ou perto dele. Um tempo depois de outro tempo. Em camadas. De acordo com o sentido que se dá aos sentidos do tempo” ⁽²³⁾. Um tempo indefinido em que passado, presente e futuro se misturam, mas também um tempo perto deste, do nosso tempo. Na abertura, o relato de um fato nos dá a pista: “em 1995, o então presidente da República sancionou a Lei número 9.140, que reconhece como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, assumindo a responsabilidade do Estado brasileiro pelas arbitrariedades cometidas por seus agentes, bem como prevê indenização financeira aos familiares das vítimas”. No *postscriptum* dessa nota, contudo, a desconfiança de que algo desse passado pode ter ficado insepulto: “a Lei 9.140 não prevê a investigação das circunstâncias em que ocorreram, nem a identificação dos autores dessas arbitrariedades”.

Estabelecido o pano de fundo documental, anuncia-se que o livro foi escrito para sugerir uma encenação e apresenta-se a descrição de uma cena na forma de rubrica teatral: “A mulher está sentada sobre um caixote onde se lê: ‘cozinha/pratos etc’. Em torno dela, mais caixas. Volumes dispostos em ordem no vazio. De madeira e papelão. Há inscrições nas caixas”. Sabemos, também por indicação do autor, que o texto terá três vozes que devem ser consideradas três personagens: o narrador, uma mulher, um homem. Documento, encenação, narrativa, o texto se compõe de cenas breves e diálogos interrompidos, permeados por uma narrativa que reaparece a intervalos sob o título “Continuando”, como um mote a nos trazer de volta para o presente. Nela se descreve a realidade de uma mulher que acabou de se mudar para um apartamento novo cuja compra foi viabilizada pela indenização recebida pela morte do marido. Quando menos se espera a imaginação invade a cena: “A porta abre-se ao meio com os

pontapés dos agentes”. O passado, pretensamente soterrado sob caixotes de mudança, está ali, na imagem da casa invadida. A temporalidade linear da narrativa é quebrada e as fronteiras temporais expostas em sua fragilidade: “Que o presente e o passado se misturam, não é novidade pra mulher. Que se perca o limite entre ambos é uma outra história...”.

Do marido, “é preciso dizer que sumiu há muitos anos. Numa esquina, em 1974”. Com a sua morte, surge a possibilidade de uma nova vida para a mulher. Com o esquecimento desse homem desaparecido, constrói-se seu presente. E seu retorno inesperado traz consigo toda a morte que a mulher gostaria de ter enterrado, mas traz também a possibilidade de liberação, de encarar “um ciclo que precisava ser recorrido. Porque partir e voltar, não necessariamente nessa ordem, são as duas caras dessa história”. O presente questiona o passado e o passado retorna para questionar o presente. “Quem jogaria a primeira pedra?”, pergunta o jogral. “Quem diria que as ilusões são recondicionadas? Quem diria que as mãos ficassem tão limpas? Quem diria que o silêncio se erguesse?”. As perguntas se sucedem uma após a outra, aporias de sujeitos que não sabem muito bem o que fazer com seu passado. O que ficou em nós dessa história? O que fez da nossa história o que ela é? O que a injustiça e a violência de ontem tem a ver com a injustiça e a violência de hoje? Conhecemos a história, essa dos filmes, documentários e romances, mas até que ponto fomos capazes de fazer dela *nossa* história?

Em *Prova contrária*, as histórias subjetiva e coletiva se encontram, mas não se sentem à vontade; percebemos um incômodo, um não saber o que dizer, uma dificuldade de contar que nos lembra por momento os diálogos truncados de “Hiroshima mon amour”, a narrativa que interrompe a si mesma e não deixa fluir a história. Mas não se trata do circuito auto-referente da melancolia, identificado por Avelar na narrativa pós-ditatorial. A diferença se estabelece possivelmente na distância de um olhar extemporâneo. Estar em outro lugar, escrever “depois que tudo assentou”, num momento em que as preocupações são outras, em que a democracia já

construiu um caminho – o escritor que viveu a infância e a adolescência sob a ditadura retorna a esse tempo. Por quê? Para quê? Trata-se aqui também de heranças. Moreiras nos lembra que as “recentes transições democráticas no Cone Sul estão vinculadas a fortes processos de modernização neoliberal cuja condição de possibilidade é o esquecimento da depuração violenta do corpo social realizada pelas ditaduras nos primeiros anos de sua constituição” {24}. A violência retorna na megalópole paulista e serve de matéria para seus escritores. “Conceber a sociedade como um grupo de pessoas que se ameaçam é o pior legado da ditadura” ⁽²⁵⁾, afirma Bonassi numa entrevista.

Bonassi publicou seu primeiro livro de contos, *O amor em chamas*, em 1989 e desde então esteve insistentemente às voltas com as condições de possibilidade de apreender o real. Uma das formas mais usadas pelo autor é o mini-conto, mínimo às vezes, como “O desempregado”: “Uma família arrimada em tudo, todos & ninguém. Abrindo classificados em desespero, como quem estupra a própria mulher” ⁽²⁶⁾. Ou este outro, o quarto de *100 histórias colhidas na rua*: “A sala arrumadinha no meio da calçada: sofá, duas poltronas, mesa de centro, tapete, vaso e pufe. Mulher chora abraçada à televisão – procura com medo uma chuva no céu. Crianças mascam chupetas, imploram paredes. Marido não há. Cachorro nem. O caminhão de despejo leva tudo num instante” ⁽²⁷⁾. Debruçado sobre um real que só se deixa captar no tempo fugaz de uma mini-tragédia cotidiana (“uma forma de superar a violência é entendê-la tragicamente”, afirma), Bonassi é um dos representantes de uma nova geração de escritores que sepultou certas utopias, mas abriu novos espaços de expressão.

E um desses espaços é a fusão entre a literatura e outras artes, como o cinema e o teatro. Um exemplo é *O céu e o fundo do mar*, novela de 1999. A forma fragmentária, muito próxima do roteiro, é usada aqui – a história de um romance entre a mulher de um desaparecido político e um jovem rapaz no período da anistia – para falar onde o silêncio parece sempre poder mais e dali fazer emergir o trauma. O silêncio, observa Heiner Müller,

TAL LITERATURA, QUAL CRÍTICA? (LITERATURA, CRÍTICA E TEMPORALIDADE)

é a resistência da literatura, seu lado ameaçador. Assim, no contraponto das falas que nunca se completam e que, por sua vez, interrompem *narrativas pontuadas* por frases curtas, vão se revelando, como em *Prova contrária*, os não-ditos de uma história recente. “Esse texto é lacunar, diz Jean Claude Bernadet na orelha do livro, de forma múltipla. Lacunares os diálogos, para os leitores, pois o contexto da fala e as entonações que nós não ouvimos permitem que os personagens se comuniquem, pelo menos no essencial, ou melhor, os diálogos lacunares abrem atalho para o essencial”. É no híbrido entre narrativa e roteiro que Bonassi encontra uma forma para falar do drama da incomunicabilidade. Sabemos, pela entrevista já mencionada, que inicialmente ele queria escrever uma peça – desejo que também se manifesta em *Prova contrária* na forma de uma sugestão do autor –, mas acabou optando por escrever um romance na forma de roteiro, “um romance sem psicologia”⁽²⁸⁾.

Conta-se aqui, do mesmo modo que em *Prova contrária*, a história de um luto, mediado neste caso por uma história de amor que no final se mostra impossível. Uma barreira separa a mulher e o rapaz, barreira de gerações, duas experiências que se chocam num momento em que a sociedade ainda mal entrevê os acontecimentos dos anos de chumbo. “O rapaz está embriagado da sua sensação de anarquia desses dias”⁽²⁹⁾. Já a mulher carrega o peso da história recente e as marcas de uma espera vã. “Eu digo que eu fiquei aqui esperando por ele. Todos os dias. Que ele vinha. Porque eu achava...”. E o que se revela no final é que os mortos não estão enterrados. Os mortos precisam ser enterrados para que haja luto, esquecer para lembrar. A mesma questão reaparece em *Prova contrária*, a necessidade do luto, de não deixar as feridas abertas. Para isso existe o rito que, como assinala Lacan, “introduz uma mediação em relação ao que o luto abre como hiância”⁽³⁰⁾. Na falta dele, fica-se à mercê dos espectros, como Hamlet, paralisado diante de uma dívida que não lhe pertence.

Mas é ali onde a literatura interfere para encenar – teatralizar – a aporia do retorno, constituindo-se como marca de um elo *perdido*. “O que

mais eu não pude saber?”, o homem indaga em *Prova contrária*. E a mulher narra: “Sonhei com incêndios e tempestades que se anulavam; com lençóis no varal; com sombras desconhecidas. Fumei. Parei de fumar. Me desesperei. Joguei comida fora. Pisei o chão descalça. Me cobri. Rios de café com leite. Baldes de comprimidos. Tive certezas. Desisti. Recomecei”. Vislumbra-se a partir da derrota um presente de novas possibilidades, pequenas, mais concretas, mais palpáveis, como uma casa própria. Mas não é na derrota que os romances de Bonassi insistirão. Também não se acena para nenhum futuro redentor. No encontro improvável desses sobreviventes há uma tentativa de dizer algo sobre o presente, algo que se diz sem se dizer e que atravessa essa realidade nossa de cada dia.

Para além da linha e do círculo, mais uma vez a pergunta pela temporalidade, pela origem, benjaminianamente compreendida como aquilo que rompe com o tempo vazio, que interrompe o contínuo histórico. A origem é um indício da totalidade e, ao mesmo tempo, testemunho da sua não realização, marca evidente da sua falta, da sua impossibilidade. A rememoração do passado, enquanto injunção do presente, não significa a restauração de um tempo anterior, mas um movimento em direção ao futuro que rompe com continuidades históricas homogeneizadoras, um corte que possibilita que o *tal* vire *qual*, que a afirmação vire pergunta. “Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”⁽³¹⁾.

Notas:

(1) Relembremos “Moisés e o monoteísmo”. Freud discorre ali sobre o período de latência e sua relação com o efeito retardado da doutrina de Moisés na tradição judia. Tal retardamento, afirma ele em seguida, pode ser encontrado em outros domínios, como a ciência (o darwinismo seria um exemplo) e não se restringe a um fenômeno da psicologia de massas, podendo ser aplicado à vida mental de um indivíduo. Mas é preciso diferenciar, observa Freud, entre o período de latência que se segue a uma experiência traumática e o retardamento provocado por resistências a um novo conhecimento que depois se revela como verdadeiro. Freud faz então uma analogia entre o percurso da doutrina de Moisés (e a história da humanidade em geral) e a etiologia da neurose. O primeiro passo na construção dessa analogia é a definição de trauma: uma experiência é definida como traumática pelos efeitos que ela provoca e, portanto, a diferença entre traumático e não-traumático não faz sentido *a priori*, mas é elaborada no trabalho da análise quando o trauma é repetido.

(2) Vale destacar duas noções fundamentais na abordagem de Hal Foster: a de paralaxe, que supõe que nossos enquadramentos do passado dependem de nossas posições no presente que, por sua vez, são definidas por esses enquadramentos; a de ação postergada, definida a partir da noção freudiana de que um acontecimento só é registrado como traumático a partir de um acontecimento posterior que o registra retroativamente, *a posteriori*. A partir dessas noções, e dentro do contexto pós-moderno, Foster reinterpreta alguns dos principais movimentos da arte contemporânea.

(3) FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge (MA): MIT Press, 1996, p. 130.

(4) A relação do sujeito com o real, diz Lacan em *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, é um encontro faltoso (*manqué*), pois, estando para além de qualquer verbalização possível, para além de toda simbolização, o real sem-

pre escapa. Para demonstrar isso, Lacan retoma o sonho da criança queimando relatado por Freud em “A interpretação dos sonhos”. O pai da criança morta vai dormir e deixa um senhor idoso velando o corpo. No sonho, a criança o interpela dizendo: “Pai, você não vê que estou queimando”. O pai acorda e percebe que de fato uma das velas que cercava a criança caiu e queimou seu braço. Lacan assinala que o encontro perdido com o real se dá entre o sonho e o despertar, entre a representação do sonho e a visão da realidade. Esse é o lugar do trauma, que emerge no intervalo entre a percepção do apelo da criança e a consciência de que já é tarde demais. “É para além do sonho que devemos procurar o real – nisso que o sonho revestiu, disfarçou, escondeu de nós, atrás da falta da representação da qual só há ali um substituto. Encontra-se ali o real que comanda mais do qualquer outra coisa nossas atividades” (LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1990, p. 71).

(5) *The Return of the Real*, op.cit., p. 166.

(6) É o caso da leitura traumática da neo-vanguarda, crucial na teorização de Foster, que permite recuperar a articulação vanguardista entre artístico e político que “uma abordagem pós-histórica da neo-vanguarda, assim como uma noção eclética do pós-moderno, servem para desfazer. Daí a necessidade de novas genealogias da vanguarda que compliquem seu passado e sustentem seu futuro” (*The Return of the Real*, op.cit, p.6).

(7) É possível ler nessa mesma ótica algumas narrativas argentinas contemporâneas, como mostra o segundo número da revista *milpalabras* (Buenos Aires, 2001), dedicado aos “nuevos realismos”. Encontramos ali um texto de Graciela Speranza intitulado “Magias parciales del realismo”. Nele a obra de Rodolfo Fogwill é lida à luz de um retorno do real. Speranza detecta em três romances recentes do escritor argentino (*La experiencia sensible, En otro orden de cosas e Urbana*) um hiperrealismo que se, de um lado, reclama para si uma volta ao realismo e faz um uso exagerado da ilusão descritiva (ficando num limite indecível entre a crítica negativa e a mera reprodução glamourizada), do outro, nas digressões do narrador, aponta traumáticamente para algo inassimilável no

TAL LITERATURA, QUAL CRÍTICA? (LITERATURA, CRÍTICA E TEMPORALIDADE)

real.

(8) No capítulo 4 de *The Return of the Real*, Foster se debruça sobre o que ele chama de “arte da razão cínica”, seguindo a provocação de Peter Sloterdijk em seu *Kritik der zynischen Vernunft*, paródia do texto kantiano que, duzentos anos depois da publicação da Crítica da razão pura, teoriza a razão cínica como aspecto central de um tempo em que a indiferença tomou conta de todos os níveis da cultura e da política. Um dos exemplos de Foster é a op art, uma versão *pop* da arte abstrata, cuja intenção é a de cinicamente indicar seu esgotamento e seu fracasso em vez de negativamente apontar uma redenção crítica. Segundo Foster, o terreno para uma estética da razão cínica foi preparado, por um lado, pelo reducionismo da crítica ideológica e, por outro, pelo ceticismo extremo da crítica desconstrutivista. Assim, a arte da razão cínica desliza da ideologia ao desprezo e da desconstrução à cumplicidade.

(9) SANT'ANNA, André. *Amor*. Campos: Dubolso, 1998, pp. 78-79.

(10) Idem, p.50.

(11) OLIVEIRA, Leandro Salgueirinho de. “Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant’Anna”. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, 2004, p. 73.

(12) LEVY, Tatiana Salem, “O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, no 22, 2003, pp. 182-183.

(13) CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996, p.18.

(14) Idem, p.35.

(15) Idem, p.40.

(16) AVELAR, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999, p.231.

(17) MOREIRAS, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”. In: *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, 7, novembro de 1993, no 33.

(18) *The Untimely Present*, op.cit, p. 232.

(19) “Postdictadura y reforma del pensamiento”, op.cit., p. 26.

(20) *Espectros de Marx*, livro cuja origem foram duas palestras pronunciadas





num congresso intitulado “Para onde vai o marxismo?”, realizado na Universidade da Califórnia em Riverside, em 1993, coloca face a face os espectros de Marx e o de Hamlet, confronto que envolverá uma “política da memória, da herança e das gerações” (*Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993, p.15). Tanto no “Manifesto comunista” como na peça de Shakespeare, tudo começa pela aparição do espectro, ou melhor, diz Derrida, pela espera – impaciente, angustiada, fascinada – desse espectro. A questão “Para onde vai o marxismo?” transforma-se em “O que é seguir um espectro?”. Ou ainda: “E se somos nós que estamos sendo seguidos por ele?”.

(21) DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*, op.cit., p.68.

(22) Idem, p.40.

(23) BONASSI, Fernando. *A prova contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p.13.

(24) “Postdictadura y reforma del pensamiento”, op.cit., p.28.

(25) “Entrevista: Fernando Bonassi”. In: *Revista Cult*. São Paulo, fevereiro de 2000, no 31, p.6.

(26) In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001, pp. 43- 44.

(27) BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

(28) “Entrevista”, op.cit., p.6.

(29) BONASSI, Fernando. *O céu e o fundo do mar*. São Paulo: Geração Editorial, 1999, p.9.

(30) LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta, 1986, p.77.

(31) BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.223.

ESTÉTICAS LITERARIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS: LA AVENTURA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

"LAS COMUNIDADES NO DEBEN DISTINGUIRSE POR SU FALSEDAD O LEGITIMIDAD, SINO POR EL ESTILO CON EL QUE SON IMAGINADAS"
| BENEDICT ANDERSON

Alejandra Kleiman

El triste final de Policarpo Quaresma, escrita por Alfonso Lima Barreto en 1911, es una novela concebida a partir del legado del Humanismo (la historicidad, el valor de la educación como paideia, etc.) y la herencia Iluminista de la Revolución Francesa con todas sus implicaciones (estados nacionales, instituciones republicanas, ciudadanía comunes, soberanía popular, banderas e himnos nacionales) así como las liquidaciones de sus opuestos conceptuales (imperios dinásticos, instituciones monárquicas, noblezas heredadas). Desde una perspectiva muy diferente, Mario Andrade en 1928 publica *Macunaíma* donde va recogiendo las innovaciones vanguardistas europeas, incluidas todas sus aporías (la fascinación y, a la vez, el rechazo por la Modernidad) para lograr una afirmación de una radicalidad creativa poco común en el resto de las literaturas latinoamericanas e incluso del viejo continente, y convertirse de este modo en un caso único dentro del género.

Ambos escritores –ceranos en el tiempo pero muy lejanos en sus estéticas–, intentaron en estas novelas la aventura de imaginar la comunidad nacional narrando aquellos supuestos elementos de una identidad brasileña.

La fuerza narrativa y la proyección política que aporta la nacionalidad a la producción cultural son el efecto de la ambivalencia de la nación como estrategia narrativa. Es por ello que la nacionalidad, tal como señaló Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginarias*, puede ser pensada como “artefacto cultural”. Esto se ve claramente en *Macunaíma*, cuyo poder simbólico produce un continuo deslizamiento de categorías en el acto de escribir la nación y también se vislumbra en *El triste final de Policarpo Quaresma*, donde Lima Barreto utiliza el recurso del humor irónico no como un mero entretenimiento o un guiño hacia el lector sino, muy por el contrario, como una forma de exhi-

bir las contradicciones o paradojas del discurso nacionalista para, a partir de allí, pensar la identidad nacional.

Gracias al violento malestar moral que sufre Lima Barreto para con su época, en él la novela se convierte en la forma de un estudio e investigación social. Su concepción de literatura como militancia influirá en todas sus decisiones estéticas donde la intención programática de mezclar estilos y géneros basada en consideraciones político-literarias y el intento –propio del realismo– de dar cuenta de la sociedad en su conjunto, de abarcar toda la realidad cultural de su época, busca la representación objetiva de un momento histórico ejemplar.

Enfrentándose al realismo, Mario de Andrade trabaja en su novela para deslindar y autonomizar el signo del referente; en definitiva, un modo de crear la realidad y no de representarla. Es una apuesta fuerte contra la mimesis tan buscada por el realismo. Es por ello que las categorías de espacio y tiempo aparecen fuertemente trastocadas logrando, ya no sólo desde el punto de vista del contenido sino también desde la forma, una propuesta experimental sobre la identidad cultural análoga a la idea de mestizaje entre culturas.

Si Lima Barreto, para proponer una identidad nacional, convoca a la idea de cultura como una categoría universal –la que heredó de la Ilustración que en realidad define lo universal a partir de la centralidad europea y la cultura a partir de la idea de razón y progreso como valores universales–, es porque concibe a la historia como un avance rectilíneo, sin embargo, la patria terminará siendo un mito, una mera quimera a merced del juego político de aquel que triunfa, en nombre de la cual se cometen los peores crímenes.

En la novela de Mario de Andrade también encontramos una idea de univer-

salidad pero forjada desde la imaginación mítica: todos los tiempos, todos los lugares. Así a la historia es concebida desde estratificaciones irregulares y discontinuas de espacios y tiempos cruzados por múltiples pasados sedimentados en memorias fragmentadas y mestizas, donde el recurso del mito le permite proponer una identidad basada en la comunión de culturas como nueva expresión de identidad, que no se jugará en el plano de lo territorial, o de lo temporal, ni siquiera de lo étnico, sino en la capacidad de autoalimentarse de otras culturas.

A pesar de tantas diferencias radicales, ambos escritores comparten la búsqueda de un “ethos” identitario, brasileño en un caso, latinoamericano en el otro. Para Lima Barreto la incorporación de la Modernidad secularizadora a Brasil habría reprimido una dimensión folklorizada de la cultura, aquella que identifica con los valores y símbolos supuestamente autóctonos y primigenios del Brasil, donde lo propio queda asimilado a lo nativo, y que expresaría la autenticidad de una cultura “pura” sellada por el mito de los orígenes. Esta concepción –esencialista y metafísica– de una identidad folklorizada recubren distintas formas de nacionalismos según los cuales la identidad consistiría en un depósito ya prefijado.

Casi de la misma manera, en *Macumáima* percibimos que la Modernidad habría sepultado la memoria de un cruce engendrado por una multiplicidad de pasados, la cual debe ser rescatada para oponerla al reduccionismo histórico europeo de una temporalidad uniforme, de modo que lo latinoamericano logre coincidir consigo mismo en la conjugación mestiza de sus tradiciones continentales. Sin embargo, Mario de Andrade va más allá: a esta revalorización del primitivismo y la suma de la reapropiación y reformulación de la

cultura recibida con la Conquista le imprime un tratamiento estético novedoso. Es decir, el cosmopolitismo de las vanguardias europeas pero como síntesis nacional, una especie de cosmopolitismo “canibalesco”, por lo que muchos críticos lo ven como precursor de la formulación de la “antropofagia” cultural de Oswald de Andrade.

La narrativa de la nación moderna, sugiere Benedict Anderson en su famoso libro surge, entre otras cosas, gracias a un cambio de conciencia de la temporalidad. El tiempo con que la modernidad cultural reemplaza la idea profética de simultaneidad es de la temporalidad nacional del “mientras tanto”, una forma de vacío homogéneo medido por relojes y calendarios. Esta forma produciría una estructuración simbólica de la nación como “comunidad imaginada” que funcionaría, nos dice, como la trama de la novela realista.

Lima Barreto, en *El triste final de Policarpo Quaresma*, trabaja bajo el amparo que le brinda el realismo. A pesar de su mirada pesimista, en la novela, concibe una comunidad que se mueve en el tiempo homogéneo y que avanza de un lado a otro de la historia. Elige un período significativo de la historia brasileña, justamente por su carácter de ejemplaridad: la transición de un modo político de sociedad hacia otro; es decir, el pasaje conflictivo y traumático donde elementos del pasado todavía están presentes pero no como meros restos, o vestigios de un esplendor perdido, sino que aparecen como trasfondo simbólico de lo que está en proceso de refuncionalización hacia un futuro que precisamente se está jugando en ese mismo presente.

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo parecen ser, en este escritor, una obsesión que lo lleva a buscar en sus personajes, en los acontecimientos que desarrolla, en los temas que aborda, en las descripciones que realiza, las señales

ESTÉTICAS LITERARIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS: LA AVENTURA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

de la descomposición de su época para brindarnos una crónica de la identidad de la sociedad brasileña de fines de siglo pero también para dejar implícito un ideal de comunidad deseado. Lo interesante de esta novela realista es que la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica.

Hacia el final del recorrido de la novela de Lima Barreto, se operará una transformación en algunos personajes, cuyo aprendizaje aparecerá como resultado de una experiencia concreta que está íntimamente relacionada con el acontecer histórico. Nos ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo; el héroe mismo y su carácter llegan a ser una variable dentro de la fórmula de la novela. Es en este movimiento de la transformación del héroe con la temporalidad real de la historia que se introduce el concepto de tiempo histórico real. Así, la Historia no aparecerá nunca como telón de fondo sino en una relación causal de acontecimientos en marcha, que nos dice que la historia individual del héroe es también la historia social de Brasil.

En las antipodas, Mario de Andrade, utiliza para *Macunaíma* la estructura de la novela antigua, el relato de mitos, o, si se quiere, la forma de la leyenda donde la organización del tiempo mítico hace imposible el planteo de un estado-nación tal como lo entendemos modernamente. Ese tiempo mesiánico, esa simultaneidad de pasado y futuro en el presente instantáneo, abre el espacio a una idea de identidad o comunidad muy diferente, mucho más cercana a lo religioso o a lo sagrado que, aunque el autor trabaja con una mirada “antropológica”, permite entrever la percepción de una esencialidad nacional. Concepción de la temporalidad donde la cosmología y la historia son indistinguibles, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente.

En el *Prefacio Interesantísimo*, Mario de Andrade acepta su vínculo con el pasado, con la tradición, al tiempo que ejerce cierta postura crítica con relación a la diacronía:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadita, confesso. Ninguém pode ser libertar duma só vez

das teorias-avós que bebeu.

Desde este punto de vista, la novela vanguardista de Mario de Andrade rechaza la Modernidad como forma de pensar la identidad brasileña. Es la estructura mítica que nos retrotrae a un tiempo circular completamente diferente de la linealidad historicista de Lima Barreto. Mario de Andrade se sitúa entonces entre el límite de la tradición y la vanguardia.

El tiempo mítico permite proyectar la ambigüedad humana a un contexto universal. En *Macunaíma* hay una transmutación del tiempo en una categoría temporo-espacial, una especie de retorno al espacio geográfico legendario, desdénando el espacio histórico de las fronteras. Si el tiempo transforma los espacios, entonces, un espacio puede ser canjeado por otro, tal como es presentado en esta novela.

En el prefacio a la novela, escrito en Araraquara en 1926, revela una clara intención de no transformar al héroe y su hábitat en portavoces de un regionalismo previsible, sino por el contrario

Uno de mis intereses fue faltarle el respeto legendariamente a la geografía, y a la fauna y flora geográficas. Así, desregionalizaba, en lo posible, la creación y al mismo tiempo conseguía el mérito de concebir literariamente al Brasil como entidad homogénea, un concepto étnico nacional y geográfico.

De esta manera, lo regional, que Mario de Andrade tanto había combatido, acaba “desregionalizándose” para dar lugar a lo nacional entremezclado con lo internacional. En el momento en que desdibuja las fronteras geográficas, paradójicamente, construye literariamente una identidad nacional. Pues —y a pesar de que desde el punto de vista estrictamente geográfico lo que asoma claramente es el espacio latinoamericano—, es en el plano de la cultura y la tecnología donde se registra la inclusión de lo internacional europeo. Mediante todas las operaciones de esfumado de los límites regionales y creando una especie de utopía geográfica, su pensamiento pareciera nuevamente entroncarse con el concepto de cosmopolitismo de las vanguardias europeas: “ser ciu-

dadano del mundo”, sólo que en Mario de Andrade hay un traslado del significado geográfico hacia uno textual nacional, donde el cruce de tiempos, espacios y lenguajes configuran la síntesis de lo que propone como conciencia de una expresión nacional imprimiéndole así una definición mucho más política.

¿Cuál es el concepto de espacio que construye Lima Barreto para pensar al Brasil como identidad nacional? En primer lugar habría que decir que *El triste fin de Policarpo Quaresma* está estructurada en tres partes que se corresponden con los proyectos de Policarpo Quaresma: un proyecto cultural, uno agrario y, por último, uno político. Esta articulación tripartita le sirve a Lima Barreto para desestabilizar los conceptos de Taine de medio, raza y momento. Cada uno de ellos es desautorizado en la medida en que es puesto a prueba y llevado a su extremo haciéndole resaltar sus propias contradicciones.

La novela lleva un epígrafe de Renan. Este autor nos puede servir de clave de lectura en este punto pues es justamente quien define modernamente a la nación. Él argumenta que el principio no naturalista de la nación moderna está representado en la voluntad de nacionalidad, no en las identidades previas de raza, lenguaje o territorio. La voluntad es, de hecho, la articulación del pueblo-nación. Así, el espacio de la identidad brasileña no debería identificarse ni con el medio, ni la raza, ni con el momento. Si analizamos el espacio en la novela nos encontramos a simple vista con la tradicional mirada fundada en lo territorial: el espacio es explícitamente Brasil. Allí se describe la ciudad de Río de Janeiro, sus barrios y sus calles, el campo y sus características, el mar, el paisaje, e incluso todos los personajes, a excepción de uno, son identificados por su pueblo de nacimiento. Justamente quien no puede ser asignado a un espacio específico es Policarpo Quaresma:

“No se sabía bien donde, pero seguramente no había sido en San Pablo, en Río Grande do Sul, ni en Pará. Se equivocara quien quisiera rastrear en él algún regionalismo. Quaresma era por encima de todo brasileño. No tenía predilección por ésta o aquella parte de su país, tanto es así que lo que lo hacía vibrar de pasión no eran las pampas de sur con su ganado, ni era el café de

San Pablo [...] era todo esto junto, fundido, reunido bajo la bandera estrellada de la Cruz.”

Policarpo Quaresma encarnará la lucha por el establecimiento de una comunidad imaginada basada en el concepto de estado-nación soberano, fundado en la idea de territorio nacional, de lengua y de comunidad de intereses culturales como fuerte vínculo de cohesión. Esta perspectiva será llevada al extremo y será presentada como una exacerbación acrítica y quimérica que lo conduce a la muerte. Quaresma resultará ser entonces un héroe trágico. Así la novela pone a prueba e intensifica las contradicciones de los discursos que sostiene la identificación de la nación como un territorio demarcado geográficamente y la del nacionalismo como un fenómeno inherente no a un fragmento concreto del mapa en el que se asienta un núcleo determinado de población, sino a los miembros de aquellos colectivos que se consideran como pertenecientes a una nacionalidad, con independencia del lugar donde viven y que se ligarían por la sola comunión de intereses personales. Por otra parte se desprende del epígrafe que el espacio construido para la crónica sobre la identidad de la sociedad nacional se construye y se sostiene sobre una base ideológica polarizada de hombres superiores versus los inferiores que se mueven por móviles egoístas. En otras palabras, la nación o la identidad nacional construida no desde lo territorial, ni desde lo étnico, ni tampoco desde lo lingüístico —ya que estos tópicos son fuertemente ironizados— sino desde un espacio espiritual que garantizaría la libertad liberal, tal como se la heredó de la Revolución Francesa.

Ambas novelas comparten una percepción carnavalesca del mundo. Hay en ellas una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces, una pluralidad del tono en la narración, una mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, además de diversos géneros intercalados. Lima Barreto incluye la crónica de costumbres, los poemas cantados, la crítica satírica a la sociedad y la parodia de discursos, entre otras muchas cosas. Asimismo, Mario de Andrade trabaja junto a mitos indígenas las leyendas europeas, interpola referencias de otros textos canónicos, e incluso intercala una carta escrita en un tono serio parodian-

ESTÉTICAS LITERARIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS: LA AVENTURA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

do al purismo lingüista junto a elementos populares, sardónicos, mordaces e irreverentes.

El desenfreno del humor en *El triste final de Policarpo Quaresma* hace que el objeto de la crítica sea la actualidad contemporánea que aparece carnavalizada en todos sus discursos de moda. La puesta a prueba del pensamiento y la conducta de Quaresma es la confrontación de las últimas posiciones filosóficas en el mundo y de un tipo de nacionalismo. Para ello Lima Barreto utiliza técnicas de deformación, cercanas al expresionismo, pero no para ir contra la mimesis, como sí lo hizo la vanguardia y la novela de Mario de Andrade, sino para exhibir las contradicciones de la sociedad de su época. Lo que el humor le aporta a la novela de denuncia con este tratamiento específico es el de poder incluir la confrontación y la contrafigura de estas ideas y discursos, ya sea a través de su parodia, ya a través de la sátira de los personajes que encarnan esos discursos. Entonces, y, a pesar del modo cómico, hay una verdadera y minuciosa interrogación sobre qué es la patria y cómo definir un patriotismo nacional adecuado.

En el uso del humor por parte de Mario de Andrade hay una voluntad explícita de ir contra la tradición literaria y renovarla. Posicionado en una estética modernista, deforma el mundo que construye rechazando los principios del arte mimético y del verosímil con su referente inmediato y extratextual. El lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso; ni la nacionalidad, ni la clase social, ni el territorio definen diferencias. Solo a partir de la creencia de la universalidad de las estructuras lingüísticas puede admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad. Es por ello que Mario de Andrade le da tanta importancia al lenguaje en esta novela. Hay una actitud de desenfado respecto de la tradición literaria, a la vez que se advierte una toma de posición estética donde todas las culturas son factibles de ser entremezcladas para producir nuevos objetos artísticos.

La idea de mezcla y de transculturación se percibe claramente en el uso de los materiales (leyendas, mitos, etc.), pero es el humor como procedimiento el

que permite amalgamarlos con la necesaria distancia crítica. El tono es de una exaltación de la alegría, donde se mezcla lo serio y lo cómico, otorgándole un nuevo giro al estereotipo del indígena americano. Ya no se trata del buen salvaje roussoniano, ni tampoco del indio bruto e inculto que requiere de la catequización. Mario de Andrade introduce en *Macunaíma* la supuesta mirada ingenua indígena para convertirla en un comentario mordaz e inteligente sobre la Modernidad. El humor se transforma entonces en una vertiente inteligente y crítica, que propone para pensar al enfrentamiento entre culturas y arriesgar una salida estética diferente y novedosa.

La literatura ha dedicado muchas páginas al esfuerzo de rastrear y, por ende, definir una identidad nacional. Son muchas las novelas que se escribieron con ese propósito, pero estas dos que especialmente hemos seleccionado para comparar se distinguen más significativamente por su tratamiento estético que por una propuesta sociológica o histórica específica. La potencia de sus estilos y la riqueza de sus poéticas han ido proyectando en el tiempo un imaginario con el que vivimos nuestras propias comunidades.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE. México 1997.

De Andrade, Mario. Prefacio para *Macunaíma*. Araraquara. 19 de Diciembre de 1926. Publicado en María Rossetti Batista, Telé Porto Ancona López e Yone Soares de Lima. Brasil: 1° Tempo Modernista.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires, 2002

Hobsbawm, Eric. *La era del Imperio. 1875-1914*. Ed. Grijalbo. Buenos Aires. 1987.

Kohn, Hans. *El nacionalismo. Su significado y su historia*. Ed. Piados. Buenos Aires. 1966.

Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na primeira República*. Editora Brasiliense.

LUIZ RUFFATO !GUA!

Apresentação: Tatiana Levy

Ler o conto “!Gua!”, de Luiz Ruffato, foi uma ótima surpresa – aliás, como tem sido desde a primeira vez que li algum texto seu. Mas dessa vez a surpresa foi dupla, pois me surpreendi não apenas com a narrativa, mas também com o fato de ter visto se realizar o que antes era a promessa de uma história. É que certa vez fui a São Paulo, com duas amigas, para fazer uma entrevista com Ruffato e, lá pelas tantas, ele disse: “Vou vendo quem está pedindo história. É engraçado porque parece uma coisa mística, mas não tem nada de místico. [...] Há tempos eu quero escrever uma história sobre uma boliviana que está vendendo guarda-chuva, mas não chove”. E eis aqui a boliviana.

Contei esse episódio porque a literatura de Ruffato me parece vir justamente desse movimento: alguma cena “encosta” nele (como ele mesmo diz), e pede para ser transformada em palavra. E de fato não há nada de místico nisso – mas de político, sem dúvida, há muito. Seus livros de contos e o romance *Eles* eram muito cavalos deixam evidente a preocupação do escritor em apontar de alguma maneira para o real. Há, nesse sentido, um engajamento político. Mas claro que não se trata aqui de engajamento no sentido de uma participação efetiva em partidos políticos, nem mesmo de uma literatura que se faz como manifesto, que pretende “vender” uma idéia. Isso não teria o menor cabimento.

Político, na literatura de Ruffato, significa transformar a linguagem para poder tocar o leitor, assim como ele foi tocado antes por uma imagem.

Ao mesmo tempo em que ele trabalha com a realidade que o circunda – seus personagens parecem ter saído da rua, do dia-a-dia de uma cidade grande como São Paulo ou de uma cidade do interior de Minas –, a concretude dessa mesma realidade parece ser ultrapassada. Como se nos aproximássemos e nos afastássemos do real. Porque se há algum tipo de realismo em sua ficção, não se trata de um realismo mimético, ligado ao excesso de descrição, mas, ao contrário, de um realismo que emerge do silêncio entre as palavras. Ruffato condensa o sentido em poucas palavras, mostrando o que não se pode dizer, como se simplesmente apontasse para a ferida, como se dissesse ao leitor: “veja, o real está aqui”. E nesse sentido seu texto é político, porque exige do leitor uma postura ética que se resume na pergunta: o que fazer quando se está diante do real? Da mesma forma que a boliviana “encostou” em Ruffato, ele faz com que ela encoste também no leitor, pedindo, dessa vez, para ser lida, para ser experimentada.

¡Gua!

Para Sueli

iMire la lluvia!, iMire la lluvia!, a voz trêmula abafada pelos motores dos carros, pelo alarido dos transeuntes um pinheiro caminha apressado em direção a um ônibus, suor escorrendo no rosto, **iMire la lluvia!, iMire la lluvia!**, a mão esquerda esgrime um enorme guarda-chuva preto, Made in China, outros espalhados sobre a banca, resguardada so sol do início de tarde pela marquise de uma loja de discos, **iSeñora!, iSeñora!, iMire!, iMire!** Dezembro espreguiça-se nos parabrisas dos irritados automóveis parados no semáforo, bufam buzinas aceleradas, nuvens carregadas ameaçam as luzinhas que enfeitam a véspera de Natal. A indinha – sem sutiã, os pequenos seios furam a malha fina; negros, os cabelos alastram-se pelo púbis, pelos sovacos, pelas pernas – às vezes incomodava-se com a algazarra, sentia-se sufocada pela gasolina queimada, humilhada com os olhares opacos que a tornavam invisível, com a sua falta de sorte, **iBasta de konanearme!** Pensava até em abandonar aquele tabuleiro mambembe, perder os pés pela cidade, observar as vitrinas, a decoração das lojas, toda aquela gente esbaforida, *estas non son mujeres, ni hombres, sino animales, animales, ¿comprendes?*, **iMire!, iMire!**, o corpo se contrai com as lembranças recentes, catorze, dezesseis horas tocando uma máquina-de-costura industrial nos fundos de um galpão no Bom Retiro, pernas anestesiadas, cabeça leve, prestes a desmaiar, como no soroche, a coreana andando de lá para cá bate palmas, ameaça, grita, **Páí!, Páí!**, não entendia uma palavra, mas conhecia de cor aquela expressão de ódio que se nutre por quem se despreza, sí, ¡animales!, silêncio, nada de olhares vizinhos, nada de cicios, nada de nada, **iNada!**, berram os ponguitos amontoados pelos cantos, envolvidos em ponchos e retalhos. Sem os documentos, retidos pelo patrão, **iQuisiri!**, seguiu o rapaz, boa-praça

que conhecera comprando camisas para revender no centro da cidade, as araras abarrotando a kombi amarela, ele falou em serviço decente, e insinuou, quem sabe, mais para a frente, se tudo der certo, poderia, por que não?, mas, primeiro, o estoque de guarda-chuvas, que adquirira apostando nas águas de verão, e, diacho!, atrasavam-se, há quatro dias a liberdade das ruas, uma única peça negociada, a velhinha, olhos azuis, por simpatia, ou pena, levava el paraguas, tentou puxar assunto, agradecida, mas não conseguia falar português, entendia mal e mal... **iSeñor!, iSeñor!, iMire!, iMire!** De repente, gotas espelhadas coloriram o asfalto quente, e as pessoas buscaram refúgio, um terno-e-gravata aproximou-se e, sem discutir o preço, carregou um guarda-chuva, e vieram outros e outras, uma moça vestindo um tailleur preto, sapatos de salto alto, uma barba ruiva, duas garotas piercing-e-tatuagem, suas mãos encheram-se de notas, novas e amarrotadas, quebradiças e rasgadas, e seu corpo andino abriu-se num sorriso largo, sua pele de bronze arrepiou-se na umidade, vontade de molhar a cabeça na sagrada água que desabava do céu de chumbo, **!Waca!**, e então, ao voltar-se para o lado direito, percebeu, de cócoras, quase sob a bancada semivazia, um papai-noel, a roupa vermelha respingada, almoçando uma quentinha, pensamentos sobrenadando a enxurrada empoçada na boca-de-lobo entupida. **Que chuva!**, disse, **Que chuva!**, repetiu. **Ah, se chovesse assim na minha terra... Se chovesse...** Os dentes branquíssimos sorveram o vento, **Mi tierra... Mi tierra es nada ahora**, falou, mastigando as já curtíssimas unhas pretas. O homem, envergonhado por não compreender, levantou-se, com dificuldade, e entrou no McDonald's. Ao retornar, após jogar a embalagem de alumínio no lixo e usar o banheiro para

CONVERSA ENTRE AUGUSTO BOAL E ALCIONE ARAÚJO

Os encontros literários do Café Letrado, realizados na Livraria Contra Capa do Leblon, no Rio de Janeiro, nasceram em setembro 2001. Fruto da iniciativa de Paloma Vidal e Solange Rebuzzi, que convidaram Augusto Sérgio Bastos para participar da organização, o evento tomou corpo acreditando na idéia de que o escritor quando fala do seu próprio texto diz coisas não imaginadas pelos críticos ou por ele mesmo. E assim se deu uma série de nove encontros em que um escritor convidado indicava alguém com quem gostaria de conversar.

O par do primeiro encontro foi Augusto Boal e Alcione Araújo. Guiaram a discussão os livros mais recentes de cada autor: o romance *Nem mesmo todo oceano*, de Alcione Araújo, e a autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro* — memórias imaginadas, de Augusto Boal. O encontro girou em torno da década de 70, abordada em ambos livros, e das marcas deixadas por esse tempo na escrita dos dois autores.

Transcrevemos abaixo alguns fragmentos desse primeiro encontro, a ser publicado com o título *Conversas por escrito* junto com os demais encontros do Café Letrado.

Augusto Boal: Há três anos, minha editora inglesa perguntou qual seria meu próximo livro e eu respondi: “não tenho mais próximo, não tenho nada para escrever”. Então ela sugeriu: “por que você não aproveita e escreve sua

vida?” “A idéia até que é boa, pensei, só que eu tenho que envelhecer primeiro, sou jovem demais para escrever a minha vida”. Isso me causava um certo horror, escrever uma biografia. Mas a idéia de pensar, repensar o passado, é claro que é muito fascinante. Quando uma pessoa lembra alguma coisa, será que está lembrando mesmo ou está imaginando aquilo que lembra? É impossível juntar duas memórias, sem que a imaginação entre no meio também. E a imaginação e as memórias têm essa característica, quando você lembra de uma, ela está ligada a uma outra, e essa outra está ligada a uma terceira e a uma quarta. Então, quando você começa a lembrar uma coisa sem você saber exatamente se está imaginando um pouco ou se está realmente lembrando, você nunca está lembrando, está sempre imaginando um pouco. Comecei a pensar na idéia assim: “não vou escrever uma biografia, mas se escrevesse, como seria?”. Então comecei a fazer pequenos testes. E a idéia vai fascinando você, você começa a lembrar uma porção de coisas, lembrar inclusive de coisas que você não viu. Você começa a contar uma coisa que não é possível que você tenha testemunhado, mas é mais forte ainda do que as coisas que você verdadeiramente testemunhou. Então fiquei fascinado por essa idéia de fazer uma biografia que contasse não apenas o que se passou, mas aquilo que estava se repassando na minha cabeça, não apenas aquilo que eu tinha sentido, mas aquilo que eu estava ressentindo, sentindo uma outra vez. E ao mesmo tempo, eu não queria fazer uma coisa muito centrada em mim, quer dizer, queria uma biografia, mas não uma biografia do tipo “aí eu fui para tal lugar e me aconteceu isso”. É claro que eu conto coisas que me aconteceram, mas pensei que seria muito melhor falar não tanto daquilo que eu estava fazendo, mas de qual era a relação que eu tinha com

as coisas que estavam acontecendo no Brasil. O Brasil, acho que hoje estamos vivendo um dos piores momentos da história do Brasil, acho que o que está acontecendo hoje é um desastre, uma calamidade, acho que a ditadura se implantou verdadeiramente depois da anistia, porque a que havia antes era uma ditadura explícita, agora existe uma ditadura implícita em que as coisas mais horrendas acontecem. E houve um momento em que o Brasil era um pouco melhor do que isso, não era muito melhor, mas era melhor do que isso que a gente está vendo hoje, essa desintegração total, essa desindividualização do país, essa despersonalização e essa apatia tremenda. Houve um momento em que havia uma luta de várias maneiras, não só uma luta armada, não só uma luta política, não só uma luta dos estudantes, mas uma série de lutas contra essa entrega que finalmente está ocorrendo de uma forma tão lamentável. Então fiquei pensando: “Seria interessante escrever aquilo que eu testemunhei e aquilo de que eu também participei de uma certa forma”. Então, são memórias sim, conto ali coisas que aconteceram sim, mas não conto exatamente da maneira como foram, não é jornalismo. Baseia-se em dados absolutamente objetivos e verdadeiros, mas o que procurei transmitir foram sensações. Cobri uma bela parte da história do teatro brasileiro, especialmente lá em São Paulo, onde morei quinze anos. Conto isso e ao mesmo tempo em que estou contando um pouco da minha vida, estou contando as coisas que estavam acontecendo no país.

Alcione Araújo: O meu processo é justo o oposto do processo do Boal, mas exatamente por serem opostos têm semelhanças. O que acontece é que meu romance é de ficção absoluta, embora esteja plantado num contexto

histórico determinado e muito claro, um período da história que eu vivi. Embora ele seja narrado na primeira pessoa, o meu personagem é justo o oposto de mim. E essa foi a grande dificuldade que eu tive: contar na primeira pessoa um personagem que visava o oposto de mim. Os períodos de universidade numa época de ditadura, a participação em movimentos estudantis, ter nascido no interior de Minas, embora eu não tenha essa experiência, eu nasci no interior, mas fui com meses para Belo Horizonte, então eu tive que fazer um trabalho de voltar ao interior e ver como era o interior, a questão dos tempos, essas coisas que eu tento recapturar e colocar no texto. O personagem faz uma trajetória que é a trajetória que eu fiz na minha vida e que eu sabia narrar com facilidade, aquilo que eu vivi, embora naturalmente tenha pesquisado para lembrar todo esse período. Mas ele me permitia um grau de ficção relativamente alto e livre, porque contei o oposto do que habitualmente se contou nesse período, contei o lado dos militares quando habitualmente eram depoimentos das vítimas que estavam do lado de cá, e ninguém contava o que se passou do outro lado, como se passavam as coisas do outro lado. Então, o protagonista é um personagem que se encaminha na outra direção, na direção oposta aos depoimentos habituais e até à minha própria experiência pessoal em relação a isso, o que dificultou narrar na primeira pessoa. É uma humanidade construída com outros valores, com outras formas, mas que tem uma argumentação absolutamente convincente. Nunca acreditei verdadeiramente na existência de um poder que está convencido de que a tortura é legítima, mas é fácil ver na história que ela foi usada sempre, ela é usada hoje com um argumento extremamente forte, que

CONVERSA ENTRE AUGUSTO BOAL E ALCIONE ARAÚJO

até por razões éticas resolvi não utilizar no livro, que é o de que se você tem em suas mãos um preso que colocou uma bomba numa estrada de ferro onde vão morrer duas, três mil pessoas que estão dentro desse trem, de um comboio, e você precisa rapidamente arrancar a verdade dele para ver se salva essas vidas, justifica-se qualquer método para arrancar essa verdade. Esse argumento foi muito usado pelos militares, ainda é usado, é usado inclusive pelos militares americanos. Então, no meu caso, o livro foi assustador para mim, a revelação dessas descobertas, embora eu soubesse desde sempre que eu estava investigando a possibilidade de que a monstruosidade apareça por trás das máscaras mais serenas e dos comportamentos mais saudáveis, ela surge inesperadamente, ela surge dos lugares mais surpreendentes e assim um jovem médico pode perfeitamente se portar de uma forma diabólica, de uma forma inacreditável, com uma violência, uma brutalidade e uma truculência que não se espera de alguém que estudou para salvar vidas e aliviar dores. Bem, lancei o livro e foi um silêncio profundo. O livro era muito grande, as pessoas demoravam a ler e ninguém falava nada. Fiquei dois anos e meio trabalhando nesse livro, viajei muito para fazer a pesquisa e um silêncio profundo. Nenhuma palavra. Às vezes, alguém telefonava: “caramba, vi seu livro, oitocentas páginas, você é louco”. Eu pensava: “acho que erreí tudo, caramba, não era assim”. Mas aí foi passando o tempo e as pessoas começaram a ler e eu comeci a perceber que todo mundo tinha entendido tudo, até um crítico americano era capaz de entender profundamente tudo que eu queria dizer. Portanto, a angústia de ter uma resposta e essa resposta ser a incompreensão desapareceu.

Augusto Boal: No meu caso, há fatos objetivos que eu conto, foi assim, foi assado. Como a parte sobre a discussão em torno do violão do Baden Powell. Era um quebra-pau violento que acontecia naquela época. Muita gente dizia: “o artista não tem nada que tomar posições políticas”. A minha opinião é que o artista talvez não, mas o cidadão que é artista sim. É o caso do Chico Buarque, de quem às vezes falam “não, mas ele não toma posições

políticas na sua música”. Ele não toma uma posição, mas ele é político, então, ao escrever, as coisas saem. Não é preciso fazer música política, teatro político ou teatro de revolta, não precisa dizer “abaixo a ditadura”. As formas da arte não são todas racionais, elas são às vezes sensoriais, uma comunicação sensorial. Então não é só o que se diz, mas o como se diz, é o como se diz que é importante. E naquela época se argumentava muito que o artista tinha que ficar longe disso, o que acabava dando naquela história do Mefistófeles, do Mefisto, em que o autor fala “eu não me meto em política, eu não me meto em política”, mas continua, continua trabalhando dentro de um regime que o obriga a fazer coisas políticas. Aliás, eu conto várias histórias, tem uma do Vianinha que é fantástica, sua luta contra a censura. Hoje não é mais aquela censura de antigamente, mas é uma censura da sedução. Antes diziam: “isto você não pode fazer”. Agora dizem: “se você fizer aquilo que eu quero que você faça, você tem dinheiro. Se você fizer aquilo que você quer fazer, não tem”. Então antes havia o governo, a gente ia discutir com o governo subvenções para os teatros. Agora com essa “lei de sonegação fiscal”, que é conhecida pelo codinome de “lei de incentivo à cultura”, que permite às empresas que soneguem e que usem esse dinheiro na propaganda dos seus produtos, a gente tem que fazer peças que vendam produtos. Existem, é claro, artistas que continuam fazendo coisas de grande dignidade, existem, e até bastantes, dadas as circunstâncias. Mas é muito mais difícil. É muito mais difícil você trabalhar hoje. Então eu misturo essas coisas, quer dizer, no meu romance tem a história que é romance sim, que é meio romancado, mas a base é a realidade, é uma autobiografia e, na verdade, tudo o que a gente escreve é autobiográfico. Alcione está falando que aquele personagem não é ele, mas ele o busca dentro dele. Acho que existe dentro de cada um de nós uma pessoa que é um borbulhar, uma panela de pressão, e dessa pessoa nasce a personalidade que é uma redução brutal dessa pessoa, quer dizer, da nossa pessoa, que tem todos os diabos e todos os santos, nasce, sai como numa panela de pressão, por aquela coisa de onde sai uma fumacinha, sai a personalidade.

Alcione Araújo: Eu tinha uma história que me inquietava e que me perturbava muito. Esse romance estava escondido dentro de mim, como uma serpente que fosse me devorando internamente há mais de vinte anos. Eu tinha medo dele. E eu estava escrevendo teatro, cinema, outras coisas. Essa história estava sempre latente em mim e também a obsessão de não contar o meu lado. Não tenho muito interesse no meu lado, que já conheço. Tenho menos interesse nos personagens parecidos comigo do que nos personagens mais diferentes de mim. Esse afastamento veio bem a calhar, no sentido de que se eu por acaso escrevesse muito próximo de mim, tendo sido vítima daquele processo, eu poderia fazer do meu livro uma forma de retaliação e não um processo de compreensão. E essa compulsão é muito forte quando você é vítima. Foi bom ter me afastado da história, embora eu não tivesse planejado, eu esperava uma oportunidade em que eu pudesse ficar dois anos exclusivamente dedicado a isso, e acabou sendo muito tempo depois. Eu não tinha nenhuma pressa e não fiz do livro uma vingança, do tipo “eles me maltrataram de uma certa maneira e agora nesse livro eu vou enfim me vingar deles e deixar o registro histórico dessa vingança”, não foi assim. É preciso uma certa frieza para compreender o processo e é preciso uma certa paixão para fazer literatura. Acho que vinte anos depois eu tinha essas duas coisas. Houve um episódio pessoal, que acho que está na raiz desse livro, que foi um fato real e me deixou muito perplexo e eu era muito jovem, continuo jovem, mas eu era mais jovem. Eu estava preso, minhas primeiras prisões foram num período em que não havia tortura, mas alguém se machucou e apareceu um médico para fazer um curativo, para cuidar dessa pessoa. Eu fiquei impressionado de ver um médico dentro do DOPS, um médico jovem, muito parecido conosco. E ele fez o curativo e foi embora. Tempos depois, eu fazia teatro e tinha uma atriz que era enfermeira. Antigamente, mesmo hoje, as pessoas para fazerem teatro tinham outra maneira de ganhar a vida. Ela era enfermeira. E eu tinha essas coisas que se chamam cistos sebáceos e então tive um que inflamou e ela me disse “você vai lá no hospital onde eu trabal-

ho que tem um médico que pode lancetar isso para você”. Então eu fui. Sim, ele ia fazer de graça, então eu fui. Quando cheguei ao hospital, o médico que ia fazer isso era aquele médico do DOPS. Entrei em pânico, porque aquele homem estava do lado oposto. Eu o reconheci e ele poderia me reconhecer também, mas não tive como recusar. Aquele homem fez meu curativo, me lancetou e me curou. Ele teve um gesto de generosidade comigo que era muito diferente do gesto de cumplicidade com a polícia no tempo da prisão.

Augusto Boal: Depois vão dizer assim: “ah, pois é, ele fez bem de ter escrito as memórias, porque o tempo dele já passou, porque ele só pensa no passado”. O passado nem sempre foi melhor. É verdade. Mas no setor do teatro havia uma coisa muito boa. Lá em São Paulo, por exemplo, havia as chamadas comissões estaduais de teatro, de música, de literatura, de artes plásticas, de tudo. As comissões estaduais eram formadas por artistas da área, por jornalistas e por pessoas do governo. Era uma coisa bastante ampla, bastante democrática. As discussões eram feitas em público, qualquer pessoa podia assistir, qualquer um ia lá e assistia aos debates. E quando se dava uma subvenção era a partir de uma planificação anual. No Teatro de Arena, a gente dizia: “vamos montar esta peça, essa e aquela”. Teatro infantil vamos fazer isto. Seminário de dramaturgia vai ter tal coisa. Laboratório de interpretação, folclore, exposição de artes plásticas, leituras de poemas, de poesia. A gente fazia o programa para o ano inteiro. Quando vinha a subvenção, a gente sabia que ia contar com aquilo para desenvolver um programa anual. Hoje as empresas não têm interesse nisso. O interesse delas é pegar um produto vendável e explorar esse produto. Porque elas querem associar a cara do artista à venda do seu produto. Mas eu não vou fazer isso. Eu venho pensando num espetáculo chamado “O suicídio do artista”. É o seguinte: a gente não pode ganhar dinheiro para montar nossas peças, então vamos fazer uma denúncia. Uma denúncia como? Um suicídio como Sócrates, que morreu lá na caminha dele, chupando cicuta com canudinho? Ninguém fica sabendo. Só os amigos ali ficaram sabendo. Vamos nos

CONVERSA ENTRE AUGUSTO BOAL E ALCIONE ARAÚJO

queimar em praça pública. Achei que era uma ótima idéia. Todos nós, artistas que não temos patrocínio, vamos para o Largo da Carioca. Vamos para lá. Perguntei a alguns amigos meus se eles estavam dispostos. “A idéia é sua, é uma ótima idéia, mas vai você lá”. Então eu vi que estava sozinho. “Já escreveu sua biografia, já está pronto para ir embora”. Então pensei: “como é que vou fazer isso?”. Não vai ser durante o dia, porque no Largo da Carioca durante o dia, com aquele sol a pino, quer dizer, o fogo não é espetacular. Então tinha que ser um pouco mais de noite. Agora, se fosse um pouco mais de noite, o pessoal está apressado, indo embora, então você tem que ter uma pequena orquestrinha. Uma orquestrinha que bатуque um pouquinho, que chame público. Se a gente tocar bem, vai vir muito público. Se vier muito público, para que seja realmente visível o suicídio, você tem que fazer uma pequena plataforma como se fosse um palco. Agora, se vem muita gente, tem que fazer arquibancada também. Agora, você tem que preparar isso, não pode ser assim, então tem que mandar convite, tem que ter a mala direta, tem que fazer tudo isso. Para organizar isso, você tem que ter um captador de recursos. O captador de recurso foi inventado pela lei de sonegação fiscal e consiste nessa gente que vai por aí pedindo dinheiro. Então mandei para os captadores de recursos a proposta. Até agora não veio nenhuma captação de recurso. Então eu acho que nem “O suicídio do artista” vai ser feito, por falta de patrocínio. Quando a gente queria justamente denunciar a falta de patrocínio, por falta de patrocínio vamos morrer em silêncio. No anonimato.

Transcrição: Nélida Capela

Edição: Paloma Vidal





TEMPO DOS LOUCOS, TEMPOS LOUCOS: UMA APRESENTAÇÃO

Um ruído de fundo, espécie de resto sonoro ou balbucio, se transforma no fundo musical do espetáculo. Uma língua misteriosa, experiência libidinal extrema, dá origem ao nome da primeira peça e da companhia. Dessas metamorfoses do corpo e da voz, surge a Cia Teatral Ueinzz, um projeto iniciado em 1997 no âmbito do hospital-dia “A casa”, em São Paulo, com pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, estagiários de teatro e performance, compositores, filósofos e diretores de teatro consagrados. O projeto, que em 2002 desvinculou-se do contexto hospitalar, já resultou em três espetáculos – “Ueinzz - Viagem à Babel” (1996-97), “Dédalus” (1997-2000) e “Gotham SP” (2001-2003) – apresentados por todo Brasil, incluindo os festivais de Curitiba e Porto Alegre. “A voz que nós em geral desprezávamos porque não ouvíamos encontra aí, no espaço do teatro, uma reverberação extraordinária, uma ressonância, uma musicalidade, uma eficácia mágico-poética”, conta Peter Pál Pelbart. Num tempo de crescente desagregação social, a Cia Teatral Ueinzz traz a faísca de um novo tipo comunidade, não mais ligada à proximidade tradicional entre indivíduos, mas à contigüidade de trajetórias nômades. Assim, a primeira peça do grupo encenou a viagem de uma trupe de andarilhos em busca de uma torre luminosa. Nesse percurso de muitos percalços, traçam-se linhas de fuga e expõem-se frágeis fronteiras: entre saúde e doença, entre razão e desrazão, entre arte e vida. Tal viagem não se inscreve, como sugere o texto de Peter Pál Pelbart que apresentamos a seguir, num tempo linear ou circular. Constitui, pelo contrário, a reivindicação por uma navegação temporal intensiva e desarrazoada, uma temporalidade múltipla e inédita, um tempo borgeano, feito de fluxos intercruzados.

TEMPO DOS LOUCOS, TEMPOS LOUCOS.

Peter Pál Pelbart

Faltam poucos minutos para a Cia Teatral Ueinz entrar em cena. O público se apinha nas arquibancadas laterais do teatro labiríntico, um assombroso galpão envolto em brumas e mergulhado na atmosfera estrepitosa da música de Wilson Sukorski. A trupe prepara-se para proferir em grego o embate agônico que dá início a esse espetáculo “sem pé nem cabeça”, conforme o comentário elogioso do crítico Nelson de Sá na “Folha de São Paulo” do dia seguinte. Eu aguardo tenso, repasso na cabeça as palavras que devemos lançar uns contra os outros, em tom intimidatório e desenfreada correria. Passeio os olhos em meio ao público e vejo nosso narrador recuado do microfone alguns metros – ele parece perdido. Aproximo-me, conta que perdeu seu texto. Aflito, aviso um dos diretores, mas me ocorre enfiar a mão no bolso de sua calça, onde encontro o maço de folhas por inteiro. O narrador olha os papéis que estendo à sua frente, parece não reconhecê-los, põe e tira os óculos, e murmura que desta vez não participa da peça, esta é a noite de sua morte. Acompanho-o até um canto, nos sentamos, começo uma conversa e uma leve “massagem de reanimação”, mas o diretor me substitui, liberando-me para minha cena. Passados alguns minutos, aliviado, vejo o narrador de volta ao microfone, e ouço sua voz, em geral tão trêmula e vibrante, soar agora pastosa e desmanchada, como a dramatizar o texto que reza: “Minha memória anda fraca...” Sinto suas palavras deslizando umas sobre as outras, viscosas, diluindo-se progressivamente, e aquilo que deveria servir de fio narrativo para nossa labiríntica montagem teatral deságua lentamente num pântano escorregadio. Fazendo uso de suas últimas reservas, o narrador ainda consegue transformar-se em Caronte, o barqueiro que conduz Orfeu aos

infernos, em busca de Eurídice, mas abandona o herói no meio de sua travessia aos infernos e sai de cena bruscamente. Dirige-se à saída do teatro, onde o encontro sentado na mais cadavérica imobilidade, balbuciando sua exigência de uma ambulância – chegou a sua hora. Também em “Blade Runner” o herói sente esgotar-se o seu tempo, me ocorre na hora, mas ao contrário dele, nosso narrador não parece querer prolongar nada, não pede um suplemento de tempo, antes sua abolição final.

Ajoelho-me ao seu lado e suavemente ofereço minha vizinhança. Ele diz: “Vou para o charco”. Como assim? pergunto eu. “Vou virar sapo”. O príncipe que virou sapo, respondo carinhosamente, pensando em como para ele esta tournée artística no Festival de Teatro de Curitiba, hospedado pela primeira vez junto à namorada num hotel luxuosíssimo deve evocar uma verdadeira lua de mel. Mas ele me responde, de modo inesperado: “Mensagem para o ACM”. Sem titubear digo que estou fora, não sou amigo do ACM, melhor mandar o ACM para o charco e ficarmos nós dois do lado de fora. Depois a situação se alivia, ao invés da ambulância ele pede um cheesburger do McDonald’s, conversamos sobre o resultado da loteria em que apostamos juntos e o que faremos com os milhões que nos esperam. Ouço os aplausos finais vindos de dentro, o público começa a retirar-se e passa por nós. O que eles vêem é Hades com a cabeça encostada no ombro de Caronte, ajoelhado aos seus pés, e recebemos uma reverência respeitosa de cada espectador, para quem essa cena íntima parece fazer parte do espetáculo “Dédalus” (1).

TEMPO DOS LOUCOS, TEMPOS LOUCOS

Tempo e loucura

A loucura é freqüentemente associada a um colapso na experiência do tempo. As imagens que se usa para dar conta desse desmoronamento, a exemplo do “charco” usado pelo narrador, e que nos vêm ora dos pacientes, ora dos psiquiatras ou com freqüência de artistas que experimentaram os limites da desrazão, são as mais variadas e não se limitam à mera “abolição do tempo”. Uns falam de um tempo que se quebra e se esfacela, desfazendo o fluxo contínuo que constitui o fundo de nossa existência humana. Outros, ao contrário, insistem na vivência de uma massa fluida e contínua do tempo, à qual faltaria uma “cesura” capaz de “repartir” aquilo que *foi* daquilo que será, de modo que o passado não passa, o futuro não advém, o presente constitui um repisamento infindável do terror de um tempo que é vivido como um fato, não como um ultrapassamento.

De todo modo a ausência do futuro é um dos temas mais recorrentes, sobretudo entre os psiquiatras de inspiração fenomenológica. Faltaria aos psicóticos a “transcendência temporal”, ou a abertura ontológica capaz de favorecer uma gênese do tempo (cronogênese), bloqueando a estrutura da antecipação, condição para qualquer projeto (futuração). Alguns psicanalistas preferem pôr o acento naquilo que para qualquer sujeito é anterior à constituição da imagem unitária do corpo, e que na psicose vem à tona no modo do horror – a saber, um tempo que ainda não é tempo, tempo não vetorizado, grudado na imanência caótica de uma experiência sensorial todavia não historiável. Tempo caótico, semelhante a um ilimitado jorramento (*aion*), vindo de parte alguma, sem o momento oportuno (*kairós*) a partir do qual esse jorramento poderia virar um começo, como diz Jean Oury, um tempo “subjetivo” (2).

Mais do que avaliar a justeza teórica de cada uma dessas perspectivas, caberia ressaltar que o colapso na experiência do tempo tão facilmente detectável entre os chamados psicóticos não é prerrogativa exclusiva deles. Diz Antonioni, numa entrevista: “Hoje as histórias são aquilo que são, se necessário sem princípio nem fim, sem cenas-chave, sem curva dramática, sem catarse. Podem construir-se como farrapos, fragmentos: ser desequilibradas como a vida que vivemos.” Mais e mais se evidencia que cineastas, filósofos, literatos, cientistas, antropólogos, historiadores, cada qual à sua maneira, esbarram e são impelidos a inventar “imagens de tempo” peculiares a seus domínios, tratando de dar conta de um desregramento do tempo do qual fazem a experiência cotidiana, e que amiúde cruzam as imagens perturbadoras que nos chegam da loucura. O que essas imagens de tempo têm em comum é o fato de que todas elas, no geral, colocam em xeque uma concepção excessivamente homogênea, linear, progressiva e cumulativa do tempo.

Tempo dos índios

O autor destas linhas esteve recentemente numa aldeia indígena, pela primeira vez em sua vida, e completamente leigo em etnologia, não pôde fugir ao mais absoluto estranhamento diante do tempo Kayapó. Num nível inteiramente sensorial, e do fundo de sua ignorância em matéria de culturas ditas primitivas, algo lhe lembrava o tempo vivenciado com os loucos. Uma celebração, que começa um pouco aqui, outro tanto ali, que num certo momento se junta, mas quando parece atingir um clímax dura horas repetitivamente, e então subitamente se dispersa, vão todos comer,

depois retornam, em seguida vão todos dormir, de madrugada se reencontram, como se fossem tomados por ondas descontínuas de celebração, sem começo meio e fim, sem crescendo, clímax e descarga, sem acumulação, no fundo um tempo mais ondulatório, fluxionário, difluente, esparramado, não propriamente encadeado, porém disperso, flutuante, por vezes esburacado, onde a expectativa e a iminência obedecem a outras injunções, pois é um tempo não vetorizado por um futuro, o que dá à repetição um sentido peculiar.

Claro, o tempo do mito é incomparável com o tempo histórico, sua circularidade reiterativa em que a repetição é reinauguração nada tem a ver com o tempo linear em que a distância crescente em relação ao passado, bem como o culto do progresso e da novidade fazem da repetição um signo da morte, quando no fundo é o próprio capitalismo que inscreve no âmago das coisas a caducidade, – a morte anunciada de cada coisa e cada ser, na forma da mercadoria descartável. Daí a nossa aguda consciência do tempo, e não deveria surpreender que poucas épocas na história tematizaram com tanta insistência o tema do tempo como o nosso século, de Proust a Heidegger, de Bergson a Prigogine, de Freud a Benjamin, passando por visões tão heterogêneas quanto a de M. Eliade, Borges ou Tarkovsky.

O tempo contemporâneo

É preciso reconhecer o óbvio: vivenciamos hoje uma mutação vertiginosa no regime temporal que preside nosso cotidiano. Mutação tão desorientadora que se alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa idéia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do

instante, nossa fantasia de eternidade. Também a espessura do tempo se evapora a olhos vistos, nem mais parecemos habitar o tempo, como o mostrou Virílio, e sim a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação.

E cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo dito normal, em termos subjetivos ou históricos – isto é, o tempo linear, sucessivo, cumulativo, direcionado, progressivo, homogêneo, encadeado, cronológico – parece ter entrado em colapso e esfarelar-se. Para dizê-lo com os termos mais antigos e mais contemporâneos, nossa navegação no tempo ganhou aspectos inusitados. Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isto, a direção do tempo se dilui e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância.

Seria preciso, portanto, ir além da expressão um tanto nostálgica de fim de milênio *Ah, perdemos o tempo!*, para perscrutar seu avesso insuspeitado: *Ab, perdemos um determinado tempo!*, o que não é lamuriento, nem propriamente jubiloso, porém antes exploratório. O *Ab, perdemos uma certa experiência do tempo* significa, para usar os termos de A. Huyssen, que estamos frente a uma verdadeira transformação na estrutura da temporalidade moderna em si (3).

O que se anuncia é um regime temporal curioso: não meramente uma sincronicidade universal, mas, no interior dela, a gestação de novas condutas temporais que alteram o estatuto da memória, da repetição, da gênese e sobretudo das três dimensões do tempo – afetando assim, forçosamente,

TEMPO DOS LOUCOS, TEMPOS LOUCOS

nossa relação com a idéia de projeto, de história e, principalmente, de sentido.

Não estamos diante de uma mera alteração no *sentido* da flecha do tempo, mas de uma explosão *da* flecha do tempo. O que está hoje em pauta, na questão do tempo, e daí nossa grande perturbação, é a abolição da idéia mesmo de uma flecha, de uma direção, de um sentido do tempo, em favor de uma multiplicidade de flechas (mas aí já seria preciso inventar outro nome), de uma multiplicidade de direções (mas aí já seria preciso usar uma outra palavra) e de uma multiplicidade de sentidos (mas aí já seria preciso inventar outros termos).

É o que se poderia ler em Gilles Deleuze a partir da concepção de um rizoma temporal, em que não se trata de uma linha do tempo, nem de um círculo do tempo, mas tampouco de uma flecha invertida, ou quebrada, mas de uma rede temporal, que implica uma navegação multitemporal num fluxo aberto, assim como se navega hoje num hipertexto (4). Pierre Lévy sugeriu que o fato de que as sociedades primitivas transmitem a cultura oralmente, pela via da repetição incessante, reiterativa, vai de par com uma circularidade, também do ponto de vista do tempo: tempo circular. A civilização escrita quebrou esse círculo e o estirou numa linha, o passado não precisava ser reatualizado constantemente, podia ficar estocado pela escrita enquanto passado, diferente do presente que se prolongava numa linha virtualmente infinita: tempo linear. Na sociedade informatizada tudo coexiste, numa espécie de hipertempo, como se fala de hipertexto. Ora, o que acontece com o pensamento quando ele perde a forma do círculo que o domava, ou da linha em que ele se estendia, e quando flui numa massa múltipla, que não tem uma direção, porém várias, nem um sentido, porém vários? Que forma adquire o tempo nessa mutação? Nem círculo, nem linha, mas rizoma, multiplicidade. É o tempo e o pensamento borgesianos – o tempo como uma rede de fluxos inter cruzados.

No campo estético, uma das experiências mais interessantes dessa almejada multiplicidade temporal vem do cinema interativo. Graham Weinbren propôs uma versão de *O homem dos Lobos* e outra da *Sonata Kreutzer*

de Tolstói, contrapondo o modelo narrativo que ele chama de freudiano ao aristotélico. O autor salienta seu objetivo: liberar-se do filme fixo e de seu *tempo encadeado*, para atingir uma narrativa multilinear, rizomática, mesclando várias correntes narrativas. Não há uma imagem central, as imagens ganham sentido ao se entrecruzarem, e o espectador navega segundo a lógica de um fluxo aberto, numa massa de tempo indeterminada, variável, turbulenta, sem epílogo.

O tempo caótico

Dos vários autores contemporâneos que colocam em xeque a representação linear do tempo, um dos que o enunciou de maneira mais sugestiva foi Michel Serres. Diz ele: o desenvolvimento da História assemelha-se ao que descreve a teoria do caos. Fatos que numa linha do tempo estariam situados à distância, estão intimamente ligados, coisas que numa suposta linha do tempo estão muito próximas, são muito distantes. Assim, Lucrécio e a moderna teoria dos fluidos são vizinhos, embora distem em 2000 anos. O carro, por sua vez, é um agregado disparatado de soluções científicas e técnicas de épocas diferentes, e que pode ser datado peça por peça (o ciclo de Carnot do motor tem duzentos anos, a roda remonta ao neolítico etc). Assim, a conclusão de Serres é que "qualquer acontecimento da história é multitemporal, remete ao revolvido, ao contemporâneo e ao futuro simultaneamente. Tal ou qual objeto, esta ou aquela circunstância, são pois policrônicas, multitemporais, fazem ver um tempo amarrotado, múltiplamente dobrado" (5). Como então forjar uma teoria caótica do tempo, se pergunta o filósofo?

Ao conceber a vida como multitemporal, policrônica, turbilhonar, sincronia de vários tempos em direções diversas (ordem>desordem, desordem>ordem, ordem>ordem), Serres salienta que não se pode atribuir uma direção unívoca ao conjunto (sou ao mesmo tempo o que se degrada, fonte de novidade, eterno: rapsódico). Daí a pergunta: como é possível ainda falar num tempo de todos os sistemas, num sentido da história? De qualquer

modo, o autor reafirma seu objetivo, paralelo, a nosso ver, com o de Deleuze e o desafio que se coloca no mundo contemporâneo: pensar o tempo como multiplicidade pura, a fim de conceber a história fora de qualquer teleologia. Não podemos deixar de ver aí, nessa “desordem” sugerida, a reivindicação por uma navegação temporal intensiva e “desarrazoada”, cujos indícios nos chegam da arte, dos loucos, dos índios, da lógica do hipertexto, das agitações micro e macropolíticas, das linhas de fuga subversivas ou suicidárias, das máquinas de guerra que lutam contra o Império mundial e de todos aqueles para quem o colapso do tempo universal e hegemônico não representa o fim dos tempos, mas antes a ocasião para que o tempo da vida não seja impelido exclusivamente pela vampiresca flecha do capital, deixando emergir múltiplas temporalidades, inéditas e singulares.

Notas:

* Texto publicado na revista Sexta-feira, n. 5 [tempo], São Paulo, Hedra, 2000, pp. 41-49

(1) “Dédalus”, dirigida por Sérgio Penna e Renato Cohen, foi a segunda peça montada pela Cia Teatral Ueinz.

(2) Apenas roçamos algumas poucas tentativas de descrição que se pode colher nesse cipoal psiquiátrico ou psicanalítico, deixando de lado inúmeras perspectivas interessantes tais como a de Pankow, Aulagnier, Le Poulichet, Laplanche ou Fédida, para não falar em Freud ou Lacan. Para um rastreamento mais detalhado do tema, ver meu estudo *A vertigem por um fio*, Ed. Iluminuras, 2000, ou numa abordagem menos teórica, *A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*, São Paulo, Imago, 1993.

(3) A. Huyssen, *Memórias do Modernismo*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

(4) Cf. P. Pelbart, *O tempo não-reconciliado*, São Paulo, Perspectiva, 1998.

(5) Michel Serres, *Eclaircissements*, Paris, Flammarion, 1992, p. 92.



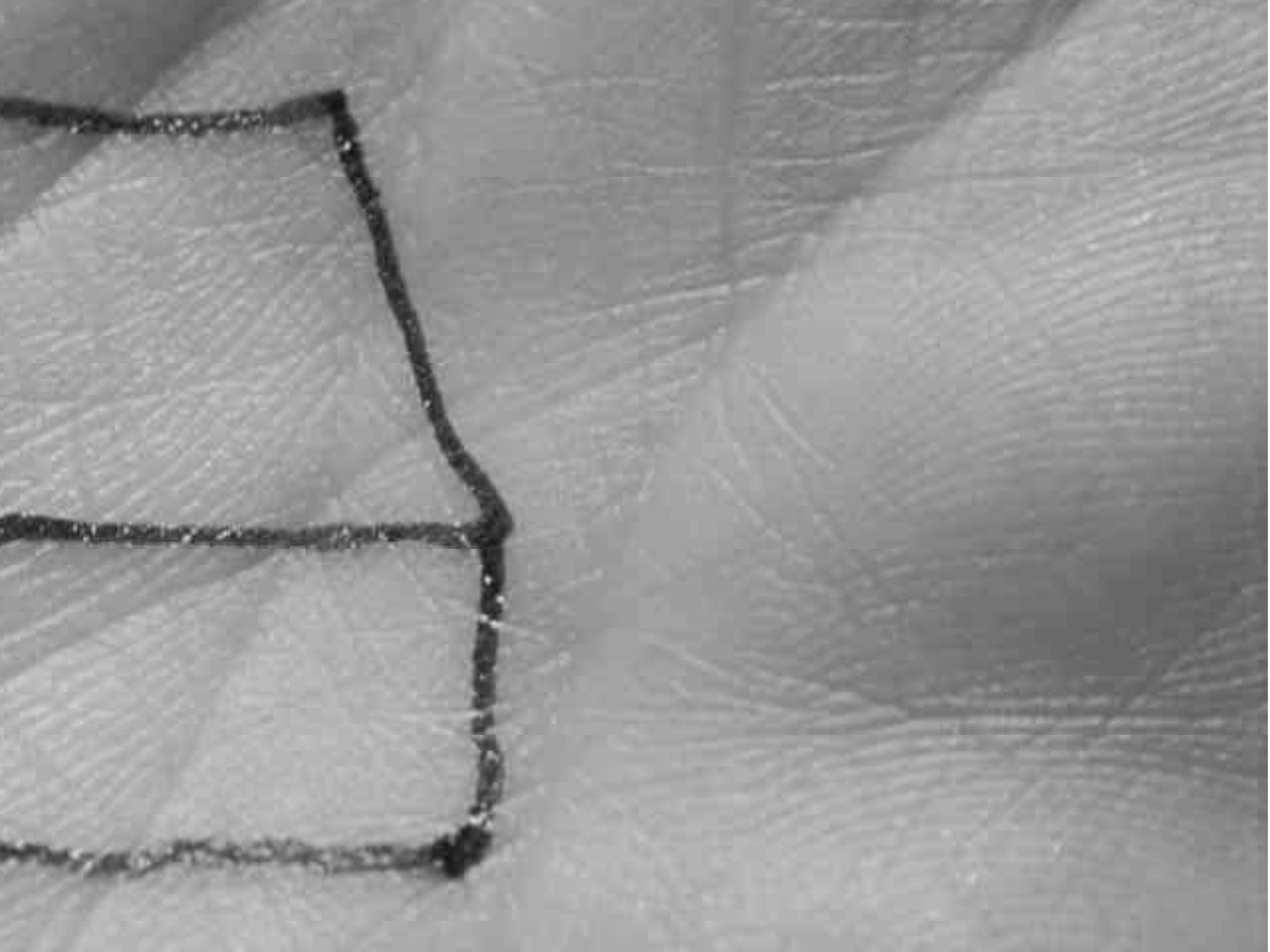
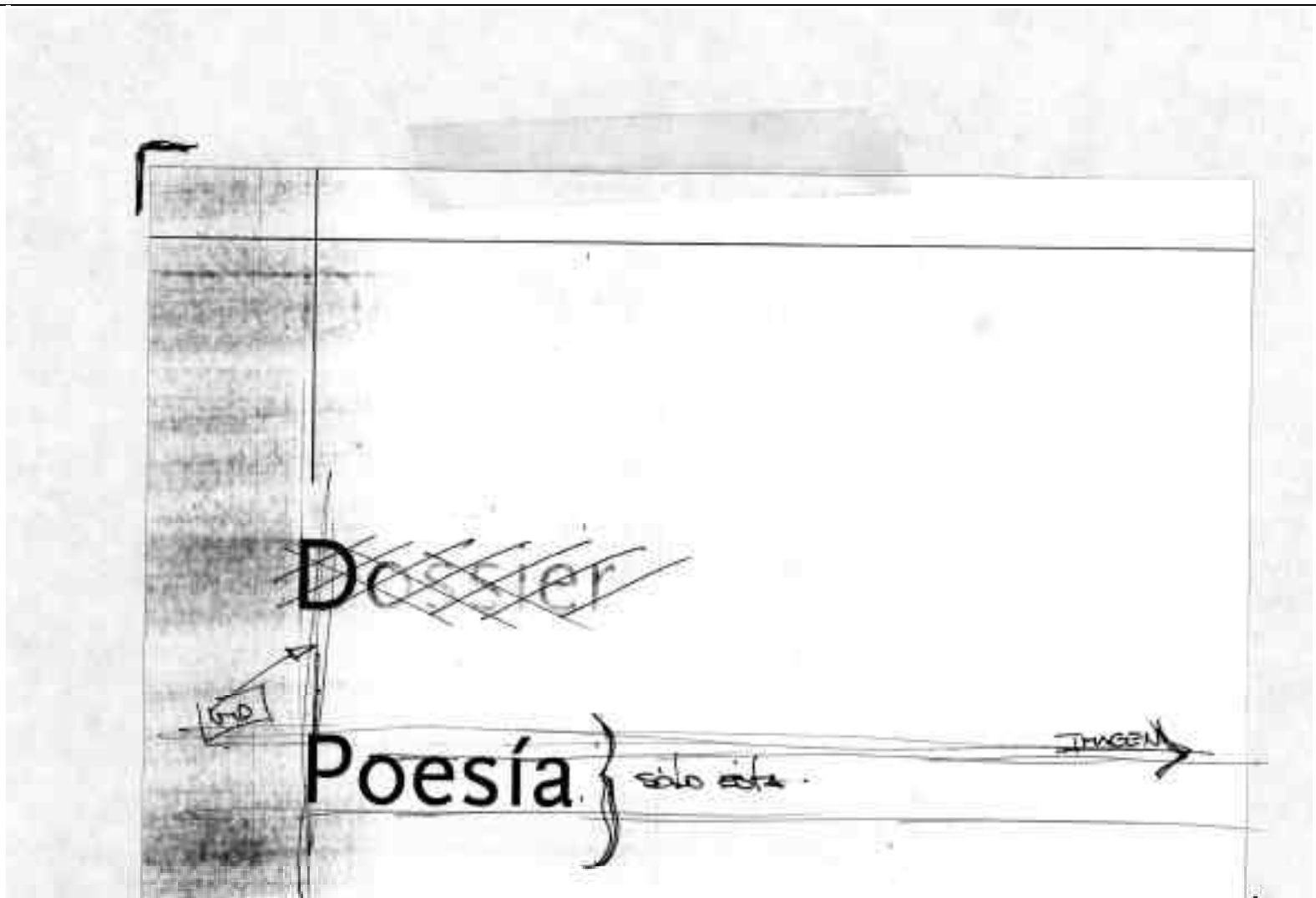




Imagen: Cabelo



ANDRÉ DICK

DE GRAFÍAS (2002)

Cômodos

casas se acumulam
em breve
antes do anúncio
das estrelas

no recuo das datas,
novo acúmulo –
noite caída sobre
um dia sem música

daqui, cômodos
adiam nova estação
da mesma janela

onde a cor desenha
elipses no reflexo
umas sobre outras
sem deixar rasura

Num quadro de edward hopper

a vida destrói
um sol
quase esquecido
numa tela
de hopper:

o posto de gasolina
abandonado,

onde um senhor,
talvez o dono,

em seu ócio,
rega a grama

com sua bomba
de petróleo.

Dois tempos

1.
jasmims, passantes
pelo gramado

orvalho da noite
sob estrelas

da construção
em andamento
também pedras

2.
antes das estantes
deslocadas, um
sol visto

rente à trilha
no lago –
refúgio

registro de luz,
mudança

Linhas

todas as linhas são contínuas –
estações de trem, cidades
para nunca mais

o tempo, um pé de acácia
ao sul daquele lugar –

podem ser estrelas no teto,
nenhum lugar que fuja

a cada aceno – esta carta
em que o céu não cabe,
sem selo, grafias;

extensões sozinhas
sem remetente

*DE POUCOS ESCRITOS (2003)***Regresso**

Por muito tempo, uma casa
solitária junto à linha
férrea, desta janela da qual
observei o sol se pondo. Passar
por ela lentamente, e a ela
me reportar de
relance: não será
minha primeira visita –

nela também já estive sozinho: voltaremos
a nos ver depois de semanas,
poucos escritos, cartas
nunca respondidas.

Matizes

Matizes de luz, seu cheiro. O varal, a camisa opaca, um rompimento. A esca-
da, você já atravessa o caminho branco. Depois do recuo, começando a ler os
tons – cinza físico sobre o comprometimento da claridade. Assim se esvai o
vento, a não ser quando volta, enquanto passos perto do córrego. Adiantado,
um segundo volta como quem circula pela quadra, antes da entrada. O reló-
gio, perto da parede, fazendo companhia aos ladrilhos em tom azulado.
Pode-se apanhar a corrente de luz, mas não plantá-la. As lâmpadas, sementes.
Adiantam-se os minutos, afogados perto do rio, assim que pequenos espaços
em branco observam, seguindo a trilha de regresso.

*DE CALENDÁRIO (INÉDITOS)***Depois do quarto**

Cinza, enquanto fechada,
desloco-me atrás da porta
para as
pedras
da casa vizinha um cheiro de tarde –
lugar ausente de sorriso –
Retoma seu curso ao tocar
o ambiente aberto

Reúnem as mãos
em seu outro curso
embaixo do dia

O sol (revigorado
ao longo da alameda) me salva
de qualquer saliva
mais uma passagem em deserto

Outra maneira:
retomar pela água
que molha
de penicilina e sede

A ausência pela manhã
Corredores cisternas
Depois para despertá-las
a salvo de outro leito

A solidão

À esquerda, do lugar de quem olha, entre a água que verte da fonte e as linhas da palma da mão que segura agora um vaso – assinala, entre arbustos, cegos de atenção, o cinza diário das paredes que lhe fazem companhia, sem calcular que por trás delas ainda se esconde um céu azul, morando fora dos olhos. Da caminhada que estabelece entre o café com neon vermelho, em frente à livraria, para guardar um vidro com pedaços do bilhete, levados à varanda mas não deixados sobre a mesa. Do próprio reflexo nas vitrines das lojas na alameda que leva ao direção à rua da praia, a mesma solidão que você me contou ontem, ao telefone, ainda impossibilitada de falar.

Teto

O teto quase caído depois da tempestade, entre as folhas que se arrastam com o movimento da chuva, irregular e profícuo para as plantas e para o ipê plantado na porta da garagem. No muro, em que ontem o menino brincava, de pintar o branco de cinza só com a força do olhar, ainda sem grades, da casa em frente para o pátio dos fundos, ali, o barro se organizava já no fundo da piscina para evitar que a chuva morresse cada vez mais, ao barulho do vento

LOS MISTERIOSOS DESTELLOS DE LO REAL: EL POTLATCH SEGÚN ARTURO CARRERA

Paula Siganevich

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
“ Fundación Mítica de Buenos Aires”

Cuaderno San Martín

Jorge Luis Borges

Oh, único Eco: ¿Me oís? Te estoy llamando.

Ya no hay plata ni sueñera ni barro: es
sangre que en su coagulación eterna imita
el prestigio de otro río: el Nilo, el limo
donde viven como ideas, cuerpos intactos
en animación suspendida

“Río de la Plata”

Potlatch

Arturo Carrera

En uno de sus primeros trabajos poéticos, en *Momento de simetría* (1973), Arturo Carrera sostenía la idea de una armonización entre las propiedades del cosmos y ciertas condiciones de la subjetividad sensible que producen un estado pleno, momento de apogeo del “infans” en el que el lenguaje está hibernando, es decir que todavía no se ha desarrollado; está en estado de pura potencia. A partir de entonces sugiere que progresará si el código inicial es transformado por otros en una anamorfosis cosmográfica, deformaciones que se dan según el punto de vista desde donde se observa. Si consideramos este

estado latente en relación al propio poeta su punto cero sería Coronel Pringles, su pequeña ciudad natal en la provincia de Buenos Aires, y la coordenada espacio- tiempo, 1948, el año de su nacimiento. A partir de ese espacio-tiempo el poeta se nombra escriba universal en referencia a la denominación que recibían los oficiantes de las ceremonias sagradas de los indios americanos en épocas arcaicas. La vida y la escritura progresarán siempre teniendo en cuenta que “múltiples contenidos, dispersos en múltiples códigos pueden participar en el discurso poético sin que ninguno de ellos en particular sea ‘el contenido’ o el ‘referente absoluto’ ”.

Siguiendo este planteo armonizador entre sujeto sensible y cosmos, *Potlatch*, su último libro, recupera el pasado de la escritura en el presente de un nuevo libro. En la recurrencia se constituyen los cimientos de la nueva obra. En *Oro* (1975), los *incesantes logogrifos de lava, fuerzas ocultas / viviendo sin aparecer en truenos de sonido impreciso en transnoches instantáneas, aparecen y desaparecen, aisladas madres en tu lengua* de acuerdo a lo que el poeta cubano Severo Sarduy había indicado en los años setenta como procedimiento para el texto barroco o neobarroco: una búsqueda del objeto parcial, objeto(a), según la designación lacaniana (seno materno, ORO, mirada, voz). El logogrifo es definido como un enigma que consiste en combinar las letras de una palabra de modo que resulten otras cuyo significado, además de la voz principal, hay que adivinar. En este caso el sentido está condensado en la letra ere.

Así la anamorfosis se constituye en *Potlatch* de tal manera que es la continuación de Oro, en otra coordenada de espacio- tiempo y marca la transfor-

mación de la escritura por la inclusión de nuevos códigos. Sin embargo el nombre Carrera resuena igualmente en la ere de ORO y en la combinación de las letras en las palabras que inician el nuevo libro: perro, carreta, arruga, y parrilla que son encontradas en las páginas de un libro escolar, pero sobre todo en la palabra ahorro. El logogrifo áureo vuelve a aparecer, insiste, envuelto en un enigma, y es puesto en relación con uno nuevo, la plata. La condensación del sentido se desenvuelve en un poema que rescribe y desplaza el logogrifo ahora en una relación con el dinero, la tendencia a la pérdida y la convocatoria a la protección de la mujer madre.

Hoy Arturo Carrera nombrándose de múltiples maneras, *escriba anónimo, padre frágil, una partera que canta*, en su rol de oficiante de una ceremonia arcaica pero renovada hace una obra poética con el gran potlatch argentino. El antropólogo Lévi-Strauss en referencia a la palabra potlatch ha señalado cómo entre los indios americanos tenía lugar un ritual que formaba parte de las modalidades que tomaba la economía del intercambio: el que recibía un don, un regalo, debía devolverlo con creces, aumentado. Era una regla de amabilidad que al final del recorrido podía dejar al beneficiado completamente despojado de sus bienes, en la pobreza. Con el tiempo Bataille recupera esta noción y la asigna a lo poético. La poesía pasará a ser un gasto en una economía de producción y conservación.

Si aceptamos que no hay cronología precisa en la escritura ya que el presente de la enunciación se confronta con los tiempos construidos por la lengua: el pasado y el futuro; la memoria produciría un tiempo medio, como decía

Barthes, donde las palabras resultan un sistema de incrustaciones que se dan por selección y desplazamientos. En *Potlatch*, se rememoran unos acontecimientos de la vida y la historia y, lo que es más importante, se reconstruye una lengua, la de los poetas del oro en la tradición española y americana en su tránsito al Río de la Plata. Ruina que se convierte en logogrifo, por una parte la acuñación de las monedas reseñada en el libro se homologa con la acuñación de las palabras. Por la otra, sin poder pensar en un afuera y un adentro de la lengua - la poesía es don al mismo tiempo que acontecimiento - una forma se convierte en testimonio. El nuevo libro de Carrera es potlatch en un sentido, ya que es poesía. También poetiza el potlatch argentino del modo en que lo haría un escriba americano refiriendo las condiciones de un intercambio económico y las consecuencias de haber donado la Argentina con la excusa de la modernización y el progreso.

El ideario del ahorro a mediados del siglo pasado era considerado en América y sobre todo en Argentina como la base de la grandeza de La Nación. Una acción individual, la de ahorrar, pasaba al plano social cuando se convertía en actitud moral sostenida por el imaginario de toda la sociedad. *Los ahorros de los individuos forman la riqueza, esto es, el bienestar de las naciones* dice uno de los epígrafes de Potlatch, para agregar, *de manera que toda persona que ahorra puede y debe ser considerada como bienhechora de la Patria*. El niño, sin embargo, gasta indiscriminadamente, malgasta, hace del goce con el dinero una fuente natural de placer a pesar de que las reflexiones morales indiquen lo contrario. Para explicar esta paradoja fundada tanto en pulsiones como en reglas de economía la lengua infantil ritualiza los usos del dinero y crea

 LOS MISTERIOSOS DESTELLOS DE LO REAL

palabras sustituyendo el léxico regular por otro, fantasioso, que tiene sus propias definiciones

En 1982, en *La partera canta*, Arturo Carrera había escrito, *la poesía es la cáscara de un fruto que se pudre en un sueño donde yo, como partera, les sonrío tras mi cocktail de potlatch: sistemas cada vez más impuros de intercambio. Monedas que una rata lame y lima. Movida moneda en cera donde Bataille soñaba. La poesía era la "vergüenza" y el miembro mismo de ella. Los poetas los seres más castrados pues Ella era sólo un refugio de la irrealidad del intertexto: el retrato archibaldesco de un hada: la huella de una huella.* Un relato de los indios cunas de Panamá en *Nacen los otros* (1993) recuerda que para aliviar los dolores de un parto muy difícil una partera pronuncia un encantamiento. Así se ayuda a calmar el sufrimiento. Si la poesía, acordando con Bataille, puede ser considerada sinónimo de gasto también significa creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a sacrificio. Para los pocos seres humanos que están enriquecidos por este elemento, el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias. Por tanto, la función creativa compromete, agrega el filósofo, la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales. Saldar es liquidar lo que queda. Con *Potlatch* Arturo Carrera salda lo que queda del ahorro de la tradición. El oro de los abuelos como don para la poesía.

Grillos: la vía de las analogías

La voz, la música del grillo ha encantado a los poetas argentinos. Hay una verdadera tradición de grillos que va desde poetas como Oliverio Girondo que los escuchó en las cañerías del patio hasta Baldomero Fernández Moreno, en cuya tradición cantora parece alinearse Carrera cuando lo cita: *Al lado de cada grillo que canta / se va formando un montoncito de oro, cernido, delicadísimo.* Aparecen en los poetas jóvenes que dejan oír su música con variaciones de timbre. Buscando la razón de tanto grillo Carrera encuentra su respuesta en una condición ya planteada por el escritor francés Ives Bonnefoy, de quién es admirador y traductor: la voz del grillo aparece caracterizada por un estado de completud y como una condición inalcanzable para el poeta aunque no por eso menos deseable. Los poetas siempre ocultan un secreto y viven envueltos en el misterio, la imposibilidad de ser grillos.

En *Nacen los otros*, discurre sobre el secreto, lo que se oculta, y el misterio, lo que nunca se puede saber. Esta imposibilidad está dada por las diferencias en el habla entre la significación que nace de la cosa misma y la que deriva de las propias palabras. Según Bonnefoy hay una verdad que se diferencia del lenguaje y que el poeta nombra: "si miro como la encima despliega sus ramas o si entro en su reparo, me enfrentaré con una especie de realidad nunca verbalizable, que no es una simple impresión, sino una verdadera experiencia, tan poco reductible como específica, y completamente susceptible de desarrollos en nuestra conciencia por la vía de las analogías." Citando a Baudelaire, Bonnefoy propone que hay una enseñanza del mundo por debajo del lenguaje, hablas confusas pero que no dejan de decir, por efecto de "largos ecos que de lejos se confunden" el gran secreto hoy perdido de que todo es uno y de que nosotros mismos tenemos que reintegrarnos a esa unidad.

En una pregunta se cifra quizás toda la preocupación de Carrera por la relación entre la poesía y el mundo: *¿Cómo alcanzar esa antigua elocuencia, no verbalizable, de los niños? ¿por qué la tradición se nos vuelve un soporte ineludi-*

ble y no hacemos otra cosa que interceptarla, con nuestra espontaneidad o con nuestra rudimentaria parodia imaginaria? Parecería que decidimos, sobre ella, que lo esencial es visible a los ojos. Que toda la arbitrariedad de los signos está en desmentirla, en aprender que el signo verbal y su representación visual jamás se dan a la vez, sino en esa cartografía de espacios inciertos y que en esa "razonable" ambigüedad o demasiada detallada certeza de lo invisible y lo visible está todo el misterio. De manera que recurrimos a la poesía y a los poetas para entretejer la telaraña de nuestra emoción y nuestra incertidumbre, donde el poema es una apariencia entre dos mundos y el poeta lanza una "húmeda redcilla dividida en sospechosos colores para entrapar toda la apariencia dolorosa de lo real, si no sus mentirosos destellos. Si no su inapresable transparencia".

Entre la tradición y su parodia, la poesía es el misterioso destello de lo real, una apariencia entre dos mundos. Estos destellos y estas apariencias provocan la construcción de una lengua eco que de lejos se confunde y quizás por eso produce una retórica de la inequidad, de lo desperejo, la vía de las analogías. Pero el análogo no es el objeto, dice en Dinero-Eco: busca cifrar en el dinero/eso que no halló cifrado en su deseo.

La alusión constante al grillo es el lugar de problematización de la lírica como la voz perpetua de un poeta-niño que se enfrenta duramente a las relaciones con el dinero. La alusión al grillo marca el lugar del secreto, *Oh monedas que anhelamos / porque contienen restos de un habla perdida*. La palabra y el dinero van juntos desde la infancia. Y a pesar de designar esta relación como "inequidades metafóricas", imposible compararlas siendo sólo un sistema isomórfico, sin embargo poema a poema van apareciendo, desenvolviendo un mundo paralelo. *Los primeros acuñadores de monedas fueron poetas: imprimían monedas como símbolos verbales, escribían sólo monedas y a veces personificaban monedas para que pudieran hablar por sí mismas*. De la misma manera, como inequidades metafóricas, las imágenes poéticas reproducen el mundo.

Lo que aparece como manifestación del entrelugar es un utopismo glo-

tológico: lo material de la lengua como ecos de la infancia en tono sinfónico, *la noche querulante / parece extenderse / hasta la diáfana querella de las ranas*. No es la letra ere la única que sonoriza grillescamente los poemas adentrándose en lo que para el poeta es el lugar del misterio. El sonido líquido de la ele, secretea parte de ese mundo inefable, pone otra tonalidad. También la ene, nasal en *y como entra la noche en el atardecer / bajo la soledad sonora de los grillos / la música callada de las luciérnagas mezzuinas*. Cuando el poeta termina su escritura no habrá completado el sentido, inalcanzable lo uno se habrá dejado paso, sin embargo, a una subjetividad en su actitud de percibir el mundo.

Río de la Plata

Fecha emblemática, en el espacio-tiempo de diciembre de 2001 se condensó en Argentina la crisis de un modelo económico que llevó al quiebre completo una economía de la usura y el despilfarro, con una lógica contradictoria que había comenzado, sin embargo, muchos años atrás. Diciembre de 2001 fue el cierre de los bancos, la incautación de los ahorros, el default del país ante el Fondo Monetario Internacional, al mismo tiempo que la posibilidad de revisar el pasado al ritmo frenético y violento de la revuelta social. También fue la posibilidad de acuñar nuevas palabras. Pero la historia que escribe Arturo Carrera no comenzó en el 2001. Muchos años atrás, en 1954, un chico encontraba las primeras letras en la escuela de su ciudad natal, Coronel Pringles. También recibía adoctrinamiento en las bases que se suponían harían grande a la Patria, las ideas que sobre el ahorro se habían heredado de una generación de inmigrantes, los abuelos que cuando llegaron no tenían nada, trabajaron duro dentro de una lógica de acumulación y luego dejaron la herencia a sus nietos para que estos tuvieran, hipotéticamente, el futuro asegurado. Una pregunta del poema *Río de la Plata* nos conmociona:

LOS MISTERIOSOS DESTELLOS DE LO REAL

¿qué sucedería si el oro no fuera tal, si acaso la mención del dolor argentino es ahora esta plata? ¿Desde *Oro*, en 1975, hasta el presente de *Potlatch* en que la escritura se sucede entre el oro y la plata, entre la lengua áurea del barroco español y un argentino rioplatense que más se reconoce en el barro que en el brillo, algo habrá cambiado en el orden cosmológico? La conmoción viene con el reconocimiento del dolor y el horror que causa el relato de la muerte de los jóvenes arrojados desde aviones al río durante la época de la dictadura militar. Pero conmoción es también reconocer que se está ante la consolidación de una lengua, que la poesía se hace cargo de eso tanto en el contenido: ahora el oro es plata y la plata gotas de sangre, como también de las palabras argentinas que sostienen el canto de la partera en las datas que acompañan a cada una de las partes de la obra.

Al final de cada parte del libro aparece una data. Es una nota de lugar y fecha que se pone al fin de un escrito. También en el diccionario es definida como la partida o partidas que componen el descargo de lo recibido. En las datas el libro encuentra un lugar nuevo: una prosa memorística que hace un completo recordatorio de época. La lengua rioplatense aparece con sus tópicos y su léxico. Cada enunciado es como una incrustación sociolingüística: la lata de leche Nido, el boletín de la Caja Nacional de Ahorro Postal, el chocolate Jack, la bicicleta Rodamundo, el Portfolio y el chicle Bazooka. *¿Vos te acordás?* Nos pregunta Arturo Carrera. *¿Ustedes se acuerdan?*, insiste. Aquí pregunta por el recuerdo de las monedas “truchas” o “berretas” aquellas falsas monedas, allá por el ruido que hacían, diferente al papel moneda. Las data arrastran para el lector el sentido de larga data, tiempo antiguo o remoto. Las data son el descargo de lo recibido por el poeta. Lo que le dio la tradición de la poesía y lo que él devolvió desde el Río de la Plata. El oro fue encontrado en el Cuzco y los conquistadores que siguieron el camino hacia el sur sólo se encontraron con tierras barrosas pero el don recibido en metal será devuelto en poesía. Ésa es una idea. También es posible pensar que al encomendarse a recordar el espíritu del sistema monetario se podrá revelar algo del misterio porque *el misterio / es el sonido de Eco / que mortifica a Narciso*.

“Un sistema de acopios flotantes es la escritura de Juanele”, dice Carrera refiriéndose al poeta entrerriano Juan L. Ortiz. A ese sistema lo llamó de animaciones suspendidas tomándolo de un programa científico. Se refiere al estado en que viven unos pececitos cuando baja el río Nilo, atrapados en el limo inician una vida de diferente respiración; quedan suspendidos hasta la nueva crecida del río. Recordando el momento más comprometido y sensible del potlatch argentino, la memoria de los jóvenes arrojados al Río de la Plata, allí donde el poeta Néstor Perlongher veía cadáveres, según su celebrado poema del mismo nombre, Carrera ve estos cuerpos intactos en animación suspendida en el Río de la Plata. Y como todo don esos cuerpos que se dieron esperan la ceremonia que los devuelva con creces.

Bibliografía citada

Georges Bataille, “La noción de gasto”. Este estudio se publicó en el número 7 de “La critique sociale”, enero de 1933.

Ives Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, Pretextos/poéticas. Valencia, 2002.
Sobre el origen y el sentido, Alción. Córdoba, 2002.

ARTURO CARRERA

Arturo Carrera nació en Pringles, provincia de Buenos Aires, Argentina, el 27 de marzo de 1948. Cursó en la Universidad de Buenos Aires estudios de Medicina y Letras. Tradujo textos de Agamben, Bonnefoy, Pasolini, Maurice Roche, Mallarmé, Michaux y Penna, entre otros y desde hace años traduce la obra poética completa de Yves Bonnefoy, cuyo primer tomo saldrá próximamente en Argentina.

Ha realizado lecturas y lecturas críticas de sus poemas en las Universidades de Nueva York y Princeton (USA), en el Centro de Estudios Leopardianos de Recanati y en la Universidad de Macerata (Italia); en Trois Rivières (Canadá), y en Santiago y Valparaíso (Chile), en San Pablo y Santa Catalina (Brasil), en Paraguay y México. Dictó cursos y conferencias en la Universidad de Buenos Aires, en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires) y como profesor de Literatura y Poética trabajó en el Abroad Program de las Universidades de Illinois y Carolina del Norte y en la Fundación Antorchas. Obtuvo el Primer Premio Municipal de Poesía (1998), el Premio Nacional de Poesía M. Kohen (1985), la Beca Antorchas (1990) y la Beca Guggenheim (1995).

Publica, entre otros: Escrito con un nictógrafo (1972), Momento de simetría (1973), Oro (1975), La partera canta (1982), Mi padre (1983), Ciudad del Colibrí (1982), Arturo y yo (1983), Animaciones suspendidas (1985), Ticket (1986), Children's Corner (1989), La banda oscura de Alejandro (1994), Nacen los otros (1993), El vesperillo de las parcas (1997), Tratado de las sensaciones (2001, Editorial Pre-textos), Carpe diem (México, Filodecaballos, 2003) y Potlatch (Interzona, 2004). Editó para la WEB, bajo los auspicios del ICI de Buenos Aires, una antología de 37 poetas argentinos menores de 37 años: Monstruos, publicada luego por el Fondo de Cultura Económica en 2001.

También Nacen los otros (ensayo) y Palacio de los aplausos, Viterbo Editora, 2003 libro escrito con Osvaldo Lamborghini en 1981 y recientemente editado. De próxima aparición: Ensayos murmurados (ensayo).

CRISTIAN DE NÁPOLI, POEMAS.

Berlín bailable

Love Parade: va cayendo desde el parque
el alba, chill-out del horizonte.

En este mismo jardín
hubo alguien que ya en su tersa infancia
sabía no hallar la salida.

Días de perderse en la multitud
y días en que las multitudes
hablan de perderse –
algo imposible a simple vista
pues marchan juntos.

Pero es verdad, a cierta baja en el volumen
de la música
vuelven los ídolos y los separan,
señal de que aún los cría el mismo dios.

Esperando al hombre cordial

Ahí viene Sergio, alegre con su resto de tropicalidad
contra el insomnio, se mueve con su insomnio de lirones
por el salón, los pies como ladrillos,
el esfuerzo exótico en la cara
que los espejos del hotel deliran

sin terminar de surcar. Está cansado,
se acostó con cinco tipos de noventa grados,
puede que su insomnio se acabe hoy,
vamos a ver si en los bares hay máquinas
más lentas, menos expeditivas,
billar o en todo caso vodka afuera, en la nieve abarrotada
como una farmacia por los rieles de las calles.

Puede que su insomnio se acabe hoy
cuando se gaste parte del dinero
en un lugar donde fantasear tranquilo
con canciones que ya fueron.

La máquina de la simpatía
baja la cortina. Vamos a ir a una farmacia
o en todo caso vamos a ver si en los bares hay alcohol.

Ahí viene. Se despide de los últimos cálidos.
Protesta. Mira hacia todos lados.
Deja en paz a los saludos, me reconoce.

Lindo tesoro*y se adormece en donde**hace treinta años sueña**Rubén Darío*

Todavía no se viene la noche en el oeste
 y aquí estaría esperando la próxima ciudad
 si no fuera por el mapa que hacen los desconocidos
 con el bar y el invierno - con lo que se les escapa,
 el pelo lacio, una inquietud sobre la carne,
 el sí con la cabeza, la memoria sincera de lugares
 o esa vocal comunitaria que pide engordar los labios,
 ese perfume volcado a la defensiva,
 ese lenguaje del amor, los ojos
 teloneros del silencio a veces o del inglés.
 Todavía hay poco
 que se salga de la música
 y entre ese poco el tecno de los proverbios
 que se escuchan en la barra - lo que marcha
 es lo de siempre y un chin pun derrotado en los mosaicos
 del piso y una mesera que aplaca
 con la sombra de sus pies originales
 mi ansiedad por un fantasma que inventé y que se retrasa.
 Harta por ahora, sólo esa mesera baila
 y la luz tercia en el baile, la devuelve

a tareas que la noche hace más vastas - los reflectores disponen
 que la multitud haga algo por su jovialidad;
 entonces los que esperan un idioma
 nos paramos de pronto y doblamos las rodillas
 y lo hacemos porque la música es tonta,
 tan tonta que no se le escapa nada,
 nos da forma, nos sale, nos movemos
 sobre un mosaico bien, y alguien nos mira
 desde su propio mosaico y se arma el mapa
 y es el pelo, el sí con la memoria,
 ese lenguaje de los ojos, la inquietud
 - y entre ese poco que se sale de la música
 la lengua rara, la mía o la que capto,
 como a esta luz,
 de a intervalos:
 la impenetrable de noche
 de este país oscuro donde la intensidad
 es el colmo de un mosaico y yo resbalo.

CRISTIAN DE NÁPOLI, POEMAS.

Fuentes romanas, anclajes

¿Qué se nos dio leído
 cuando hubo fuego, antes de este derrame
 del vino, que es la única ceniza
 graciosa mientras cae?
 Si fue un camino
 ¿qué idea andaba por ahí sembrando ripio?
 Las veces que esto era una débil pieza
 de reloj en un cuarto tenso de estar,
 ¿qué isla tirada por o desde la ventana?,
 las veces de salir, de quedarse como la puerta
 detenido en la salida, derrotado,
 ¿qué carga se imponía
 y qué llevaba yo batido por la carga?
 En lo profundo del lugar
 el tiempo no es esclavo: desde siempre
 me encantó la idea del circo pero al circo
 no quería, no lo soportaba,
 y odiaba la idea de la feria
 aunque iba de tienda en tienda mirándolo todo
 con ojos no de asombro, más bien de placer.
 Eso llevaba yo: amor y odio
 como el agua las olas, no como tormenta y calma;
 después vino la carga: pensar que no había puerto
 para lo que llevaba
 y la isla era no descubrir un barco
 igual al tuyo en mi naufragio, y eso era
 el resultado de la idea
 de taparme los oídos con los faros
 de ciertos libros que se nos dieron guiados.

En las fuentes del lugar
 el recuerdo se derrama: desde siempre
 amé y odié guardar en la memoria
 esos destinos, la fijeza de esas aguas
 donde otros derivaban.

Carta en el poste

Con muchas cosas se va haciendo la ruptura,
 con un par menos la sensación
 de quedar solo, pero ese momento previo
 o menor es más difícil de expresar
 que el que lo incluye, la ruptura, el no-momento.

Así, volviendo a lo borroso,
 no hay comprensión: mi simpatía por los pozos
 no garantiza un fondo al saco roto
 de estas ojeras
 con que respondo

ni mis ganas de partir, mis bossanovas,
 hacen menos sin fin
 el huracán de levedad en estas islas
 del tópico
 donde me ahogo

ni algo del vodka
 que se pegaba con azúcar a las limas
 y las uñas de otra niña en peligro de extensión
 le da un mínimo común de transparencia

a este múltiple error denominador.

Mejor sería una noche cansada de ser mesa,
mejor sería acostarse
sobre un eco de cosas
que entiendan por qué no hay rosas
en el jarrón.

TARSO DE MELO

PLANOS DE FUGA

*A EXPERIÊNCIA NOS TORNOU CONSCIENTES DESTA FARSA E, ENTÃO, NOS
DEPARAMOS INDEFESOS PORQUE O TEMPO TRABALHARA CONTRA NÓS.
MILTON SANTOS*

1.
daqui, anotações para um mapa qualquer – perder-se, sempre. A esta luz. Janelas podem estar abertas ou, cerradas, fundir o espaço. Pouco. Tudo se comporta como ameaça, indício, grade. Falta pouco. Os punhos da camisa; os últimos fios de um sol distante, íntimos. Uma pessoa que entra, sua conversa. Perfura a fala, estaca entre sílabas, o medo. Sem direção. Lembrar visita as horas, vítima. Como os ponteiros voltando rápidos ao mesmo ponto, como os limites de uma cicatriz se expandindo, ferida eterna reaberta. Atingida, então, outra instância da insônia: acordar. O passo seguinte, o estado das tábuas, o som de não estar mais. As engrenagens do calendário já trabalham, mastigam a manhã sem qualquer ruído.

2.
a cidade que usamos, nossas roupas, esses carros – dentro da máquina surda há a paisagem se desfazendo. Um visco correndo no lugar do rio. Contra o rio. O dia em solavanco repõe a espera. Compasso dos postes; o olhar é vago. Agora é a manhã que instala seus fios por entre os da cortina criando neste um pouco de seu mundo, outro. O rosto gasto: nos sulcos, nas superfícies – fuligem. A cada desvio. “Os deuses se cansaram, as águias se cansaram, a ferida, cansada, fechou-se.” O castigo espera paciente, respira nos batentes, nas

fechaduras, resiste.

3.
não costumam ser assim – parece, agora, que sempre vestiram aquele azul rústico, aquele cinza ao redor, aquele branco. Subindo. O cansaço se desprende das coisas que encham a sala, restringe a passagem, doma. Talvez seja mais fácil estancar entre os gestos sua fúria lenta, feri-lo por dentro, transferi-lo. O som do ônibus passa por aqui (na noite, ontem, mais estampidos do que nunca) ocupando a vaga dos tiros, latidos, vizinhos. Momento após momento, sete rosas mais tarde – o jardim que não há. Sob azulejos – azul rústico, cinza ao redor, branco. Não é muito diferente de uma estrela. Rápido, o que o olho alcança, sutil refração deixa a cena.

4.
o vôo ainda úmido; a paleta, uma hélice. Do prédio em frente caem alguns olhares sobre a pressa que cruza a cidade. Uniforme, é para aquele ponto que a arma atira. Atinge. Em série. Sirenes sem fim, o poema silente – cego boletim de ocorrência. Outra vez: “Rês morta, urubus rasantes logo em concílio”. O álbum dos cartazes fechado: um eco decreta a noite. Ou saber-se sem saída, durante a lágrima, breve. A escada turva que leva ao dia seguinte, à próxima ilusão, ao instante que basta: cacos – e vasto. O labirinto nascendo à passagem – os olhos fixos, mecânicos, movendo as estruturas, algumas luas, singrando a parede e a perspectiva das sombras que se retiram. A partir delas. Mesmas. O quadro nasce completo: outra janela que se fecha.

5.

não foi, agora, o olhar que desistiu do que estava em volta, do que se abria inútil. Não foi o livro, inimigo, que se deu inconsútil, durando pouco mais que o sono. Não o sentido fugidio que, traído, esteja entregue. A saída, a calma, a alegria: nada disso foi encontrado. Impossível, ainda, domar o caminho. Tampouco estio, sombra, silêncio. O abate da fera, sonho, continua sonho. Nem o poema violentou, enfim, seu alvo ou a ilusão, completa, se satisfiz. O amor, também, plácido, resta. A flor, sequer, com o dia, murchou. Ou a palavra imarcescível. A esquina, a mente, o ônibus: idêntico estado de coisas. Rir resulta sempre de um erro e a morte não seria mudar.

6.

se é violenta a forma como, de um dia para outro, esse silêncio se instala nas coisas, entre os livros e quem insiste em ler, deles, o escuro, escrevê-lo, violento também qualquer impulso para romper o silencioso cubo de treva (ou o infinito domado à esquadría), os desencontros que se sucedem, aqueles que forjamos. Os ruídos que se inauguram por todos os lados, invencíveis, e a falta que sentimos deles na tarde fria, muda, morta. O rádio talvez esteja ligado. Talvez haja café a alguns metros. Ainda assim. Restringe-se a essa batalha, em que nada se dá aos ouvidos – nenhuma linha, ninguém, nenhum grito.

7.

o assunto parece ser política, o que se espera do outro, se superáveis os limites, o que representa isto, isso, aquilo. De repente, muda. Certo apego pela dúvi-

da, um inconstante visitar a margem das palavras, do que imaginávamos ser o sentido delas. E das coisas através delas, do constrangimento a elas, dos contextos a que estão submetidas. Mas não se aproxima do ponto, o vento canta nas frestas, a única razão já não é mais suficiente – e o dicionário é um estranho. Já não há sombra dos poemas, a cada certeza que os desescreve. A amizade e a melancolia roubadas dos livros de séculos passados, alguma outra medida, o inviável.

8.

a cada dia um novo bicho: já um repleto bestiário desde aquele que, no lixo, na imundície do pátio, comida entre os detritos. Um: morto, a golpes de canivete; invadiu o semáforo em que outro prestava iguais serviços. Dois: ainda vivo, cruza o gelo dos dias e, pelo álcool, o hipermercado. Três: morto, veste folhas de jornal, tinge-as, fede enquanto a viatura não chega; ninguém viu nada. O destino, decerto, deixou rastro. Ou quem não participou dos crimes. Talvez entender seus conceitos – justiça, direito, lei: gravando nos livros as notícias de jornal ainda inscritas nas pontas dos dedos – não seja o trabalho para esta hora. Para a próxima. Um outro objeto quer a atenção, e se cala.

9.

a víbora que imagino nesta tarde, e que estende sua cauda além deste dia, chega pelo telefone. Desperta a todos, sangra, mas logo nos deixa. E seu abandono leva consigo todo o sigilo. Armada a hora sobre dores diversas, a memória range: manhã fria, seis alças, a pá – sem a graça de qualquer deus.

PLANOS DE FUGA

Flores, madeira, choro. Seu significado é este hábito: o instante oscila vadio. O que leva, o que deixa, o que some. Não há mais do que isso a desenhar a história.

10.

a aula é sem lugar, ao acaso, responde a nenhum questionamento. O professor, vário, dela não sabe: “A fruição estética é sempre da mesma natureza. É sempre uma experiência de vertigem. Tudo o que sabemos ou pensamos saber fica ultrapassado por uma espécie de luz que, de repente, funde tudo isso num flash que toma conta de nós”. Das estantes do alfarrábio pendem as incertezas, como morcegos – a música é sempre outra, vasta: “Penetra na gente por um tempo que é não apenas o seu tempo empírico, mas o tempo do não-tempo, uma espécie de experiência da eternidade. A poesia dá a mesma coisa, embora possamos interferir na sua compreensão, pelas palavras”.

11.

livrar-se dos dias como quem descarta hipóteses: um novo feixe de poemas entra pela porta – medra, obsta. Destroçam-se as palavras. A experiência reflete: uma biblioteca feita a juros. Atento ao silêncio, encaixo as peças que faltam ao horizonte, busco sua música, usufruo de sua violência. A memória organiza – agoniza – infinitos recortes de jornal, o mosaico dos fatos entrega um grito, devora-se, vale-se da caricatura de um outro – o vulto avança. Ou um bairro morto que se descortina, pleno, a nosso desinteresse; cada árvore que sufoca, cada calçada que se desfaz, cada saco de lixo da montanha que cicatriza suas esquinas. À beira do equívoco, contudo, fujo.

12.

elas não são apenas feias; aguardam o fim das obras para, completas, continuarem inúteis. Diante delas, e por sua causa, o mundo é mais estático, o centro

é mais distante, as esperanças cedem. Aqui, mesmo os totens formam fila. As colunas. O mapa, agora, deve incorporar esse traço bloqueado, tempo mais que espaço, estar preso. Calor, fumaça, ruído maciço, intransponível, da força que se extravia. O coração funciona, ainda; a cabeça, aos trancos, resiste. A tarde não passa, o dia é um incêndio a ser domado. Agora ou nunca, cada mínima tormenta adensa a duração do impasse. (As mãos atadas do poema.) Fracassada, a vontade põe de lado suas armas e arrasta as asas para fora do sonho.

13.

falha a estratégia do silêncio; o teto precário do túnel cedeu e, soterrados, os avanços são cada vez mais raros. Com sorte, seremos resgatados; nenhum refém que nos sirva de moeda, nenhuma munição que nos permita falar alto. Quando recobrar os sentidos, já será outra a reclusão. A doença, a dor, o dinheiro. Leio: “Volto, pois, a casa. Mas a casa,/ a existência, não são coisas que li?”. Penso: penso? Nubla suas pernas, seus braços, seus cabelos, sua face, a incerteza que passeia – e premedita – a cabeça que se levanta da página trancada.

RIO DA PRATA, ARTURO CARRERA.

Tradução: Paloma Vidal e Carlito Azevedo

**“Em Três Barquinhos Pintados,
vêm ainda aos solavancos -- diz. A Argentina,
retorna na superfície ondulante
de um gênero impreciso: o prata!”**

o prata não é um eco:
O dinheiro não é um eco.

o rio desde mim
e essas palavras que de você também tomam
o olhar e os olhos ambiciosos

o rio.

Os garotos que à sua margem se beijam
parecem dizer: “...quero me segurar
no teu sonho, frágil pai;
quero me segurar na
desmesura do teu riso detido... mas
viajante.”

Nosso metal fiduciário não é o eco do destino,
nem da prata que em tuas entranhas imaginaram

os usureiros que à tua margem vinham...

Agora está cheio de corpos de belos jovens
que pagaram com sua vida inocente o preço
de outro macabro potlatch.

Oh, único Eco: Ouves o meu chamado?
Não há mais prata nem soneira nem lama: é
sangue que em sua coagulação eterna imita
o prestígio de outro rio: o Nilo, o limo
onde vivem como idéias, corpos intactos
em animação suspensa...

E viverão para mim, para meus filhos,
para minhas desejadas descendências como
figuras intocáveis do contra-senso em que fluímos.

São ainda o equilíbrio ou a paz
nossa
Antiga Moeda?

Embora esta moeda seja um lugar de memória,
uma Argentina, um Prata, um Amor,
uma Presença que ainda encalha. A deles,
tão inesquecíveis como a moedinha inesquecível.

Então
não disse Borges: "...pensei numa moeda
de 20 centavos que,
ao contrário de suas milhares de irmãs,
fosse inesquecível,

que um homem não pudesse esquecê-la,
a ponto de não poder pensar
em outra coisa”?

...a menção da dor argentina é agora essa prata,
essa moedinha que brilha no fundo em cada punho,
em cada boca,
parece

o augusto cárcere
do amor intangível e difícil..

O limite do horror e sua repetição em
seu vestígio,

mais do que o tilintar no bolso,
seu desfundado vazio,

e apenas na memória outra vez cada vez,

aqueles 20 centavos únicos,
de cara brilhante colada à vida,
à salvação.







Imagen: Cabelo



ENTREVISTA A DANIEL LINK

DIANA KLINGER

O público brasileiro já o conhece por suas múltiplas – e brilhantes- intervenções nos congressos de Abralic e agora pela publicação de seu livro de ensaios Como se lê. O público argentino conta, aliás, com a possibilidade de assistir a suas aulas na Universidade de Buenos Aires. Daniel Link também é diretor do suplemento Radar Libros do jornal Página 12, acabou de lançar seu segundo romance, La ansiedad (una novela trash), continua a escrever poesía, mantém um blog e, em 2002 criou um movimento político (“La Constituyente”) que teve grande repercussão internacional. Nesta entrevista concedida a Grumo, Link fala de todos esses eus que o habitam.

Diana Klinger: ¿Qué balances hacés de “la Constituyente” en cuanto movimiento que funcionó en Internet?

Daniel Link: Bueno, eso fue interesante porque fue una primera experiencia para todos nosotros. Se nos ocurrió que la única manera de poder armar eso, en algún punto, era apelando a las personas que conocíamos y a las personas que conocían aquellos que nosotros conocíamos. Es decir, ampliando un poco el espectro, creando como una cadena de cartas finalmente y yo creo que eso funcionó bien. Así que eso fue importante, porque lo que permitió evaluar fue cómo funciona el medio ahí, que sería Internet. Hubo adhesiones de gente inesperada, nombres que ahora circulan de hipotéticos candidatos a la Corte Suprema. Yo creo que fue una herramienta útil, nos sirvió... está ahí, pensamos retomarlo. Me parece que es una cosa que va a volver a ocupar el escenario una vez resuelto el problema de la Corte. Lo siguiente es ver

cómo salimos de un sistema condenado al fracaso, como es el sistema político argentino presidencial, que está muy organizado alrededor del caudillismo.

La agenda política es una agenda mediática, está muy dominada por lo que los medios imponen. Entonces, cuando estábamos trabajando con el tema de la Constituyente lo que veíamos era que los medios efectivamente no tenían interés en apoyar ese movimiento, particularmente la prensa escrita. Entonces me puse a estudiar el problema de **la intervención política a través de las cartas**; es el caso de Rodolfo Walsh y también de Zolá. El caso de Zolá es muy paradigmático, por algo Zolá es quien inventa la figura del intelectual, porque Zolá para poder intervenir tiene que hacerlo fuera de *Figaro*, quiero decir, del medio que lo sostenía hasta ese momento. El *Figaro* ya no lo admitía como el interventor en relación con el caso Dreyfus¹. Entonces, la figura del intelectual aparece como una figura autónoma. Pero no autónoma respecto a la política en este caso, sino autónoma respecto de los medios. Nosotros inventamos la pólvora, sencillamente recurrimos a estrategias que en otras condiciones, otros contextos ya han sido utilizadas según otro estado de la técnica.

Mario Cámara: ¿Pasamos a la literatura? Hay un artículo sobre Barón Biza² en el que hablás del cocoliche en la literatura Argentina y decís que el portuñol sería la versión sudamericana del cocoliche. ¿Por qué pensás eso?

DL: Barón Biza había escrito mucho sobre cocoliche y me hizo notar eso, cómo efectivamente el cocoliche aparecía como una lengua estigmatizada, degradada, cuando en realidad se trata sencillamente de dos lenguas en contacto. Lo mismo que pasó con el latín y el celta, el latín y cualquiera de las

lenguas escritas del latín que dieron origen a las lenguas romances. De modo que no habría que tener demasiado susto de este tipo de cosas. Me parece que cuando uno se plantea una integración como la del Mercosur, que es una integración entre países de dos lenguas diferentes, ¿cuáles son las herramientas con las que cuento? Una de ellas es eso, crear una zona de contacto mucho más amplia que lo que puede ser la frontera.

MC: ¿Qué pueda haber una producción también, una literatura?

DL: Bueno, yo no sé. A mí me divierte... Yo escribí algún par de poemas en portuñol y los publiqué inclusive. Yo no sé si eso tiene valor. En todo caso, más que nada como una posibilidad de afirmación. Quiero decir, yo sé que no estoy escribiendo en portugués, también sé que no estoy escribiendo en castellano. No me interesa. Sencillamente la idea es decir porqué no investigar eso. Después de todo, es lo que han hecho durante miles de años los gallegos para defender la autonomía de la lengua gallega, es lo que han hecho los catalanes para defender el catalán. De modo que uno podría pensar que ahí hay una lengua nueva que podría dar en muchas cosas. En algún momento inclusive hemos estudiado el problema de la reforma ortográfica. Porqué no hacer una reforma ortográfica, estudiada en Brasil y en Argentina, de modo de hacer que la cosa se parezca más. Eso se puede estudiar para hacer una cosa progresiva, estudiada, para tratar de acercar esas lenguas y, por lo tanto, crear como una unidad cultural. A mí me parece que no puede haber una unidad económica como el Mercosur si esto no tiene una base sólida en la cultura que permita un conocimiento, un ida y vuelta más grande. Sobre todo porque como hay tránsito, a los argentinos nos gusta ir a Brasil, incorporamos palabras como “transa”, en fin, hay muchas palabras de habla cotidiana

que hemos incorporado de la lengua brasileña. No veo porqué no trabajar en esa dirección. Tratar de eliminar barreras. Con cautela. Yo no digo, “quere-mos un esperanto de los dos países” porque sería utópico. A mí no me interesa tanto que el castellano nuestro se parezca al de España, me interesa que se parezca más al de Brasil. Lo mismo con los proyectos editoriales. Nosotros hemos perdido nuestra industria, en cambio toda la industria editorial en portugués es brasileña. Nosotros no. Toda la industria editorial en castellano es española. Hemos perdido propiedad intelectual, hemos perdido derechos a decidir qué leer, cómo leer. Entonces, es en ese punto donde se lo podría recuperar: a través de Brasil, que ellos compren los derechos y trabajen con los derechos para el Mercosur. Y los españoles, bueno, que se queden con México o lo que fuera.

DK: Eso es fundamental. Vos decías en un artículo ³ que las editoriales transnacionales están tendiendo a diversificar cada vez más el mercado y eso es algo muy fuerte. Para dar un ejemplo, en Argentina es difícil conseguir autores chilenos, lo cual es un absurdo.

DL: Sí, eso es tal cual. Una amiga mía que vive en Italia me dice ¿conocés a Efraín Medina Reyes? Digo, no, ¿quién es? Se trataba de un colombiano que a la Argentina no había llegado. ¿Quién lo edita? ¡Planeta! Llamo a Planeta, ¿qué pasa con Medina Reyes? No, no tenemos idea de quién es. Bueno, averigüen porque lo editan ustedes. Tráiganlo. Dos años después, este año, llega Efraín Medina Reyes a Buenos Aires, pero ya tiene libros traducidos al francés, al italiano, al inglés. Y acá no lo conocían. Puede ser bueno o malo, yo no digo que porque haya sido traducido sea bueno. Pero es paradójico, ridículo, que yo no pueda saber qué es esto que aparece como la revalorización

ENTREVISTA A DANIEL LINK

latinoamericana. Lo mismo con Lemebel. Lemebel sacó un libro de crónicas que fue best seller durante 30 semanas. Yo tenía la entrevista a Lemebel. Les pregunté, también a los de Planeta: ¿che, cuándo traen el libro de Lemebel? Ah!, no, recién el año que viene. Con mi libro pasó algo parecido: yo fui a Chile porque tenía un congreso, dos congresos, me iban a hacer notas... Les dije a los de Norma, que editaron mi libro: "Mándeme diez ejemplares". "Ah! Es un lío, no se puede". "Pero -digo- ¿porqué no se puede?". "Norma de Chile tiene que comprarle a Norma de Argentina los libros, entonces, para comprar los libros los tienen que traer baratísimos". Una especie de delirio. Uno dice ¿por qué? Sobre todo Lemebel. Yo no digo mi caso porque yo no vendo un carajo, pero Lemebel que garantiza ventas...

DK: Vos dijiste en una entrevista que la literatura argentina actual es "muy careta". Creo que te referías a que no es experimental. Tal vez, lo que ocurre tenga que ver con un fenómeno de mercado...

DL: Lo que uno tiene que pensar es quién me va a leer. Yo que sé quién me va a leer. La vez pasada me preguntaban qué imagen de lector tenía yo en la cabeza. Mi segunda novela que salió en abril, digo yo que es una novela trash. Los lectores son: mi mamá, mis hijos, mis amigos, mis enemigos y después una cantidad de gente que yo no sé quienes son pero no me puedo preocupar por qué entenderá la gente de todo... bastante que tengo que preocuparme por qué entenderá mi mamá cuando lea las novelas que yo escribo. Eso me parece lo suficientemente desestabilizador para pensar en cualquier otra cosa. Ahora, si vos te pones a pensar en eso escribís, como muchos escritores argentinos escriben, "piscina" o "alberca" igual que "pileta". Que sé yo, son opciones

DK: Me gustaría que hables sobre *La ansiedad*...

DL: La ansiedad, mi segunda novela.

DK: Quería que cuentes un poquito sobre Bellagio ⁴.

DL: Yo lo pasé bien en Bellagio. Fue una experiencia rara porque básicamente era una experiencia como muy americana. Uno tenía que llevar su obra previa y tenerla en la biblioteca para que lean. Por supuesto, la mayoría

de la gente no leía castellano, pero había dos personas que sí leían "español", como le dicen ellos. Entonces, vino una vez una señora de Minnesota y me dice: "pero, vos sos marxista", "bueno - le digo- que sé yo, depende, en qué sentido, alguna vez cito Foucault". Para ella era como si yo fuera el ERP ⁵ más o menos, o Montoneros. Le dije "no, una cosa es el marxismo como heramienta teórica para interpretar la realidad otra cosa es el marxismo como estrategia política, que ya ha quedado demostrado sobradamente ser ineficiente". Entonces, por un lado, tenés que convivir con un universo de ciertas cosas que para nosotros son motivo de chistes, estoy más cerca de Lacan que de Marx y que de Engels. Pero lo de Bellagio a mí me vino bien. Mi experiencia fue muy buena, terminé la novela, terminé el libro de poemas, trabajé... Por cierto, yo presenté un proyecto de novela como no hecha. La novela ya estaba hecha y fui a corregirla. No sé si hubiera podido empezar una novela.

DK: Claro, porque ahí te faltaría un contexto.

DL: Efectivamente, cuando uno piensa, piensa en términos de un contexto. Yo estaba en un lugar completamente paradisíaco, perfecto...

DK: Y al mismo tiempo ¿tedioso? se refleja un poco en tu blog.

DL: Lo que pasó es que yo no podía contar demasiado en el blog porque lo leían algunas personas que estaban en la residencia. Cuando me di cuenta de eso empecé a caretear un poco... yo me divertí mucho porque era gente muy divertida (los que eran divertidos, quiero decir, estaba el ex-presidente de Ecuador, que era como de la Rua, un descerebrado, un tarado que lo habían echado a patadas...) Yo la pasé bien. No era para nada tedioso y, sobre todo, porque no estaba solo, estaba acompañado. Igual el blog no era un registro demasiado fidedigno. Eso está ahí y en algún momento lo retomaré porque efectivamente la idea de escribir así como desde Nabú, porque ellos llamaban así a ese lugar, fuera del tiempo, fuera del mundo, fuera de toda preocupación, y eso después lo puedo retomar cambiando los nombres propios y me queda como un textito.

Era una situación así impresionante, ex-presidentes, ministros, ex-premios

Nóbel, discuten el futuro del mundo. Y uno es como el bufón de la corte ahí. Pero ellos están discutiendo de verdad: a ver, ¿intervenimos así, esterilizamos asiduamente mujeres africanas, intervenimos genéticamente en la producción de vegetales de América Latina?

DK: Entonces ¿existe el grupito de ocho viejitos que planifican el mundo?

DL: Es que es así, existe. Parece como una cosa paranoica pero no, existe. Existe en un nivel que, no es el consejo de doce, pero existe en un nivel, así como hay un grupito de miles de personas que tienen que ver con centros de poder académico, tanto la fundación Nóbel como las grandes fundaciones que patrocinan las investigaciones a nivel planetario. Entonces, iban todos los biotecnólogos y luego iban los africanos que eran en general gente que estaba en política en los países y son los que compran esas tecnologías.

DK: y ¿cómo es *La ansiedad*?

DL: La ansiedad es la reproducibilidad digital. Es además una novela de la época de la manipulación genética. Una novela epistolar por correo electrónico. A mí lo que me interesaba en *La ansiedad* era ver cómo la velocidad imprime una cierta sensación, la velocidad de circulación. Digo, comparando con Kafka. Esa idea de escribir la carta antes de recibir la respuesta y decir “todavía no me has contestado”. Hoy nadie podría esperar tres días un e-mail. Ya está. No me contestó más...

La idea es que esa novela no esté en los estantes ahí con Shakespeare, las obras completas sino ahí donde está el televisor, los video- cassettes y ese tipo de cosas. Una novela que alguien leyó en un viaje en tren, que la leyó en una hora y media, porque nadie puede tardar más en leer esa novela, se me ocurre, tres horas a lo sumo.

MC: Pero, ¿por qué tenés ese deseo, un deseo como de destrucción inmediata?

DL: No sé si de destrucción pero por lo menos un deseo de no infatuación. O sea, si la novela es buena o mala, no pasa ni por mi deseo ni tampoco por mi voluntad. Por más que yo me proponga escribir *En busca del tiempo perdido*, ciertamente no me va a salir. O sí, yo no lo sé, pero en todo caso es una

cosa a posteriori. Entonces, me parece que como punto de partida yo me propongo escribir... una novelita de amor, ridícula, tonta, melodramática, rápida y muy lineal... Mi tercera novela se llamará *Link*. Que es una novela genealógica, es la historia de mi familia desde el siglo XVII o XVI.

MC: En uno de tus artículos vos hablás de *Las nubes* (de Juan José Saer) y *Plata quemada* (de Ricardo Piglia), como dos novelas que cierran la literatura del siglo XX, y haces una lectura que muestra un cierre degradado, un cierre con novelas que entran como en una lógica más de mercado, más accesible, más digerible y, a su vez, en el fin del siglo XX vos estás publicando una novela experimental. ¿Cómo pensás vos, como crítico, en esa aparición de *Los años 90* en el contexto en el que Piglia y Saer se vuelcan a una lógica más de mercado?

DL: Yo no sé. Primero, yo no sé hablar de lo que yo escribo, sea poesía o sea ficción, desde el lugar de crítico. No sé hacerlo porque no sé cómo podría tomar distancia en relación con eso pero, además, no me interesa hacerlo. Hay algo que me produce una profunda aversión. Sobretudo porque uno ha defendido siempre la idea de que la literatura es algo que se completa en la lectura, entonces, me sentiría como dando muchas instrucciones. De todos modos, volviendo a mi rol de crítico, cuando le dije a Piglia (que es una persona super honesta por otro lado) que me parecía que Plata quemada era un ejercicio populista, me dice “sí”. Y me dio una respuesta admirable a mi juicio: “es un ejercicio populista y entiendo que el populismo es una de las grandes tradiciones de la literatura argentina desde el Martín Fierro, pasando por Lamborghini”.

DK: Pero ¿sería medio como un síntoma de un final de siglo decadente en la literatura argentina?

DL: Lo que pasa es que después vino el 2001, después se fue todo a la mierda, todo cambió tanto... por ahí te da la pauta: Ricardo publica en Eloísa Cartonera. Yo no sé si Eloísa Cartonera está bien o mal, no tengo claro qué es ese proyecto; a veces parece un poco frívolo, es como estetizar la miseria, ¿no? Pero, bueno, Piglia publica ahí, Aira publica en Eloísa cartonera, Fogwill

ENTREVISTA A DANIEL LINK

también, Saer no, Tomás Eloy Martínez tampoco... muchos no publicamos en Eloísa Cartonera. Eso no quiere decir nada, lo que quiere decir es que no son casos idénticos. Entonces, no sé si es decadente. Yo digo, bueno, en términos de lo que es la obra de Piglia me parece que *Plata quemada* es un ejercicio de vulgarización, de masificación de lo que venía haciendo; en el caso de Saer pienso lo mismo, pero, bueno, son obras de aquellas que consideramos. A Aira todavía no le ha pasado, a lo mejor después le pasa, pero yo no creo, yo creo que es inmune a todo eso.

De todas maneras, ese texto que mencionás, es un texto que tuvo muchas versiones. La primera que yo publiqué la publiqué en medio del odio y la indignación y es mucho más agresivo para con Piglia y para con Saer de lo que es la versión que está aquí en este libro⁷; Luego apareció otra versión todavía en un revista que se llama *Foro Hispánico*, donde rescato todavía mucho más la figura de Piglia porque, insisto, veo que él es muy conciente de todas esas contradicciones que nos atraviesan (y digo “nos atraviesan”, porque no es que yo sea inmune a todo eso).

DK: En una entrevista que le hiciste a Saer y después publicaste como una nota en Radar VER, él decía que hace veinte años que la literatura no se podía dejar contaminar por la cultura de masas. Yo digo, bueno, eso hace veinte años, pero hoy por hoy la cultura es de masas. Generalmente las novelas que vos más destacás, son novelas que tienen una cuestión muy crítica, muy irónica con la cultura de masas, como por ejemplo, *La asesina de Lady Di*, de Alejandro López. ¿Te parece que es algo del orden de la negatividad?

DL: Bueno, por eso. Yo creo que ese es el referente y con eso hay que experimentar. O sea, por supuesto que uno no puede ser ingenuo ni sobretodo condescendiente con eso. El caso de Beatriz Sarlo es completamente lo opuesto a mis gustos, a Beatriz le gusta el alto modernismo, yo no sé, a mí me aburre. Me parece muy bien cuando leo Proust, que es histórico, ahora si alguien quiere escribir Proust hoy, yo no sé si me lo banco, prefiero algo que interenga en relación con el presente, digo, por supuesto, críticamente, irónicamente, no sé con qué otra distancia.

DK: Incluso en *Los años 90*⁸ hay como una ironía muy fuerte.

DL: Vos me decías lo de la negatividad. Digo, qué entendemos hoy por negatividad y cuál es el modelo de negatividad que se puede usar. La dialéctica es un modelo de hace treinta años. Hoy ya no hay posibilidad de sostener la dialéctica. Entonces, yo no puedo tener una relación de negatividad dialéctica respecto de la cultura de masas. Sí puedo tener una relación de negatividad de otro tipo, de otro orden, no dialéctica...

MC: Y ahora estarías más bien por una literatura menor, deleuzeanamente hablando.

DL: Sí, yo siempre insisto en lo mismo, entre esa oposición entre la vanguardia como sería el realismo en su momento, y el populismo de mercado, por otro lado. Me parece que hay otra opción: lo que hacía Puig. Una señora leía Puig y le parecía conmovedor y nosotros damos Puig en la facultad pensando en otra cosa. Entonces, me parece que hay que buscar esa forma de negatividad, de resistencia, pero de otra forma que no sea la mera oposición. La tele hoy es así, la televisión es una basura, ahora, qué le voy a hacer. Yo miro televisión, no tengo problema.

MC: Cómo pensás una literatura menor que en tus clases la definís como deseante, acefálica, inasimilable, con una lógica irónica. Cómo pensás eso articulado a la defensa de un campo cultural, donde por ahí la lógica es la del intercambio.

DL: Bueno, es que una cosa es la cultura y otra cosa es el arte. Yo, como gestor cultural, como interventor cultural tengo que pensar en el intercambio. Ahora, como escritor, ahí no me interesa. Insisto, trato de que mis editores no pierdan plata. Cuánto hace falta que vendan, ¿300 libros? Bueno, se venden 300, con eso pago la edición, para mí ya está. Entonces, yo diría, como escritor algo que me ponga en riesgo a mí mismo, algo que me resulte a mí estimulante. Lo que hace Pablo Pérez para mí es así, yo lo envidio, es mi escritor favorito, el tipo hace unas cosas impresionantes. Digo, en todo caso, bajemos un poco el pie del acelerador, yo no me considero nada, lo que hago lo hago en la medida en que me sirva a mí para investigar cosas sobre

mí. Si eso después resulta que está bien lo dirán... los jóvenes del futuro. A mí eso me tiene completamente sin cuidado. Como interventor cultural, no, yo tengo que decir ah, esto, este tipo, la obra, a ver, esto cómo se coloca, es un bien efectivamente, circula como un bien, pero mi literatura no circula como un bien, ni tengo interés en que circule como un bien, mi literatura o un libro de ensayos.

MC: Me parece que en el campo de la crítica hay como una división, muy simplificada hablando, entre aquellos que son como más bourdieanos , y están aquellos más deleuzeanos.... y, vos es como que circulás de un campo a otro...

DL: Sí, yo creo que es un buen señalamiento... Bourdieu sirve sobre todo cuando describe objetos históricos o trabaja cuestiones que tienen que ver con el campo, suplementos, revistas, en fin, las discusiones en un momento determinado, pero eso no significa que en la práctica de uno tenga que pasar por ahí. Por eso te digo, yo no hablo de lo que hago como crítico, no sé hacerlo porque efectivamente, puedo navegar de un lado al otro. O sea, cuando doy una clase trato de que alguien aprenda algo, cuando escribo un libro no sé si trato de que alguien aprenda algo, yo soy el que tiene que aprender algo, cuando estoy escribiendo y cuando ya lo escribí y la gente me dice cosas que yo no había pensado, ahí es cuando yo aprendo. Casualmente la literatura me parece que es el descontrol, por eso digo "carena" cuando veo que la gente está muy controlada, muy preocupada por quien lo va a leer, quien lo va a comprar, a quien se lo vendo.

Entrevista realizada en enero de 2004.

Colaboró Mario Cámara.

Notas

¹ Ver el ensayo "Políticas del campo". Presentado en el Congreso Abralic, 2002.

² "Um Édipo muito grande". En *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó, Argos Editora Universitária: 2002. Publicado en español. *Como se Lee*. Buenos Aires, Norma: 2003.

³ "Literatura e Mercado". Em *Como se lê e outras intervenções críticas*. Op.cit.

⁴ Daniel Link obtuvo una beca para pasar una estadía en Bellagio para terminar su segunda novela.

⁵ Ejército Revolucionario del Pueblo. Movimiento que actuó en la década del 70 en la Argentina.

⁶ Mario se refiere a "Literatura e Mercado".

⁷ *Como se lê*. Op. cit.

⁸ Primera novela de Daniel Link.







Imagen: Cabelo



HORIZONTE BRASIL

Jorge Viera

Hubo un tiempo en que me gustaba Brasil. Creía que Brasil era un grito de color subido; un polvillo dorado que flotaba sobre la orla de la playa; una fruta abierta de un tajo sangriento; un olor a fragante podredumbre vegetal. En esa época, cuando me gustaba Brasil, creía que el país entero me hablaba con una voz gangosa que pronunciaba mi nombre por primera vez. Creía, tal vez, que Brasil me hablaba sólo a mí.

En esa época, Brasil se resumía en la imagen de un chico que llevaba apenas unos shorts-bolsa y comía un helado de palito bajo la arcada de una panadería; Brasil era entonces un traje de fantasía y lentejuelas esgrimido con gracia por una travesti vagabunda; era un chorro de agua de coco en la boca afiebrada; era los muslos interminables de un muchacho mulato, su sexo como un racimo frutal de Carmen Miranda envuelto en la lycra de una tanga roja.

Hubo un tiempo, sí, cuando me gustaba Brasil. Pero ahora ya no. Ahora preguntarme si me gusta Brasil sería como preguntarme si me gusta mi mano izquierda. ¿Y acaso me gusta mi mano izquierda? Me gusta porque me sirve. Y porque puede ser siniestra, y a la vez mágica, e imprescindible cuando menos se lo espera, y a veces incluso me parece bonita, pero me gusta sobre todo porque forma parte de mí. Como Brasil.

Llegué a Río con veinte años y con los bolsillos llenos de dólares juntados gracias a la malhadada administración Martínez de Hoz, un plan económico que permitía a un empleaducho bilingüe extraer suficientes divisas del tesoro público para hacer el mismo tipo de viaje exótico que se permite un jubilado americano o europeo de clase media al final de su vida. No se ha visto

nada similar hasta la paridad 1:1 de Domingo Cavallo durante los años noventa, y todos tan contentos en ambas ocasiones.

Yo era uno más entre la avalancha de carne con ojos que ingresaba en esos años al inmenso país tropical a través del portal de una ciudad que ya había respirado todo el poder, el dinero y el glamour que le cabe esgrimir a una ciudad. No sabía mucho qué esperar de Río y menos qué era lo que deseaba de la ciudad, pero sabía que lo deseaba, y que lo deseaba ya.

Fue entonces cuando vi por primera vez el polvillo dorado que flotaba sobre la orla de la playa de Copacabana y me enamoré de ese espejismo, como de tantos otros que Brasil proyecta y que uno ansía ver.

En Río, en aquel tiempo, todos eran signos y señales y todos me estaban dirigidos, pero todos eran confusos, contradictorios, ininteligibles. Los colores, las luces, los cuerpos, las sonrisas, los gestos, las palabras, las velas votivas encendidas en rincones y esquinas. Toda la ciudad, sinuosa como una nereida recostada entre el mar y la montaña, me hablaba, me encantaba, me verseaba. En lo alto de los morros las lucecitas de las favelas al anochecer me parecían guiños secretos que la ciudad me hacía y me quedé con la idea de que en Río hasta la miseria brillaba.

En mi confusión, pensé que Río era joven y promisoría, y que me prometía cosas a mí y sólo a mí. Y cosas inmensas, maravillosas. Pero Río era vieja, puta y escaldada, y no prometía nada a nadie, mientras que yo era joven e ingenuo, y dispuesto a prometerme el mundo. Al evaluar con semejante desatino a una vieja y hermosa puta, cometí el mismo error que Sartre cuando definió para su generación: “creíamos que el mundo era joven, porque nosotros

éramos jóvenes en el mundo”. Y yo creí que Río era joven, porque yo era joven en Río.

Todos eran signos y señales y todos me estaban dirigidos, puse. Si me emborrachaba con cachaça al caer la tarde, creía que el país era mi morriña, mi *saudade* de atardecer mojada en aguardiente; si me paraba en avenida Atlántica a escuchar una batucada, creía que era un ritmo interno que me sacudía las vísceras; si veía una guayaba en una fuente, tan solitaria y tan perfumada, creía que el país entero olía a ella; si me inquietaba el anochecer tropical, creía que Brasil era una luna febril; si salía desprevenido por las mañanas, antes de frotarme los ojos, Brasil se había convertido en una luz tan cristalina que me resultaba incomprensible.

Si andaba de noche por las proximidades de la Galería Alaska, no faltaban hombres que me interpelaran para reprocharme un ignoto partido de fútbol o para invitarme a un sauna, o a comer *pipoca* –pochoclo– en alguna sudorosa sala de cine, o a tomar cerveza en un *botequim*, un barcito, o los que me miraban con la cabeza ladeada y un aire de sopesar mercadería a ojo de buen cubero, y las travecás que me convidaban en susurros gangosos a *fazer o amor*.

Si me colaba en una murga de las que por cualquier motivo surgían de día en día, e intentaba trabar conversación con chicas de mi edad en una media lengua que las dejaría tan atónitas como mis pasos erráticos de samba, ellas me citaban a la tardecita en plazas cuyos nombres no recuerdo para decirme cosas enigmáticas y hacerme *jeitinhos* –mohines, muequitás, caídas de ojos, risitas– bajo un cielo añil y un follaje enloquecido de verdor.

En la playas de Leme y Copacabana estaban de moda entre los varones las tangas “de hilo dental” y si yo caminaba por la orilla veía de reojo grupos de muchachos arracimados bajo sombrillas que se relamían al mirarme pasar con mi recién adquirida *sunga* brasilera, un slip de baño que no llegaba a ser una tanga, pero era mucho más decente que el entonces reglamentario pantaloncito argentino hasta la mitad del muslo que yo había traído en mi valija. Esas caminatas por la orilla fueron lo más parecido en mi vida a sentirme una Garota de Ipanema.

Andando el tiempo o *fast forward* hasta el momento en que escribo estas líneas, he vuelto tal vez más de veinte veces a Brasil en estas últimas dos décadas; he pasado meses en ocasiones. En el camino he evolucionado de la media lengua retardada y del portuñol acelerado al verdadero portugués que hablo a toda velocidad pero con un *sotaque*, un cierto acento de difícil procedencia y una tonelada de argot o como dicen los brasileros, *gíria*. En alguna torcedura del camino también he traicionado a la bella y violenta Río con su prima hermana São Paulo, una ciudad que en la primera visita me pareció horrenda y que sin embargo aprendí a amar a través de los años.

¿Qué me gusta de Brasil, que no sea ya parte de mí?

En la época en que me gustaba Brasil yo deseaba, como en la canción *Menino do Rio*, no tanto a Brasil mismo como a lo que fuese que deseaba Brasil. Brasil me producía cierto deseo del deseo. Y yo me aplicaba alegremente los versos de la música de Caetano como quien se aplica un ungüento para la quemadura del sol: “*Pois quando eu te vejo / Eu desejo o teu desejo*”.

 HORIZONTE BRASIL

Camino del Brasil real, pasé por muchos lugares interesantes, algunos idílicos, otros espantosos, pero siempre conmovedores. Y esa tal vez sea la clave. Para Brasil yo tal vez sea algo así como la cuerda del *berimbau* que escande los movimientos de la capoeira, o el parche del famoso tambor *surdo* que es el alma del samba, porque siempre me hace vibrar con una mezcla simultánea de felicidad y *saudade* por algo perdido y a la vez recuperado en el presente. Algo precioso, algo intenso. Brasil, me parece, dispondrá siempre de imágenes y vivencias que le arrancarán sonidos extraños a mi nervio de *berimbau*, Brasil siempre me aporreará como si yo fuera un tambor *surdo*.
 ¿Pero cuál es el Brasil real?

Los oasis y los países son más bellos de lejos. Mal se le puede reprochar a la Argentina que Brasil haya sido su territorio del deseo, su África del norte, su frontera más exótica, su sexo. Un país que ha exterminado a sus indios y que ha mandado a sus negros a matarse en la guerra del Paraguay, que ha agrupado a sus descendientes mestizos bajo el seudónimo de “cabecitas negras” mientras mantenía un romance apasionado con Europa y emblanquecía su población mediante una legislación eugénica, tenía por necesidad que fasciarse con la idea de Brasil, un lugar donde todo lo que había perdido resultaba visible sin llegar a ser amenazador. Un espejismo.

A todo país se llega en etapas, y después de muchos viajes, y ni aún así llega ese país a ser del todo real. Yo atesoro paisajes, amigos, memorias de Brasil que forman un palimpsesto, un coágulo, una conflagración.

Algunas imágenes son dignas de postal, y otras son postales violentas, ésas que no tienen nada que ver con el folleto de Buzios o los buceos encantados en las aguas coralinas de Fernando de Noronha o los mundialmente cotizados tragos de caipirinha.

Bajando en ómnibus desde São Paulo hacia el puerto de Santos –una pendiente

de montaña con vistas embriagantes– me voy comiendo el paisaje con los ojos. De pronto las luces de los faros se atorán en un banco de niebla, se zambullen en una nube sucia. La luz se vuelve granulosa y el aire tan áspero como si a uno le frotaran una lija sobre las córneas. Desde la ventanilla del ómnibus diviso las fantasmales bujías de unas lamparitas que recortan triángulos de luz en el interior de casas de cartón y lata que se amontonan a lo lejos como un hojaldré. La única nota de color en la bruma que envuelve al pueblo es la llama perenne de una refinería, que se eleva como una vela votiva de necrosis industrial.

El amigo brasilero con el que viajo me codea y señala a la distancia: “Cubatão”.

Cubatão está en el fondo del valle, al pie del escarpado que antiguamente imponía un muro entre Santos y São Paulo, y su atmósfera, una masa de aire espesada por la diarrea del guano fabril, difícilmente se renueva.

Veo unas siluetas de personas al contraluz. Están paradas contra marcos de puertas, de brazos o piernas cruzados mirando pasar el flujo del río automotor. El olor a gasolina no se percibe, tapado por el aliento industrial que emanan fábricas, gasoductos, refinerías de petróleo. Sus monumentales depósitos cilíndricos, sus tanques, se alternan con los mazos de casuchas en el horizonte arenoso. Aquellas personas, con la piel desnuda de brazos, piernas, caras, torsos y espaldas expuestas a la polución, continúan indiferentemente sus vidas mientras, en las entretelas de sus tejidos (unos laberintos de los que sólo sale la tos, la alergia o el esputo) se les produce un destino de ceniza. Algunos miran pasar este ómnibus donde voy; otros se concentran en sus juegos de billar; otros están enfrascados en conversaciones o tareas culinarias, completamente ajenos a las combustiones del aire o la autopista.

Cubatão es la zona más contaminada de la Tierra y su imagen feroz se queda conmigo. Parece, me digo, una postal londinense de la revolución industrial del siglo diecinueve.

Postales violentas: mientras escribo estas líneas, un vicegobernador

carioca baraja la idea, kafkiana si las hay, de construir una muralla china o berlinesa para aislar las favelas Rocinha y Vidigal, las mayores de Río de Janeiro, como una manera de convertirlas en una Disneylandia del narcotráfico, y a Río en una Cisjordania latinoamericana. Quizá no ocurra nunca, pero la sola noción de que la idea haya sido concebida constituye en sí una postal violenta. Los Sin Tierra invaden tierras, como resulta esperable en un país que necesita desde hace siglos una reforma agraria cada vez más parecida a un oasis de agua soñada. El desempleo aumenta al 19%; los parapoliciales continúan matando niños destituidos por deporte y la renta per cápita de uno de los países con mayores recursos del globo continúa siendo la más injusta del mundo; hay 20 millones de brasileños que no saben leer y escribir y ese sólo dato hace creíble a la personaje protagonista de *Central do Brasil*, que escribe cartas para los analfabetos. El 54% de los trabajadores se desloman sin contrato de trabajo alguno y sin gozar de derechos sindicales. Los planes de la administración Lula, como el Hambre Cero, se disipan como tantos otros espejismos políticos.

A veces me duele mi mano izquierda, la mano del corazón, y temo que sea artritis. Y a veces los viajes son un mal viaje alucinógeno.

De todos los viajes recordamos los paisajes, las vivencias y los periplos, pero sobre todo recordamos al guía. Y cuando digo guía no me refiero a nadie necesariamente contratado por una agencia. Puede incluso tratarse de alguien aborrecible, a quien detestamos o ignoramos o de quien queremos deshacernos, pero que en un momento dado nos señala queriendo o sin querer un lugar, una comida, una costumbre, un gesto.

Yo recuerdo al primer amigo que me llevó a escuchar samba en un galpón de Paranapiacaba; al francés renegado, ya afincado a Brasil como una ladilla, que me llevó a ver los barcos al puerto de Recife; a la muchacha pernambucana con la que nos colamos en la caja de un camión para ir a la playa de las rocas; al anciano que me ayudó a encontrar la rua do Comércio en el laberíntico

centro de Río; al bodeguero que me sirvió el primer vaso de cachaça 51 con jugo de lima; al primer muchacho brasileiro que me dijo *safadinho* y con esa palabra y su sonrisa frutal me abrió el mundo del lenguaje secreto que circula paralelo a la lengua portuguesa, un argot callejero y chulo, cómico y bello que no se consigue estudiar en las academias. Y a tantos otros, que me iniciaron en sabores y esencias, en fórmulas verbales y filtros espirituales, en vistas y callejuelas, en dolores placenteros, tragos fuertes y misas paganas.

Hubo un tiempo, sí, cuando me gustaba Brasil. Pero ahora ya no. Ahora Brasil es mi mano izquierda, o mi pierna derecha, o mi plexo solar, o mi sexo, y por cierto algún lóbulo de mi cerebro repleto de memorias. Y no vivo preguntándome si me gustan mis miembros o mis órganos o mis memorias. Me gustan, acaso, porque me sirven. Y porque pueden ser siniestros y a la vez mágicos, e imprescindibles cuando menos se lo espera, y a veces incluso me parecen bonitos, pero me gustan sobre todo porque forman parte de mí. En Brasil, lo he observado muchas veces, hay momentos en que los brasileños, pese a su fama de dicharacheros y alegres y danzantes, se quedan sentados en cualquier parte mirando a lo lejos, hacia una distancia insondable, callados e imbuidos de una calma que no parece de este mundo. Con el tiempo he llegado a mirar también así. Puede ocurrir frente al mar, o ante el paisaje ondulado de la sierra o el follaje del mato, frente a la inmensidad estéril del sertón o la molicie rizada de las dunas nordestinas, o ante la mole de concreto de una ciudad hosca e industrial como São Paulo. Entonces comprendo. Que Brasil no ha sido nunca un país a conocer, a explorar, a conquistar. Brasil es una época de mi vida, es una serie de sabores y sinsabores inexplicables, es parte de mi presente y como tal, no ha sido nunca otra cosa que mi horizonte.

CABILDO ABIERTO

Ricardo Bianchi

“LA MUERTE NO PUEDE MOLESTAR, ES SÓLO LA PARODIA DE UN VIAJE”
 LA VÍA REGIA. GERMÁN LEOPOLDO GARCÍA

Me veo obligado aquí y sólo para sostener el proyecto de esta crónica, a pedir al lector cierta complicidad. No me parece una pretensión demasiado excesiva, ya que es hasta casi inevitable. Espero una lectura que nos encuentre, cómplices, en nuestras certezas. Supongo pues un lector diferente de aquél personaje de *La vía regia*¹, de Germán García. Aquél padre que “fue sus propias certezas”, aquél padre cuya única certeza “era su propia certeza”, aquél padre en quién “la premisa loca organizaba todo”. Aquél padre muerto ya desde de la primera página de la novela.

Supongo pues una lectura cómplice, abriéndose sonriente frente al epígrafe de esta crónica. Supongo un lector distinto a un padre muerto.

Pretendo entonces que nuestro complot, nuestra trampa, pase por la posición y el reconocimiento del siguiente axioma: **“Todo viaje, parodiando la muerte, nos abre a un distanciamiento”**.

Busco para avanzar apoyarme en Kant. No se trata del espacio como forma pura de nuestra sensibilidad conformando nuestra receptividad. Se trata antes del yo. Del yo en tanto movimiento de autoconciencia que como leemos en los *Prolegómenos* es un fenómeno del doble. Un doble yo. Ahí está el distanciamiento, aunque Kant afloje. Entre uno y otro. Sostenido en la otra forma pura de nuestra sensibilidad, el tiempo. La distancia entonces se transforma en intervalo, en diacronía, dirá Emmanuel Levinas.

En nuestro axioma, *distanciamiento* toma el sentido angustioso, siniestro que nos deja el fenómeno del doble. Si yo es un doble, pierdo mi certeza, dejo de

reconocerme. Vacilo entre yo y el otro. Me pierdo y me reencontro otro. Así el *distanciamiento* toma el sentido de un viaje mortal para el yo.

Para seguir me veo obligado a pedir una ampliatoria a mi cómplice, ya que aceptado el primer axioma no me va a negar acompañarme en este segundo: **“Todo distanciamiento, victimando al yo, se convierte en un extrañamiento”**.

Cada viaje es así un simulacro, viajamos para perdernos, para extrañarnos, para morir nuestra muerte imposible.

Viajamos hasta Chacabuco o hasta el Cabildo porteño.

El hijo de *La vía regia* abre el relato absorbido su ómnibus en “una extensión pánica”. El espacio de la pampa en su desaparición del atardecer transforma el movimiento en ilusión. Extraño modo de viajar que reduce nuestra receptividad a la sola conformación a través de la forma pura del tiempo.

Prometí una crónica de viajero. Testimoniar un viaje. No creo defraudar a nadie si confieso que el mío, emergiendo de una boca de subte, o en un trayecto de paseante, o después de unas pocas horas de viaje, o llegando en colectivo desde un barrio cercano, me abandona ante el Cabildo de Buenos Aires. Me descubro casi al modo de un personaje de “El eternauta”, casi, quizás el mismo Oesterheld, volviendo, repetido como si la Plaza de Mayo fuese una Idea más en los diálogos de Platón. La diferencia entre las escenas sólo la introducen mis ocasionales acompañantes. Se suceden así los cuadros, en la pobreza exquisita de la eidética husserliana. Una vez me recuerdo intimidado ante la altura del edificio y ante su proximidad. Otra vez me sorprende

la sonrisa de mis hijos mayores, sobre la vereda del extremo de la plaza, en invierno, agarrados a mis piernas. Otra me descubro con mis hijas más pequeñas, también en invierno, también en el mismo extremo de la plaza. Una de ellas rodeada de palomas. También está mi hija mayor que en la otra escena se tomaba de mi pierna. Caminamos hasta la pirámide de Mayo rodeada por los pañuelos de las madres de la plaza y damos una vuelta despacio mirando al Cabildo al fondo, en perspectiva. Recuerdo todavía otra de un mediodía muy agradable, a fines de primavera, con la plaza llena –aunque tampoco una multitud– en que un pusilánime nos sorprende desde el balcón –no me refiero al de la Casa Rosada– coreando: “El pueblo unido, jamás será vencido” - Me consuelo pensando que los montoneros están ahí tan extraviados, tan huérfanos como yo. Y una última, que aún me inquieta recordar, cuando yo también, ya decidido, ingreso al edificio, recorro algunas salas y subo las amplias escaleras interiores para entrar a la planta alta del Museo, justo antes del balcón, en que aparecía el pusilánime de la otra escena. Estamos en invierno y la luz de esa mañana entra rara por los ventanales de cara al río, a la sonrosada casa y al espacio patrio.

Visitar un Museo de Arte vaya y pase. Pese a lo que leemos en “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger y en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin, la esencialidad de la obra de arte las más de las veces queda oculta para nuestra cómoda distracción. Pagamos la entrada, gozamos algunas horas, silenciosamente, y podemos por fin retirarnos, volviendo a nuestra cotidianeidad casi sin haberla abandonado.

Pero visitar un museo como el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, es diferente. Nuestra historia es reciente, tal vez demasiado reciente. Lo demasiado reciente traza una distancia, una distancia mínima. Hay sí intervalo, pero a diferencia de un período temporal, una distancia mínima es inhabitable. Vuelvo a apoyarme en Kant. Cuando distingue en varias de sus obras, el yo lógico, sujeto de la apercepción, del yo psicológico, sujeto de la percepción, avanza y recula de una a otra obra en la dificultad del intervalo. Kant descubre, enunciando mentiroso que “Yo soy conciente de mí mismo”, el abismo entre una conciencia pura y una conciencia empírica. Allí se hunde, en el acto nominativo de llamarse “yo”. Kant, quiere responder en la *Crítica de la razón pura* mostrando que la receptividad queda suplementada por la espontaneidad pura. Aunque entonces y mediante una dialéctica renegatoria reclama que “El *Yo pienso* tiene que poder acompañar todas mis representaciones”². Pero la dificultad perdura pues ¿cómo interpretar –pregunto en serio leyendo la *Crítica*– que se represente en mí “algo que no podría ser pensado”? Kant apela al *Principio de la unidad sintética* y originaria de la autoconciencia. “Sólo llamo *mías* a todas las representaciones en la medida en que pueda abarcar en una conciencia la diversidad de las mismas”³. La autoconciencia kantiana unifica. Pero el intervalo kantiano se repite, escindiendo sin reconciliación nuestra conciencia entre receptividad y espontaneidad.

Kant pretende entonces que la unidad sintética hace Uno. Unifica sintéticamente a priori la condición de posibilidad del fenómeno. Si Macedonio Fernández nombraba a su filosofía una *fenomenismo inubicado*, concluimos que en el caso de Kant el fenómeno queda trascendental y universalmente

CABILDO ABIERTO

ubicado, aunque siempre entrelíneas podemos leer su dificultad pendiente. Enfrentados al Cabildo de Buenos Aires... que ocupe el mismo solar asignado por Juan de Garay cuando en 1580 fundó la ciudad, que las sucesivas reedificaciones reemplazaran el adobe y los techos de paja originales, que el actual edificio reconozca el diseño del arquitecto Andrés Blanqui en 1724, “volumen de dos plantas y torre central con sendas galerías abiertas una en Planta Baja y la otra en la Planta Superior, con una balconada”⁴, posteriormente modificado y reconstruido en fechas más recientes... casi podría decir que a mí no me dicen nada. Ante los ojos, las fotografías: de 1870, frente con once arcadas en sus galerías y torre parecida a la actual, salvo sus aberturas de estilo moruno; de 1880 que emplaza una torre –altísima y fállica– de tres pisos más cúpula y aberturas tipo colonial como las de las galerías; o de 1940, en su fachada actual, corta, con sólo cinco arcadas en sus galerías, tampoco me conmueven.

Eso sí. Bastó, en mi visita de aquella vez, encontrarme en una de las salas de Planta Baja frente a un par de ladrillones, perfectos y enteros; o detenerme ante una loseta cerámica francesa del mil setecientos y pico, de un tono azul subido, para quedar extático y suspendido. La cerámica, y aún una teja, expuestas allí, están fuera de lugar. Esa loseta gruesa y azul es un meteoro. Después deambulo, ya perdido, topándome con puertas, llaves, cerrojos. Me sorprende ante unas poltronas y sillones, creo que de ébano brasileiro, precedidos de un enorme escritorio, rodeados de un ancho cordón de seda roja. Me sorprende temeroso a la vez por la tentación de sentarme y la certeza de que el enojo de sus ocupantes todavía va a reclamarlas como suyas. 1810 está demasiado cerca, apenas unas pocas generaciones de distancia. Una vez más la distancia mínima.

Entonces tratando de huir tropiezo y quedo atravesado por decenas de miradas. Firmes, fieras, valientes, querellantes, extraviadas, angustiadas, dubitativas, me traspasan, me interrogan, me solicitan, me buscan. Una sala repleta de retratos, patriotas de raros peinados –me niego siquiera a sospechar que alguno haya podido haber albergado una traición– cubren un muro alto.

Desde allí me aplastan con sus miradas fijas. Siempre perdido y en retirada termino en un rincón del edificio. La pared que da a calle Bolívar guarda un último tesoro, disimulado entre multitud de testimonios de una escritura viril, propia de una época fundacional. Enmarcado y vidriado un banderín triangular, doble, raído por el paso del tiempo, agujereado, amarillento. El Guión de gaitero del Regimiento 71 de Highlanders, tomado como trofeo durante los combates de la primera invasión inglesa del año 1806.

Qué viaje el de esos invasores. Tanta distancia, porque aunque sean tripulaciones piratas hay que navegar, surcar los mares, viajar, zarpar de algún puerto. Viajar y fracasar, perder, para entonces quedar prisionero, huir o morir y volver para desembarcar otra vez y probar de nuevo su destino. ¿Y los defensores? Hay muchos nombres demasiado españoles retratados. Perduran demasiados blasones, Estandartes Reales. Dudo si blasonan todavía –y cuál poder– o si son piezas, tesoros, botines conquistados.

Pero los retratos me inquietan. Nuestros padres muertos. Habrán visto a través de los ventanales, mirando de cotelé, el ir y venir de la multitud ciudadana –pronto republicana– en repeticiones, fatamorganas de aquél Cabildo abierto que ellos mismos gestaron y protagonizaron, durante aquél invierno lluvioso.

Tantas veces habrán vislumbrado apenas, desde su sitio en el muro, gesticulando y vituperando a generales de la patria, asomados al balcón del edificio al otro lado de la plaza, o a presidentes –ya de la República– y siempre con el coro –aunque a veces ingrato– de la multitud ciudadana colmando rumbosamente el espacio patrio.

Pero no siempre aquél espacio después de la balconada y de las galerías, se abrió a una performatividad tan absoluta como la de aquél Cabildo abierto. Esos retratos paternos –ni una sola madre– en las Salas Capitulares testimonian para nosotros una temporalidad extrañada, performativa. ¡Cómo habrán estallado esas salas con el coro de voces!: ¡Juramos!, ¡Declaramos!, ¡Sancionamos!-

Y después el regreso, quizás por la noche o la madrugada. Lleno de agitación,

en la expectante espera del nuevo día, difícil separación ante el afán de volver, de proseguir. Seguramente alguno de ellos habrá sido esperado, en alguna casa vecina, patricia o no tanto y no demasiado lejana, por una esposa, una enamorada, una amante. Seguramente esos cuerpos hayan conservado aún vestigios de tanto acto vociferante. Seguro que algunas manos se habrán deslizado, desabotonando una chaqueta, una levita, una camisola, abriendo una bragueta. La noche fresca o fría habrá recibido a los héroes. Sudando entre pesadas sábanas, abrazando entre susurros o gritos un cuerpo otro. O también besando a sus hijos dormidos o despiertos todavía en algún rincón de una cálida cocina. Algún padre, alguna madre, habrá salido al encuentro orgulloso o preocupado. También habrá habido alguno envuelto en persistente melancolía que habrá esperado el amanecer solitario, cebando un mate junto a un brasero. Mate renovado con la primera claridad por una mulata, vieja o no, pero siempre servicial. Porque ellos, los retratados, tendrían también su contingencia junto a la impostergable urgencia. Un rey prisionero del otro lado del océano, es casi un padre muerto. Un Cabildo abierto, la lluvia invernal, el celeste, una jabonería, el río de la Plata, o... qué se yo.

Me recupero un poco, bajando y saliendo hacia el patio postrero. Voy caminando, estampa de otras veces, hacia el aljibe de ficción. El patio colonial, esa trastienda íntima me devuelve a cierta familiaridad, a la figura borgeana del patio trasero, a la parra, a la querida sombra en la siesta veraniega. Más repuesto, mediatizo mi mirada y tomo una fotografía, desde atrás del edificio. Desde abajo enfoco a mis acompañantes asomadas por una alta ventana y enmarcadas por un ramaje invernal.

Y me voy rápido entre las galerías coloniales, mirando enmudecidos baldosones rojos, aprovechándome de que otra vez, soy yo.

¹ GARCIA Germán Leopoldo. La vía regia. Corregidor. Buenos Aires, 1975.

² KANT Inmanuel. Crítica de la razón pura. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1984. Pág. 153.

³ Idem ant. Pág. 155

⁴ Folleto editado por el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. Año 2003.







Imagen: Cabelo



DE POUCOS PARA MUITOS: AS TRÊS ANTOLOGIAS DE GLAUCO MATTOSO

Franklin Alves

Glauco Mattoso foi um poeta para poucos. Para poucos, pois sua produção, até hoje, chegava a poucos. Foi assim por muito tempo: desde as folhas soltas do seu *Jornal Dobrabil*, que chegava também para poucos na década de setenta, até as edições artesanais da coleção 100 leitores, cem livros para cem leitores, neste começo desvaireado de século, a poesia de Glauco Mattoso foi para poucos – biscoito fino que sempre esbarrou no esquema precário de circulação de poesia nas terras tupiniquins. De poucos para muitos: este é o caminho que a publicação recente de três antologias parece-nos sugerir. Três antologias publicadas num curto espaço de tempo: *Poética na política: cem sonetos panfletários* (Geração Editorial, São Paulo, 111 páginas), *Pegadas noturnas: dissonetos barroquistas* (Lamparina Editora, Rio de Janeiro, 216 páginas) e *Poesia digesta: 1974/2004* (Landy Editora, São Paulo, 229 páginas).

Embora a maioria dos sonetos do livro *Poética na política* seja inédita, alguns foram publicados em revistas brasileiras, podemos pensá-lo como uma antologia, pois as antologias também são temáticas. Política: uma temática que enfada, aborrece, provoca mal-estar. Tendo consciência disto, Mattoso adverte: “Política é assunto indigesto aos paladares poéticos mais refinados, mas, para um bardo revoltado e sem papas na língua, o tema pode ser um prato cheio”. Um prato cheio de discursos insinceros, como lemos no Visado, um dos primeiros sonetos do livro: “Não vi. Não sei de nada. Não conheço. / Sem comentário. Nada a declarar. / Talvez quem ocupava meu lugar. / Não mora aqui. Não é meu endereço”. O mesmo prato cheio de promessas, que engolimos no soneto Presidencial: “É fácil ser eleito presidente: / primeiro o cara avisa que não paga / a tal “dívida externa”, que já estraga / as contas do

país, sem quem agüente”. E que continuaremos a engolir, pois “Maior moleza ainda é governar / depois de eleito em ampla maioria: / é só velhas promessas renovar”. O poema será, então, um panfleto de escuta punk, que o leitor, num pacto com o poeta, vocifera quando dá nomes aos bois no soneto Trambiqueiro: “Bandido, celerado, meliante, / pirata, bucaneiro, bandoleiro, / corsário, flibusteiro, pistoleiro, / falsário, plagiário, ator, farsante”. E continua vociferando: “Mentor, capenga, cúmplice, mandante, / ladrão, sequaz, comparsa, quadrilheiro, / facinora, assaltante, tesoureiro, / banqueiro, vigarista e tutti quanti.”. O poema será, também, maldição, desejo, pois o corpo maltratado regozija-se, um dia, com a morte daquele que o maltratou – o soneto Da mortalidade é exemplar: “Morreu mais um político! Este ano / parece que será de necrológio / bem farto! Ainda bem! No meu relógio / é hora de outro biltre ir pelo cano!”.

Pegadas noturnas, antologia preparada pelo poeta Claudio Daniel, é a seleção que contém os sonetos mais viscerais de Mattoso – escritos logo após ele ter ficado cego, em decorrência de um glaucoma. A grande maioria dos sonetos é perpassada por duas temáticas, articulados no próprio título, que são fundamentais para a compreensão desta fase: o fetiche por pés e a cegueira. Suas pegadas, em busca do pé perfeito, pé masculino e fedido, espantam; mas logo somos repreendidos no soneto Nojento: “Tem gente que censura o meu fetiche: / lamber pé masculino e o seu calçado. / Mas, só de ver no quê o povo é chegado, / não posso permitir que alguém me piche”. Na mesma busca, Mattoso percorre a cultura cristã, muçulmana, chinesa, hindu e encontra, no soneto Judaico, par num hebreu: “Já vi. Fui livre como um passarinho. / Depois de cego, sou ser vo e me pus / aos pés do hebreu mais próximo e vizi-

inho”. Nesta caminhada o fetiche, no melopaico Pedagógico, vira canção: “A pata do elefante esmaga e mata. / Os pés do porcalhão nunca são sãos. / Macaco não tem pés, tem quatro mãos. / Nojenta é uma perninha de barata”. Sobre ficar cego, lemos no soneto Insone: “Ser cego é como estar numa prisão. / Ficar cego é pior, parece o susto / de quem foi livre e sofre o golpe injusto, / levado para o hospício sendo são”. Há, ainda, os metasonetos, como o explicativo Incontinente: “Qualquer história, fábula ou idéia / comporta enunciado num soneto, / da simples anedota a uma epopéia”. E há também o Manifesto obsoneto, um dos primeiros sonetos, publicado no lendário Jornal Dobrabil e fundamental para entendermos seu projeto poético: “Quero a poesia muito mais lasciva, / com chulé na língua, suor na saliva, / porra no pigarro, mijo na gengiva, / pinto em ponto morto, xota em carne viva!”. Além dos sonetos, Pegadas noturnas traz uma entrevista, O anjo de botas carcomidas, onde Mattoso, entre outras coisas, explica o conceito de barroquismo, “termo em que a contracultura se funde ao preciosismo, o underground ao obstinado rigore”; uma lista de suas publicações; e um “glossário mattosiano”, com algumas características da poesia deste paulistano.

Poesia digesta, organizada pelo próprio Mattoso, é a sua mais completa antologia. São dois os motivos para isto: o período da seleção, trinta anos de trabalhos poéticos, e a inclusão dos haicais, limeiriques, glosas, poemas concretos e de forma livre, além dos sonetos. *Poesia digesta* é dividida em cinco partes – e em cada uma delas é possível identificar certas linhas de força. Em *Palatáveis e culinários*, destaca-se a forte relação do poeta com a cidade em sonetos como o *Urbaniversado*, *Ao metrô*, *Ao viaduto*, e, sobretudo, no

soneto *Ao fim e ao cabo*, quando ele associa a própria forma do soneto à geografia urbana: “A forma do soneto é o quarteirão / ao qual, por anos, dando a volta vim / sem guia ou companhia de outro cão”. A situação política mundial, com suas tensões e contradições, aparece em *Anárquicos e libertários*, onde destacamos os sonetos *Irracional* e *Global*, no primeiro lemos: “Não serve o terrorismo a causa alguma, / pois nada se consegue só com bomba. / Por mais que o justifiquem, ele tromba / com algo, em nós, de humano, que à paz ruma”. Já em *Libertinos e latrinários*, a terceira parte do livro, o corpo é exaltado: desfile de dentes cariados, secreções, excrementos, órgãos sexuais num inventário de causar inveja a Sade. O abjeto está nomeado no soneto *Humanóide*: “Arroto, espirro, tosse, esgar, pigarro, / soluço, ronco, engulho, gargarejo, / bruxismo, trismo, vômito, bocejo, / meteorismo, orgasmo, espasmo, escarro”. Os haicais, os limeiriques, as glosas estão em *Epigramáticos e fesceninos* – boa oportunidade de leitura para quem só conhece o Mattoso sonetista. Dos haicais fecais, a merda quase-estilizada: “Fora da privada / fica mais politizada, / mas não muda nada”. Dos haicais paulistanos, personagens da mitologia citadina: “Travesti de porre. / Gilete no pó reflete. / Um pivete corre”. Na última parte da antologia, *Experimentais e marginais*, além dos sonetos, encontramos os poemas concretos, entre eles *Economia política* e *Carne quitada*, e, ainda, os poemas de forma livre. Um deles, o Manifesto coprofágico, transforma a merda, dá a coprofagia mattosiana, em independência e in-disciplina, em matéria-prima poética. Bom poema para o fim de uma resenha: “ó merda com teu mar de urina / com teu céu de fedentina / tu és meu continente terra fecunda onde germina / minha independência minha indisciplina”.

DE POUCOS PARA MUITOS: AS TRÊS ANTOLOGIAS DE GLAUCO MATTOSO

Apesar de distintas, as três antologias de Glauco Mattoso cumprem o objetivo de qualquer antologia: apresentar. Pelas antologias chega-nos aquilo que se quer constituir como o mais básico ou o mais importante, chega-nos as partes vivas deste poeta pervertido. E suas partes mais viscerais. De poucos para muitos: este é o caminho que elas nos indicam. Muitos caminhos a serem trilhados. De poucos para muitos: felizmente muitas antologias numa época marcada pelo signo do pouco.

OS ESPECTROS DE SÉRGIO SANT' ANNA

Giovanna Ferreira Dealtry

Ao final do conto “O vôo da madrugada”, o narrador afirma que “antes de ser esta uma história de espectros (...) é uma história escrita por eles.” A advertência poderia ser facilmente estendida aos demais textos que compõem este último trabalho de Sérgio Sant’Anna. As narrativas aqui presentes escapam à domesticidade dos gêneros – conto, ensaio, novela, memórias – para servirem como espaço experimental teórico ao mesmo tempo em que se voltam para o desassossego da investigação do ser humano. Ou melhor, do que restou desse homem, espectro de si mesmo, entrevisto em situações limites. São “histórias possíveis”, como afirma o narrador de “Um conto nefando?”, e talvez seja este o elemento que torne o livro de Sant’Anna tão aterrador. Para além do mero registro da violência urbana, que ronda inúmeras publicações contemporâneas, Sant’Anna oferece a delicada fração de tempo em que o homem, consciente da própria perversidade, descobre-se incapaz de recuar. Como o filho que “apesar de ter apenas resíduos de cocaína em seu organismo”, sente que pode tudo, inclusive desejar e violentar a própria mãe. Ou nefando nesse caso seria a consciência de se lidar com “uma parte sua mais tenebrosa”? Parte que vasculha também a própria mãe, revira sua “intimidade inominável” e a joga de encontro ao terror dela também – por que não? – desejar o próprio filho.

Sérgio Sant’Anna corre riscos ao se envolver em temáticas que, em mãos menos habilidosas, poderiam ser reduzidas a um bestiário da condição humana: o incesto entre filho e mãe (“Conto nefando?”), a condição obsessiva da mulher atraída por imagens de mortes brutais (“Um embrulho da carne”), o funcionário de uma indústria farmacêutica que, para escapar do desejo incontrolável por uma menina, lança-se no vôo que carrega cadáveres

e possíveis fantasmas (“O vôo da madrugada”), a solidão imperiosa de um homem confrontado com o “fracasso” de sua tentativa de suicídio (“A barca na noite”).

No entanto, o choque maior que o leitor sofre parece remeter menos à temática abordada do que ao exercício investigativo, por parte do autor, das “regiões apavorantes da mente que logo já se alimentam de si próprias.” Se a temática que envolve a maioria das narrativas poderia ser considerada “monstruosa”, no sentido dicionarizado do termo – como algo anômalo, contrário às leis da natureza – somos imediatamente lembrados que a “monstruosidade”, como já nos ensinou o próprio Sant’Anna, reside não no corpo/ato do outro, mas no olhar de quem o vê. Assim, trilhando os mesmos caminhos desses personagens, somos obrigados, como afirma o psicanalista do conto “O embrulho da carne”, a ver de perto as coisas que mais tememos. E um desses medos, por certo, surge da fratura entre o “eu” e o “outro”, que por vezes se transforma em um “outro eu”; possibilidades infinitas de combinações entre termos distintos, pertencentes, apenas na aparência, a esferas isoladas, mas que terminam por invariavelmente se encontrarem no resíduo do humano. “ – Eu posso ser uma burguesinha fresca que faz análise” – define-se Teresa diante do psicanalista- “mas, de repente, aquela moça enforcada era eu, entende? É muito mais do que você imagina. Porque eu era ela até fisicamente, pois minha mão estava suja de tinta do jornal e engordurada de carne.” O duplo que surge no olhar sobre o outro é quase sempre aterrador porque confronta a todos – inclusive a nós mesmos e ao próprio autor – com as regiões limítrofes de nossos desejos, loucuras e temores. Nesse sentido, parece interessar a Sant’Anna mais o mergulho nesse átimo de segundo em

que o homem é contemplado com a tomada de consciência do que propriamente o desfecho propiciado por suas escolhas. O grande vôo da madrugada situa-se justamente nesse momento da suspensão temporal, nesse “intervalo”, como nomeia o narrador do conto que abre o livro, em que é possível encontrar-se com seus fantasmas, experimentar amores, levezas, prazeres, momentaneamente/infinidamente possíveis. Estamos agora envoltos por esse “obscuro território” que possui “alguma coisa de familiar”, pois, de certa forma, vislumbramos, não sem repúdio e atração, nossa imagem pela primeira vez refletida numa superfície especular; seja nos olhos de um outro, na imagem de um possível fantasma num vôo de avião, na fotografia de uma mulher enforcada em um trem, nas formigas de um apartamento qualquer. Nesse contexto, ganham especial destaque as diversas personas autorais que Sérgio Sant’Anna traz para o espaço da experimentação narrativa. Indo além dos registros de inserções biográficas, Sant’Anna explora as múltiplas redes que envolvem o termo autor. De maneira mais direta, “Um conto abstrato” e “Um conto obscuro” investigam os limites de representação da própria escrita, procedimento que Sant’Anna já demonstrou perseguir em narrativas anteriores, como “Cenários” e “Um estudo sobre o método”. Se os músicos ou pintores têm a seu favor a plasticidade das matérias primas com as quais trabalham, Sant’Anna parece nos lembrar o tempo inteiro do peso, da materialidade, da impossibilidade de esvaziamento do sentido que a palavra traz em si. “Um conto de palavras que valessem mais por sua modulação que por seu significado” – pede o narrador/personagem/autor de “Um conto abstrato”. Um conto melodia. Um conto forma pura em que é preciso “resistir à tentação das proparoxítonas e do sentido” para lembrar a todo instante que

“a vida é uma peça pregada cujo maior mistério é o nada.” Assim, só resta a possibilidade – talvez paradoxal – de escapar para fora do espaço do conto, ao mesmo tempo em que lembra aos leitores que, se aquela é uma história possível, é igualmente um conto, uma ficção. Conto, não conto.

Se em alguns momentos essa busca pela palavra sublime, modulada ou obscura, revela uma tormenta pessoal do autor-personagem, – “Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme sua solidão e angústia em alegria” – em outros, o que presenciamos é essa aceitação da condição prazerosa e insular da escrita, como nesse diálogo com Edgar Allan Poe: “E durante a gestação do conto o contista presente um pássaro negro do porte de um corvo sobrevoando noturnamente as imediações da janela de seu quarto, e julga escutar o ruflar de asas e, em vez de sobressaltar-se, se alegra, pois aquele é um sinal de anunciação e fecundação.” Não se trata de mero jogo especulativo oferecido ao leitor, ansioso por desvendar mistérios biográficos, mas da própria condição da escrita de Sant’Anna que expõe com a mesma crueldade e amor a própria persona autorial. Palavra moderna, quase repugnante a certos autores e críticos da chamada pós-modernidade, mas que Sant’Anna recupera de maneira comedida e sem euforias para o universo da escrita mais experimental. “ – A diferença talvez esteja no amor”, afirma um de seus personagens. Não o amor grandioso, idealizado, utópico, mas uma afetividade possível, tênue, limítrofe, uma empatia momentânea que produz pares improváveis como a velha senhora e seu neto que fuma maconha, os irmãos na fronteira do incesto, ou ainda o personagem que dá título à segunda parte do livro: Gorila. Gorila, codinome de Afrânio Gonzaga Torres, 55 anos, divorciado, passa os

OS ESPECTROS DE SÉRGIO SANT' ANNA

dias ao telefone, promovendo encontros incorpóreos, mediados apenas pela modulação da voz desse ex-dublador e pela infinita capacidade de fabulação. Para as diversas mulheres – e um único homem – se apresenta como “O Gorila”, devido à sua voz de baixo, a risada cavernosa, o peito cabeludo. “Não considero nem um apelido (...) É meu verdadeiro ser. Sou todo sexo e amor viril.” Ou pelo menos é nisto que o Gorila gosta que suas parceiras creiam. Aos poucos, no entanto, o que se apresenta ao leitor como uma clara separação entre o mundo ficcional do Gorila e o espaço real das mulheres com as quais conversa vai ganhando outros tons. O fabular invade o “real”, interfere, modifica-o. As fronteiras desaparecem. O jogo é claro. O Gorila jamais vai se encontrar (fisicamente) com alguma daquelas parceiras e, no entanto, esses “contatos” são capazes de produzir transformações em seus agentes. Sem corpo, sem imagem, resta ao Gorila o poder de inventar histórias, de entreter e seduzir o outro. Afetividades momentâneas, nem por isso menos eficazes. Em um mundo em que o outro se torna cada vez mais invisível ao nosso olhar, incapaz de nos comover, é preciso apropriar-se dos territórios ainda livres do imaginário para constituir uma identidade. Ainda que falsa. Ainda que verdadeira. “E ando cauteloso, mãe, sem ânimo para fazer manifestar-se aquele outro, como se houvesse perdido sua voz. Mas, sem ele, quem sou eu?” – pergunta-se um Afrânio magro e solitário na noite de Natal. A partir desse ponto, a narrativa caminha num sentido diverso do esperado. O anonimato do telefone não protege mais Afrânio, que se sente acuado, frágil, demasiado humano. A segurança explicitada pelo comando das ligações e pelo conhecimento da identidade do outro, aos poucos desaparece, pois não há mais certeza ou verdade possível. A descoberta é iminente e o “outro” é capaz de fabular, de criar histórias da mesma forma. O espectro de Afrânio ganha materialidade, confronta-se com sua finitude, com seu desmascaramento. O fim – material – de Afrânio Gonzaga não leva, no entanto, ao desaparecimento do Gorila. Pelo contrário, a partir daí somos convidados a examinar os próprios meios de fabulação produzidos na contemporaneidade através de jornais, programas de TV, fitas gravadas etc. Recortes por onde se

busca uma unidade mantenedora de sentido no que só existe, justamente, por ser contraditório e impreciso.

É possível dizer que O vôo da madrugada aprofunda traços importantes da obra de Sant'Anna como a investigação sobre os limites entre os gêneros, a reflexão, incorporada à narrativa, sobre a própria escrita e, como surge em “Três textos do olhar”, a paixão declarada do autor pelas artes plásticas. Mais do que textos ensaísticos sobre determinados pintores, “Três textos do olhar” trata da possibilidade de estabelecer narrativas a partir da mediação entre o olhar e a produção imagética. Em comum, tais narrativas privilegiam a figura feminina, centro – ou figuração? – das obras de Balthus, Egon Schiele e Cristina Salgado. O olhar de Sant'Anna não se limita a “ver”, mas recria, para além do espaço imagético, uma outra forma de pintura. “Na verdade, somos trazidos para dentro da peça.” É de dentro desses quadros – e de uma fotografia do Rio Antigo – que Sant'Anna escreve, como se o olhar aqui fosse recíproco e a sedução iminente. Ao longo das duas primeiras partes do livro, o erotismo assume diversas formas, quase todas passíveis de uma crítica moralizante, de um gesto de medo e terror diante do objeto desejado. Em “Três textos do olhar”, no entanto, encontramos um narrador reconciliado com o desejo. Talvez a representação desses corpos de mulher o tenha libertado, talvez tenha se reconciliado com o próprio ato de olhar. De fato, a última narrativa, “As meninas de Balthus”, de certa forma, retoma o tema do primeiro conto do livro. Se o narrador de “O vôo da madrugada” foge ao perceber-se desejoso da prostituta ainda menina, o narrador de “As meninas de Balthus” aceita que “a lascívia se abrigará antes no olhar que as contempla que nos corpos contemplados.” Separado pela representação imagética é possível experimentar as possibilidades eróticas do olhar. O resultado dessa entrega sem arrependimentos ou desvios é a transgressão de escrever “não com a hábil competência do profissional, mas com a paixão do amante sublime, a paixão do artista.”

No entanto, se o narrador aqui diz a verdade o autor nos mente. Sant'Anna une, ao longo desse interminável vôo, a competência do profissional à paixão

do amante sublime. A medida exata ao mergulho sem medos. Cabe ao leitor,
a exemplo desses inumeráveis espectros, enfrentar os próprios temores

LEJOS

LEJOS: DOS BREVES RESEÑAS SOBRE *DEATH WITHOUT WEeping: THE VIOLENCE OF EVERYDAY LIFE IN BRAZIL* DE NANCY SCHEPER-HUGHES (1992) Y *BUDAPESTE DE CHICO BUARQUE* (2003).

Paula Porróni

Producidos en circunstancias dispares –el primero, un texto de antropología fruto de las sucesivas estancias de una académica norteamericana en una favela de la mata pernambucana; el segundo, un texto ficcional producto de la imaginación de una de las celebridades del Brasil– estos dos libros comparten sin embargo su preocupación por la distancia en el modo de representar y relacionarse con un “otro” de la cultura brasileña, y una suerte de excentricidad, respecto de los modelos que dominan en el presente, en la forma en que cada uno de ellos, a su manera, construye y delimita esa “otredad”.

Un avión llega

Si todo texto de antropología incluye una reflexión explícita o implícita sobre la distancia respecto de su objeto (las vidas de otras personas), este libro no es menos. Son muchos los peligros a sortear, tanto en “el campo” como en el momento de escribir una cultura. ¿Cómo evitar la sobre-identificación con el otro que conlleva la victimización, en el contexto de trabajo miserable de la recolección de caña de azúcar? Inversamente, ¿cómo hacer para no interponer una distancia tal que se aproxime a la des-identificación, aunque sea menos por pretensión de objetividad que por espanto? ¿Cómo, dado que el libro también aspira a demarcar, a la manera de Michel De Certeau, una micro-resistencia en las prácticas cotidianas de los habitantes de la favela del Alto do Cruzeiro, evitar atribuirle una suerte de “oposicionalidad” mecánica a todas a esas prácticas? O incluso, ¿cómo, en el marco de la antropología médica –sub-disciplina en la que se enmarca el libro y que pone el acento sobre las enfermedades y el modo en que éstas iluminan la cultura, la sociedad y sus

malestares— no incurrir en interpretaciones estetizantes, o como lo llamaba Carlo Ginzburg, un “populismo negro”? En *Death Without Weeping*, el antidoto contra todos estos males no es el refinamiento teórico –o lo es pero sólo de manera derivada y complementaria– sino más bien una idea de la antropología como práctica política, entendiendo a esa disciplina como campo de conocimiento pero también como campo de acción (de fuerza). Estas nociones, que Scheper-Hughes cruza con el pensamiento de Emmanuel Levinas en busca de una ética para la antropología (“una responsabilidad hacia el otro”), son impensables sin el marco que aportan sus propias experiencias personales junto a la comunidad del Alto. Como predestinada a regresar siempre al mismo lugar –el libro es también el relato de una atracción– Scheper-Hughes llegó por primera vez al Alto como “trabajadora de la salud” junto a los Peace Corps (su estigma en el mundo de la antropología) durante los “entusiastas” años sesenta para luego volver ya como antropóloga en sucesivos viajes durante los ochenta, en los que, para escándalo de la academia norteamericana, alternó el trabajo de campo con el trabajo comunitario. Y pese al justificado recelo que produce este último término –con sus reminiscencias de paternalismo sesentista—, Scheper-Hughes logra que las vivencias compartidas con los habitantes del Alto se transformen en la base para un relato al mismo tiempo íntimo y distante, “comprometido” pero que no intenta reducir alteridad de los habitantes de esa comunidad. Así por ejemplo, en uno de los capítulos centrales, en el cual Scheper-Hughes estudia el amor materno y analiza la práctica de “negligencia selectiva” según la cual las madres dejan morir literalmente “sin derramar ni una lágrima” a aquellos hijos que consideran que no tienen posibilidades de sobrevivir para

salvar a los “salvables”, no se busca explicar la ausencia del duelo como la fachada pública que enmascara un profundo dolor interno, ya que ese sería el comportamiento “natural” y “universal”. En el marco de una construcción cultural de las emociones, Scheper-Hughes busca superar la distinción entre sentimientos privados “íntimos” y “verdaderos” por un lado, y sentimientos públicos “superficiales” y “falsos”, por el otro. Las emociones, entre ellas el amor materno, están moldeadas por el contexto político y económico, en este caso, uno de acuciante escasez y tan alta mortalidad infantil, que las madres prefieren “esperar” antes de apegarse a sus hijos recién nacidos.

En otro capítulo, partiendo del análisis minucioso de cómo los habitantes del Alto viven su cuerpo –experiencia en absoluto homogénea y condicionada por nuestra posición en el orden productivo y técnico—, Scheper-Hughes estudia el modo en que los habitantes se perciben a sí mismos como en un constante estado de “nervos” (incluso de algunos bebés se dice que han muerto “de nervios”). Scheper-Hughes por un lado desmonta el modo en que los síntomas de malnutrición crónica son decodificados desde la medicina y el Estado como problemas psicológicos (“nervos”) que requieren medicalización, al mismo tiempo que sugiere, en clave política inversa, que entre el cuerpo experimentado individualmente y el experimentado colectivamente puede haber intercambios de imágenes y representaciones de tal forma que éste último por analogía, sea el nervioso e inestable, es decir, sujeto a transformaciones.

Finalmente, también el carnaval, tradicional paraíso populista –los “otros”, siempre se divierten más y mejor– es leído en toda su ambivalencia como un ritual de inversión y olvido en el que “todo es posible” pero también como

un espacio de la memoria en el cual se produce una intensificación de las jerarquías presentes en la vida cotidiana.

Quizá muchas cosas podrían criticársele al libro, entre ellas, el esporádico tono de indignación ante la miseria y la opresión, que es el tono de los política e ideológicamente iluminados. Tiene, sin embargo, el mérito de poder leer los matices y ambigüedades de un fragmento de la cultura brasileña y de intentar llevar a cabo la identificación necesaria en toda alianza política sin comprometer la alteridad del otro. Al menos por eso vale la pena leerlo.

Un avión se va

De regreso a Rio de una convención de autores anónimos –todos aquellos que nunca ven su nombre escrito se reúnen para conjurar su invisibilidad detallando con malicia a cuántas celebridades le han prestado su pluma o cuál best-seller en realidad les pertenece– el vuelo de José Costa, autor de, entre otras obras exitosas, la autobiografía de un alemán sin un solo pelo en el cuerpo que se ha enamorado de una mujer carioca, debe hacer una escala inesperada en Budapest por una amenaza de bomba. En el hotel, José pasa la noche en vela frente al televisor, intentando recortar al menos una palabra de esa concatenación de sonidos sin fisuras que es el húngaro para él, “la única lengua que el diablo respeta”. No habiendo conocido Budapest más que como pasajero en tránsito –su aeropuerto, el hotel contiguo, su programación televisiva–, José volverá por un breve lapso al calor familiar de su casa, su ciudad y su lengua para luego regresar –y aquí la elección de los verbos (ir/volver) empieza a complicarse a medida que el punto de origen/departure se confunde– a perderse y rehacerse en la intemperie de esa ciudad con

LEJOS

agua de río y no de mar.

Si bien desde una perspectiva estrictamente geográfica, el punto en el globo terráqueo más alejado de Río se oculta en las profundidades del océano, lo que obligaría a la novela a participar del género subacuático, Budapest funciona en los hechos como sus verdaderas antípodas –señálese de paso que Buenos Aires tiene sus antípodas en China, y aunque no sé si se ha escrito utilizando esta perspectiva como motor ficcional, sí se lo ha hecho en sentido inverso: el resultado es *Felices juntos* de Wong Kar Wai. Tradicionalmente, a la máxima distancia de las antípodas en el mapa la imaginación las puebla con la máxima alteridad respecto de lo mismo nacional-cultural, aunque en la novela, al igual que en las ficciones de Borges, la identidad (y su otro) no está definida en términos de la nación-cultura sino de la ciudad-cultura, es decir, se es carioca antes que brasileño o porteño antes que argentino.

¿Pero qué forma, color, temperatura, tiene aquella cosa más alejada de otra cosa, en este caso, una ciudad, de otra ciudad? ¿Cómo se representa esa distancia máxima: con la inversión, el contraste entre las partes, o con un aire de familia que siempre está un poco más acá de la similitud punto por punto? Alicia, por ejemplo, en su descenso hacia el país de las maravillas, imagina que en las “antipathies”, razonablemente situadas en Australia/Nueva Zelanda (la colonia) las personas caminan cabeza abajo. Pero si bien es cierto que algunas zonas de la percepción tienen sus extremos claramente codificados (abajo-arriba, dulce-salado, frío-caliente) no así otras, como por ejemplo los olores, ya que, digamos, ¿cómo serían las antípodas del olor a bronceador en las playas de Río? Esa “alteridad máxima”, claro, no existe, y su representación no puede sino ser un efecto, el cual apela y se inserta en la tradición del doble, con su museo de monstruos, sueños y espejos.

Así, José abandona la calurosa y diáfana Río por la fría y brumosa Budapest, la piel oscura de Vanda, su esposa, por la piel “branca, branca” de Kriska, su amante. Pero también abandona su nombre José Costa, por el de Zsoze Kósta, y quizá nada pueda transmitir mejor la sensación de extrañamiento, de estar en otro lugar y ser otro, que cuando nos llaman por el nombre en

otro idioma. ¿Cómo me transformo en esa lengua extranjera, qué queda de mi otro yo? José/Zsoze responde a estas preguntas mientras se teje una lengua y se desteje en la otra, en una suerte de cálculo demencial en el que cada nueva palabra aprendida en húngaro acarrea la desaparición de otra en portugués. Pero como corresponde a la lógica del doble, ni ese otro me es tan extraño –idea encarnada en la contratapa del libro, donde el ilegible húngaro no es sino un portugués visto como en un espejo– ni yo era yo mismo para comenzar, un bloque sólido, sin grietas.

Y quizá, en parte, esto explique la sensación como vaporosa que produce la lectura Budapest. Teniendo en cuenta la hegemonía en el presente de la mirada antropológica/sociológica en las formas de abordar la cuestión de la alteridad, la opción por un mundo duplicado, donde el recorrido es el del descubrimiento de una “otredad” interior, resulta excéntrica. Junto con sus acaloradas discusiones en la Academia de Letras húngara, sus poetas vitoreados por el público, y sus solicitados autores anónimos –a quienes se busca menos para lograr un éxito comercial que por la perfección de su arte– Budapest parece construir e instalar una suerte de “ensueño modernista”. Bajo esa luz, Budapest es además bello, con una belleza que parece venir de lejos.

MIL GOTAS - CÉSAR AIRA

EDICIONES ELOÍSA CARTONERA, NUEVA NARRATIVA SUDACA BORDER, 2003

Santiago Deymonaz

I.

El problema de la experiencia estética y la relación entre la obra de arte y el mundo han sido desde siempre temas de interés para la literatura. Con la construcción de un escenario imaginario delirante, escenario al que nos tiene felizmente (felizmente para mí, quiero decir) acostumbrados César Aira, *Mil gotas* ofrece un particular y disparatado acercamiento al asunto. Ya no se trata de ubicar el mundo frente a la obra de arte y ver cómo aquél reacciona frente a ésta, sino de enfrentar la obra de arte con el mundo y ver cómo procede aquella.

Mil gotas, el título de este breve relato, son las que llevan la acción de la historia. Pero no son gotas cualesquiera. Son las gotas de pintura que sostienen la imagen de la Gioconda; gotas que, cansadas de cumplir con semejante tarea durante siglos, deciden partir a recorrer el mundo, dejando atónitos a todos los custodios del Louvre por la desaparición ya no del cuadro sino de la pintura misma. “Las gotas se dispersaron por los cinco continentes, ávidas de aventuras, de acción, de experiencia”.

En un nivel de la historia, el relato narra, lleno de humor, las aventuras de algunas de estas mil gotas y sus diversos enredos: historias donde se dan cita el modo de producción capitalista, el Papa, el Primer Ministro de Noruega, la NBA y otras tantas y santas instituciones. En otro nivel proliferan las teorías: sobre el arte y la literatura (sobre el realismo y la reproducción en serie), sobre el cosmos y las leyes de la física. Aunque apenas esbozadas, y lejos de convertirse en una digresión, estas teorías pasan a ocupar un papel catalizador y constitutivo en el desarrollo de la trama.

Mil gotas se convierte así en una encarnadura más de esa proliferación de teorías que, como provocativamente sugería el propio Aira, salva a la literatura de las opiniones sentenciosas y demasiado sólidas, y de convertirse en puro periodismo. De alguna manera, se trata de llevar al absurdo o a la parodia esa dependencia productiva propia de la literatura respecto de otros discursos. Con este pequeño relato, Aira nos recuerda una vez más que la literatura, por su carácter suplementario tal vez, puede abordar cualquier esfera de la vida, y que la vida (como el mundo que recorren las gotas de esta historia) ya no es la misma una vez que la literatura operó en ella su imperceptible deslizamiento.

Si ya desde el comienzo la historia se ubica en el plano de lo fantástico, el vértigo que se apodera del lector a medida que pasan las páginas da cuenta de un aceleramiento desconcertante y de un incremento típico de Aira (como el que pocos, hay que decirlo, pueden lograr en la literatura argentina). Esta estructura ascendente y la brevedad del texto –apenas unas 25 páginas– subrayan no sólo el goce de la lectura sino el de la propia escritura. Como en una apuesta con los límites de la imaginación y con los códigos literarios, el narrador se supera a sí mismo a medida que avanza el relato, dando forma a un verdadero orgasmo, comparable al del Papa cuando una de las gotas lo penetra por el ano. Hacia el final, el goce de la escritura es tal que el narrador parece lamentar el fin de la historia. Unas páginas antes, éste había sentenciado respecto de la relación entre la gota y el Papa: “Después del coito anal, el hombre se entristece”. Lo mismo sucede cuando los sueños de la imaginación han terminado.

II.

Hace años que Aira es noticia no sólo por su literatura sino también por el particular modo de circulación que eligió para ella. Ya en 1998 Graciela Montaldo señalaba que cuando “las editoriales multinacionales dirigen un tipo de literatura que, sin sorpresa nos hemos acostumbrados a ver que los escritores escriben, Aira –escritor ya prestigiado– publica en editoriales artesanales, marginales, de escasa circulación y escribe una literatura cada vez más ininteligible, por exceso de inteligibilidad”.

En este sentido, la publicación de *Mil gotas* en Eloísa Cartonera no sería sino un paso más en su estrategia de dispersión. Pero como todo paso, tiene su lógica propia. Para los que no conocen los detalles de este nuevo emprendimiento porteño, Ediciones Eloísa Cartonera es una editorial dirigida por Washington Cucurto y Javier Barilaro cuyos libros, de factura artesanal, tienen la característica de estar confeccionados por los mismos cartoneros que venden el cartón utilizado para las tapas. El cartón pintado entra, con este proyecto, en la escena literaria argentina, no como una manera de acercar la literatura (a través de sus modos de producción y circulación) a otros sectores, ni como un gesto de solidaridad (que consistiría en pagar el cartón al doble del precio que se consigue en el mercado), sino como un nuevo registro: un registro cuyo origen sería difícil determinar (sería ingenuo y sería falso decir que nació de la calle, pero también lo sería decir que surgió de la propia lógica literaria); un registro que, al igual que las teorías y estrategias delirantes de Aira, tiene mucho para decirnos sobre el estado de la liter-

atura en nuestro país, sobre las editoriales multinacionales (y sus condiciones de trabajo) y sobre la industria cultural en general.

Cuando las gotas de pintura de la Gioconda abandonaron el Louvre, aburridas de ser durante tanto tiempo obra maestra, dejaron allí, intacta, la tabla en blanco que fuera su morada. Convertida en resto, en desperdicio, esta tabla es lo que queda cuando la obra abandona su tradicional lugar de legitimación y distinción. De restos, era previsible, venía el asunto. Los libros de Eloísa en cierta forma trabajan con restos: el cartón como los restos de una realidad que no pueden ser reabsorbidos completamente por la cultura. Esta operación, más allá de su contenido específico que la sitúa en el presente, no es necesariamente novedosa. Toda la literatura está hecha de restos (de restos de otros discursos).

Mil gotas y la obra de Aira en general le dan una vuelta más a esta lógica cartonera. Aira, él mismo se cansa de repetirlo, no tira nada. De allí su escritura prolífica y el carácter a-mercantil que Montaldo encuentra en su obra: el mercado necesita, para su renovación y su normal funcionamiento, que haya restos. Aira parece no hacer caso. Cuando un capítulo está decididamente mal escrito, habrá que esmerarse en el próximo para balancear. Cuando un libro está plagado de errores, habrá que esperar al siguiente para corregirlos. Pero ambos irán a imprenta. No hay tiempo para detenerse en un texto, no hay espacio para borradores. Entre sus libros no hay restos. O todos ellos son restos, los restos que quedan una vez acabado el goce de la escritura. *Mil gotas* es uno de ellos.

OUTRO RETRATO

POESÍA CONCRETA BRASILEÑA: LAS VANGUARDIAS EN LA ENCRUCIJADA MODERNISTA
GONZALO AGUILAR, BEATRIZ VITERBO, ROSARIO, 2003, 453 PÁGS.

Germán Conde

Si bien la historia de la poesía concreta en Brasil representa una de las experiencias culturales más influyentes de la cultura brasileña, en Argentina tuvimos un contacto más bien fragmentario e insuficiente con los datos de esa experiencia. Recorridos culturales distintos, se argumentará, y es cierto: las manifestaciones artísticas de orden constructivo y concretista nunca ocuparon aquí un espacio central, y fueron siempre desplazadas por la preeminencia de lo aleatorio y las inspiraciones de cuño surrealista. Pero en cualquier caso, ¿por qué habría de interesarnos la experiencia brasileña, si nuestros campos de producción estética y sus aspiraciones parecen haber sido siempre tan distintos?

Son pocos los que intentan discutir esta pregunta. Con su ensayo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Gonzalo Aguilar acepta el desafío y, al mismo tiempo, da por concluido un trabajo de casi diez años en los que se encargó de investigar, traducir, publicar y difundir la producción de los poetas concretos brasileños. Su lectura se abre en el '94, con la publicación en Buenos Aires de *Poemas*, de Augusto de Campos, y se extiende hasta la edición en el '99 de *Galaxia concreta*. Esta última antología se publica en México, con lo cual la tarea se completa casi como el armado de una red de relaciones entre Brasil y el resto de Latinoamérica.

En *Poesía concreta brasileña* vemos cómo se superpone un conjunto de relatos que desenvuelven y se desenvuelven alrededor de la investigación planteada por el crítico. En principio, el relato de la experiencia concretista, leída inevitablemente en el marco del modernismo, y que proyecta la sombra ineludible del '22 brasileño, pero que además refiere a la hegemonía del modernismo como movimiento internacional en el período descrito. Pero

también nos encontramos con el relato del crítico, que enmarca el desarrollo de la investigación: el relato en primera persona de un crítico argentino, que afirma que llegó a su objeto motivado por el prestigio que las operaciones de vanguardia tradicionalmente han tenido en la literatura y la academia argentinas. Relato de formación, y de cómo esa tradición se empieza a cuestionar para leer lo que se lee y para leer otra cosa en lo que se lee. Se trata de leer eso que pocas veces había sido leído en el campo argentino, y para hacerlo el crítico se enfrenta a su formación y "a la creencia" de que "en el texto estaba todo". Abandonar esa creencia textualista permite al crítico desplazarse en su lectura desde el marco de la pura escritura al campo incierto de las prácticas culturales. Lo que repone el relato crítico son procesos de producción, manipulación, negociación y recepción, en lugar de una representación de artefactos cerrados y absolutos. Lo interesante es que para narrar la historia de una serie de prácticas y experiencias culturales en permanente cambio, el propio crítico enuncie desde un lugar en conflicto con modelos de interpretación congelados. Como si el afán de ruptura e innovación que su propia formación investía de prestigio ahora reapareciera para ser devorado en una dinámica crítica más productiva. Gesto antropofágico, si se quiere, que no excluye el cuestionamiento a la interpretación que los poetas concretos hacen de su propia historia. Por eso, Aguilar plantea que la suya es una "versión alternativa" a la de concretos y anti-concretos.

En el Brasil de los 50, gracias al desarrollo de museos, bienales, e instituciones culturales, las experiencias de las vanguardias históricas se habían convertido en un archivo a disposición de los artistas jóvenes, que pudieron construir desde la manipulación de ese archivo sus propias lecturas y repertorios, y

convertirlos en modos de intervención. Por eso la necesidad del crítico de pensar el concepto de vanguardia que mejor describa esas intervenciones. Aguilar se aparta del texto académico canónico al respecto, la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, que se concentra en el punto de vista de la autonomía y su superación, siempre en el marco de los movimientos históricos de vanguardia. Para Bürger, las experiencias de mediados del siglo XX no son sino institucionalizaciones de la vanguardia, restituidas a la categoría de obra de arte, con lo cual quedan virtualmente expulsadas de su modelo teórico. Para pensar la intervención concretista en Brasil a partir de los 50 hace falta entender, en cambio, cómo las instituciones culturales, el museo, el archivo vanguardista, no sólo no implican una disminución del sentido crítico, sino que, por el contrario, movilizan el gesto innovador. Por eso Aguilar se desplaza del modelo de Bürger y, aunque mantiene el criterio del cuestionamiento del estatuto de la obra de arte, abandona la oposición artístico-antiartístico para pensar la idea de prácticas que actúan e interactúan entre sí en un proceso histórico determinado. Así, se acerca al modelo de Pierre Bourdieu, y entiende toda vanguardia como una serie de relaciones específicas y contingentes instaladas en un campo que atraviesan distintos estados históricos. Hablar de prácticas y hábitos culturales que luchan, discuten, y son constantemente desafiados por otros, permite al crítico narrar una historia en permanente convulsión.

La adopción de este punto de vista permite pensar las prácticas de vanguardia desde la idea de la no conciliación: siempre en un movimiento dislocatorio de otras prácticas culturales situadas también históricamente. Por eso nos encontramos frente a un relato crítico que representa y periodiza su

objeto como en un discurrir de distintos espacios, enfrentamientos y momentos clave: instituciones, museos, ciudades, revoluciones, medios masivos, modas, siempre atravesados por el criterio de la no conciliación. Quizás un claro ejemplo del desarrollo de este criterio, y del campo de contradicciones en que se mueven las prácticas concretistas se encuentre en uno de los pasajes más interesantes del libro de Aguilar, cuando da cuenta de la irrupción del movimiento Tropicalista. Para entonces, hacia fines de los 60, los medios masivos se constituyen como el espacio en el que se postulan y debaten las posiciones de los sujetos, las transformaciones de los hábitos culturales y de su legitimidad. Los concretos dirigen sus prácticas hacia ese horizonte, con lo cual se exponen a una nueva y profunda dislocación, pero además ponen en crisis la propia poética de vanguardia y la estabilidad de un repertorio que entra en tensión con las demandas de la lógica del espectáculo. Aquí es donde aparece, sostiene Aguilar, la figura mediadora de la experiencia Tropicalista. Este cruce de artistas populares con exponentes de la élite vanguardista representa un verdadero desafío a los hábitos del campo cultural, incluso para las experiencias más cosmopolitas. Con los tropicalistas se abren transformaciones que no sólo incorporan la cultura de masas, sino que además postulan nuevas manifestaciones de lo corporal. La crítica y la tensión con los hábitos culturales estancados convertidas en una fiesta de nuevos hábitos, vestidos raros, “parangolés”. La mezcla por encima de las clasificaciones, la caída de la frontera alto/bajo, una poética de la mimesis pero también de la parodia. El campo cultural se vuelve decididamente heterogéneo y ya no puede ignorar la influencia del mercado y de los medios masivos. En estas condiciones, el gesto crítico concretista nutrió las estrategias del tropi-

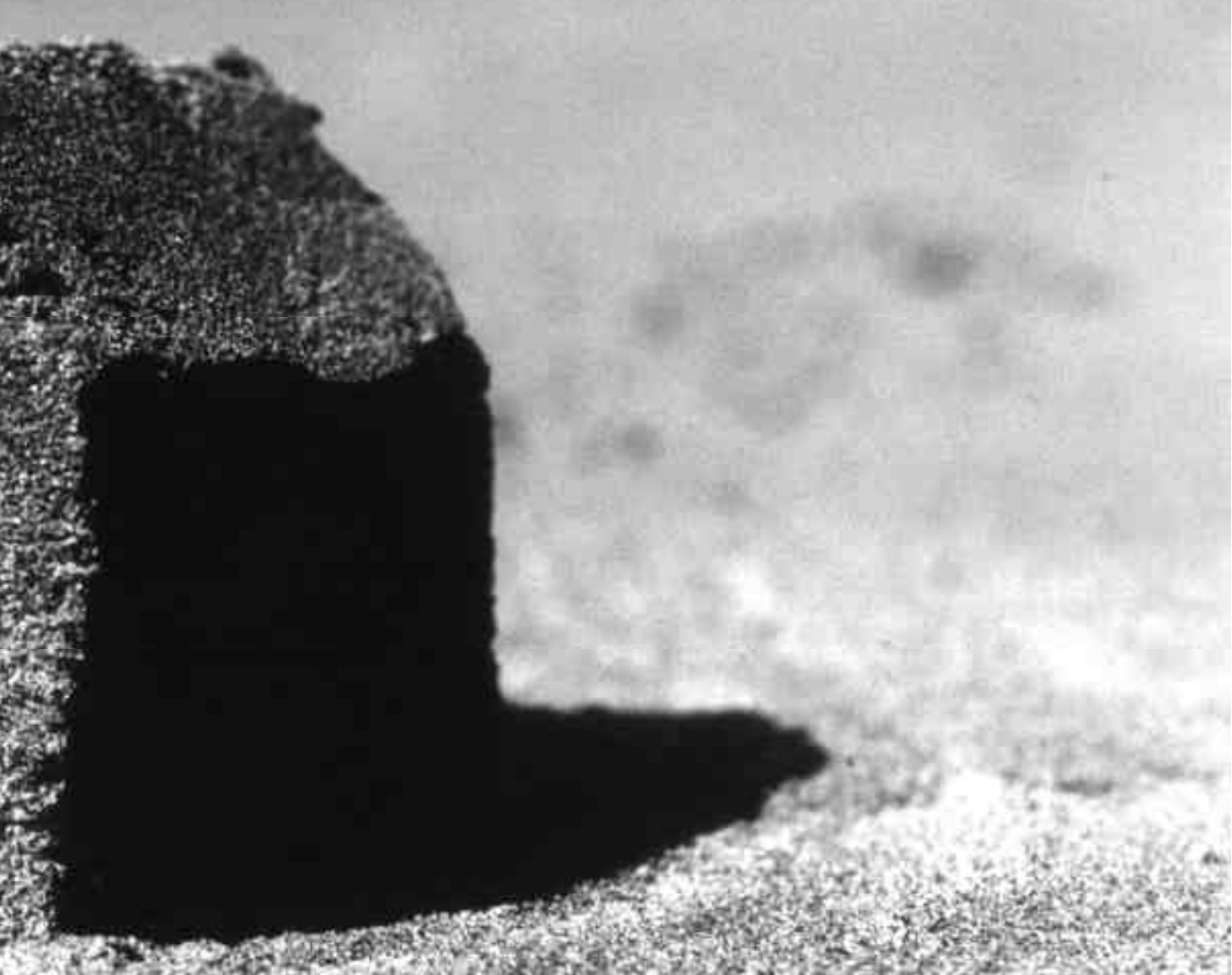
OUTRO RETRATO

calista, una alianza que, por diversas razones, tuvo sus límites. En principio, claramente los concretos eran bastante menos festivos y corporales que los nuevos jóvenes, y su sistema de cuño modernista presentaba bastante resistencia a la incidencia de la cultura de masas. Además, el endurecimiento de la dictadura brasileña en el '68 interrumpió las posibilidades de intervenir revulsivamente en el campo de las prácticas de todo tipo. En cuanto a los poetas concretos, la hipótesis de Aguilar sostiene que es en este momento histórico cuando se cierra el ciclo de la poesía concreta como programa de intervenciones vanguardistas, desestabilizado por la imposibilidad de resolver la tensión entre una organización todavía modernista de los materiales y los datos semánticos heterogéneos provenientes de los medios masivos, del mercado y de las circunstancias políticas.

Poesía concreta brasileña es un libro coherente. No sólo se narra el desplazamiento de la investigación desde un modelo textualista, sino que el propio relato crítico se compone de la suma del cuerpo textual y un interesante sistema de paratextos que retratan la necesidad de construir el objeto “poesía concreta brasileña” alrededor de la centralidad de las prácticas culturales. Para reconstruir la experiencia concretista parecen imprescindibles estas fotos, ilustraciones, poemas, que hacen al libro más atractivo, pero que básicamente ayudan a componer el relato crítico. Y me queda aquí volver a preguntar lo del principio –para qué una experiencia tan brasileña leída desde argentina–, y ver cuál es la respuesta que plantea este libro. La suma de textos e imágenes que conforman el libro da cuenta de cómo entender lo que queda de la experiencia vanguardista en Brasil: una serie de prácticas que se revuelven en un campo sin fronteras, abierto necesariamente a la mezcla, la contradicción y la reapropiación creativa, aún de las manifestaciones que se pensaron como más ordenadas (tanto poemas como músicas o ciudades). Difícilmente hoy alguien en Brasil pueda pretender legítimar su discurso desde un supuesto lugar jerárquico o prestigioso de vanguardia. En Argentina, en cambio, muchas veces el gesto vanguardista parece haber pertenecido, más que a los esbozos de experiencias colectivas, a las prerroga-

tivas de un universo más o menos cerrado y reconocible de textos, autores y críticos. Como si entre nosotros prevaleciera los alambrados, me parece que estas prerrogativas siguen funcionando en lecturas y escrituras contemporáneas, y que enmarcan una serie de esnobismos, pedanterías y elitismos improductivos. El libro de Gonzalo Aguilar construye un crítico que precisamente se aparta de estos procedimientos convencionalizados, un crítico de la vanguardia “a la brasileña”, que desafía con su gesto los límites de un campo intelectual –el argentino– que parece estar necesitando algo de samba.







*Autorretrato de
Cabelo*

Projeto Habitat : ARQUITETURA UTÓPICA | Fabiana Barreda

HABITAR, EXISTIR, RECICLAR, PROJETAR, SONHAR, ESSES SÃO OS PROCESSOS QUE SE GESTAM NA MINHA OBRA.

Ao criar, identifico-me com as formas micropolíticas, uma alternativa possível face ao paradigma de uma cultura global.

Essas formas ou gestos são partículas como as de Prigogine, cujas trajetórias ao acaso geram novos campos de sentido que questionam o poder, gerando um imaginário novo, local.

Nessas encruzilhadas de poder, inscreve-se o ato artístico, transmutando a partir de uma ordem espiritual as condições de existência, criando um novo tecido social.

É nesse ponto em que ele consegue ser universal, ao velar sobre a condição humana.

A arte é a metáfora de um projeto nacional, reescreve seus feitos e impossibilidades.

Nessa perspectiva, pensar-se hoje em Buenos Aires é sentir que construímos a beleza diariamente, estetizando os restos de uma sociedade paradoxal que possui uma intensa violência e ao mesmo tempo uma poderosa força emocional e poética.

Aqui no Sul – talvez agora no resto do mundo também –, estamos atravessados por este paradoxo – dia após dia, vivemos em condições sociais precárias, em constante transformação e instabilidade.

Viajando pela cidade, percebemos a solidão, o vazio, a deterioração, a beleza, a perfeição, enigmáticas ruínas emergentes de uma arqueologia social.

Minha obra nasce desse contexto, das relações emocionais e espirituais entre o corpo e o espaço.

Essas imagens-sensação criam a trama urbana como mapa biográfico. Resgatam dos restos uma vulnerável psicogeografia, transformando-a numa cartografia que funde sujeito e cidade.

Nesse modelo social de crescente exclusão econômica, resgato essa vontade amorosa de construir o “Habitat” como lar, como ecossistema, como cidade.

Ao tornar visível seu estado de emergência, sua necessidade de cuidado e proteção, retra-

to a fragilidade em que vivemos.

Ao mesmo tempo, essa precariedade é a lógica construtiva que possuímos, nossa estilística.

Em Projeto Habitat: Recicláveis, a forma de fazer a obra nasce dos resíduos.

Ela acompanha os gestos de reciclagens espontâneas de homens e mulheres. Como eles, construo a ilusão do lar como uma casinha segura por alfinetes, enquanto costuro como refúgio uma Cápsula – Habitat de restos de alimento.

Com esse habitat percorro a cidade, seus abismos entre a superabundância dos hipermercados e a crescente pobreza. Vou do Circuito do Consumo ao Circuito do Lixo: alimento como circuito urbano. A cadeia alimentar nos seus limites mais insuspeitados abre novas metáforas para a reciclagem como subsistência.

Reciclagem como ciclo de vida, ciclo da matéria, alquimia social e espiritual.

A obra no seu processo de crescimento é similar a como nós nos construímos nesta cultura.

Ela cria, a partir de uma situação de desabamento, uma arquitetura ficcional de restos, instável e poderosa como as tenras casas de açúcar dos contos de fadas da infância.

Arquitetura de areia, de água, de vazio, arquitetura ideal da cidade sonhada, visão emotiva de um ideal perfeito sobre a delicada fragilidade da vida cotidiana.

Arquitetura escrita na pele, traço evanescente ou escrita do corpo onde o mapa do lar se desenha sobre as linhas da mão.

Dessa estranha arquitetura extraio a noção de “Projeto”. Esse gesto permitiu que eu me desenvolvesse como um dispositivo multidirecional. Procuro gerar não apenas uma morfologia ideológica, mas também uma forma de produzir obra que transcenda o espaço específico da arte e se dilua no contexto, transformando-o.

A obra não é o fim, mas um meio, é a construção simbólica de um imaginário social, um

FABIANA BARREDA

instrumento de conexão existencial com uma trama humana.

Ao longo destes anos, trabalhei com certas experiências: uma viagem de metrô, uma espera no plantão de um hospital, a ilusão do lar, a cidade e suas criaturas noturnas, a cidade ideal, situações que se transformaram em paisagens psicológicas de um estado social.

Essas paisagens são um fluxo emocional que deixa seu rastro sensível em instantes fotográficos, em maquetes, livros, instalações, performances, aulas, conversas e abraços.

São cápsulas de vida, cápsulas de tempo, cápsulas que unem a biografia privada à história coletiva.



BIOGRAFÍAS

•ALVES FRANKLIN: é graduado em Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense. Participa, na mesma universidade, do projeto Poesia e visualidade, coordenado pela professora Celia Pedrosa. Tem ensaios publicados sobre Glauco Mattoso, Borges e Júlio Castañón Guimarães, este em parceria com Leonardo Gandolfi. Tem um livro de poemas ainda inédito.

•ARAUJO ALCIONE: nasceu em Minas Gerais e vive há mais de vinte anos no Rio de Janeiro. Fez pósgraduação em filosofia e foi professor universitário. É autor de inúmeras peças de teatro e roteiros cinematográficos, entre eles os dos filmes “Nunca fomos tão felizes” e “Policarpo Quaresma”. Publicou o romance *Nem mesmo todo o oceano* (1998), finalista do Prêmio Jabuti. Atua em diversas áreas da vida intelectual e cultural brasileira.

•BARROS JOSE EDUARDO: nasceu no Rio de Janeiro em 1956. É fotógrafo, psicanalista, e mestrando em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua carreira profissional como fotógrafo começou em 1995. O tema da natureza comparece em suas fotos desde o primeiro trabalho. Premiado diversas vezes no Concurso Anual de Fotografia do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, participou de exposições organizadas por esta entidade. A partir de 1998 seu olhar se voltou para a realidade de seu país. E, as crianças que moram nas ruas passaram a ser sua temática. Mostrou parte deste trabalho fotográfico em exposições individuais: na Livraria Contra-Capa no Rio de Janeiro (1999), no Festival de Inverno da UFMG em Diamantina – Minas Gerias (2002) e na Livraria Argumento (2004). Participou com este material do concurso W. Eugene Smith Memorial Fund – 1999, vinculado ao Internacional Cneter of Photography New York, com

o tema “Street Dormitory”.

•BIANCHI RICARDO: es Licenciado en Filosofía y Psicoanalista. Ha publicado: *Vestigium lectionis. Los pasos de la lectura. Escritos sobre Filosofía Medieval y Psicoanálisis*. Ediciones de las 47 picas. Rosario, 2001. Co-director desde Abril del 2003 del Programa radial Sin-ton-ni-son. Trauma y cultura. Director de la revista *Nadja, Lo inquietante en la cultura*.

•BOAL AUGUSTO: nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Estudou química na UFRJ e teatro em Nova York, na Universidade de Columbia. Trabalhou como diretor no Teatro de Arena, em São Paulo, e foi criador do Teatro do Oprimido, pelo qual é internacionalmente reconhecido. É autor de inúmeros livros sobre teatro, além de livros de ficção e de dois livros autobiográficos, *Milagre no Brasil* (1977) e *Hamlet e o filho do padeiro* (2000).

•CAMPOS HAROLDO DE: (Haroldo Eurico Browne de Campos:1929-2003). Poeta, crítico literario, traductor y profesor. También fundador de el Grupo Noigandres y poeta concreto. Atento a lo que llama “crisis del verso”, se lanza al experimentalismo, a nuevas formas de estructuración y sintaxis, ya sea en poemas-minuto de tradición oswaldiana, o largos poemas en prosa. *Fome de forma* (1959) pertenece a la fase más ortodoxa del movimiento. A partir de 1957 entabla un lazo cada vez más estrecho con oriente y la poesía japonesa de vanguardia, haciendo sus primeras traducciones. Sus primeras traducciones retoman a otros vanguardistas: Mallarmé, Ezra Pound, Joyce, pero luego innova sobre los poetas del pasado llegando a traducir desde Dante Alighieri, o La Iliada, hasta fragmentos de La Biblia. En 1961 comienza a traducir del ruso poemas de Maiakóvsky, en consonancia con una postura de compromiso cada vez más acentuada, sin renunciar al experimen-

talismo poético. En 1962 escribe "Da tradução como criação e como crítica", donde aparece el término "transcreación". Algunas de sus obras son *Auto de posse* (1950), *Galáxias*, textos minimalistas en prosa, comienzan a aparecer en 1964, y numerosas traducciones propias o en colaboración.

•CAMPOS AUGUSTO DE: (Augusto Luiz Browne de Campos:1931) Poeta paulista, traductor, ensayista y crítico de música y literatura. Estudió derecho. Es uno de los fundadores del Grupo Noigandres y del movimiento de Poesía Concreta, junto con su hermano Haroldo y Décio Pignatari. En 1951 publicó su primer libro de poemas *O rei menos o reino*. Ya en sus *Poetamentos* de 1952, considerados la primera manifestación de la poesía concreta brasileña, abandona el verso y la sintaxis convencional, y las palabras conforman complejas estructuras gráficas, espaciales o cromáticas, utilizando además, diferentes soportes de lectura. En 1956 prepara una edición bilingüe de poemas de e.e.cummings, su labor como traductor será permanente. A partir de 1974 comienza con "intraducciones" donde interfieren criterios visuales ausentes en los originales. En 1984, rescribe los Cahiers de Valéry y un libro de traducciones de Keats, a su vez inicia su producción de poemas en computadora y nuevos medios tecnológicos. *Caixa Preta* (1975), colección poemas-objetos hechos en colaboración con el artista plástico Julio Plaza. La mayoría de sus poemas se reúnen en *VIVA VAIA* (1979), *Despoesia* (1994).

•CONDE GERMAN: es estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Participa en la redacción de la revista *Otra Parte*.

•CONTRERAS SANDRA: Profesora de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora del CONICET. Participante

del Centro de Estudios de Crítica Literaria y de la Maestría de Literatura Argentina que se dicta en la Universidad Nacional de Rosario. Autora del libro *Las vueltas de Cesar Aira* (2004) y codirectora de la editorial Beatriz Viterbo.

•DEALTRY GIOVANA: é Doutora em Letras pela PUC-Rio, com a tese "Sobre o fio da navalha: Estratégias da representação da malandragem nos discursos culturais brasileiros", e professora do Departamento de Comunicação Social da PUC- Rio.

•DEYMONAZ SANTIAGO: nació en Buenos Aires en 1978. Se graduó en la Carrera de Letras, en la Universidad de Buenos Aires. Cofundador de la revista *Arde Filo Se Quema Socialex*. Actualmente reside en New York y realiza su doctorado en la New York University.

•DICK ANDRÉ: é poeta e ensaísta, nasceu em Porto Alegre (RS), em 1976. É Doutorando em Literatura Comparada pela UFRGS e autor de *Grafias* (IEL-RS) e *Papéis de parede (no prelo)*.

•DI LEONE LUCIANA: colaboradora permanente de esta revista. Ha publicado artículos en diversos medios académicos.

•ECHAVARREN ROBERTO: oriundo de Uruguay, poeta, ensayista, narrador y traductor. Estudió filosofía en Alemania, se doctoró en Letras en Francia e impartió la enseñanza en Inglaterra y en Nueva York. Es co-compilador de *Medusario*, la primera muestra bilingüe de la poesía reciente de Brasil e Hispanoamérica; la novela *Ave Rock*, el libro de poemas e imágenes *Oir no es ver*, y crítica, el ensayo *Arte Andrógino*, entre otros

•JIMENEZ REYNALDO: rj nació en lima, Perú, en 1959. vive en buenos aires desde 1963. Sus últimos libros publicados son *musgo* (ed. aldus, méxi-

co, 2001), *la indefensión* (penpress, n. york, 2001) y *reflexión esponja* (tsétsé, buenos aires, 2001). codirige la revista-libro y editorial *tse-tsé*. También integra, con fernando aldao, atlánticopacífico, proyecto de poesía y música electrónica. ha traducido del portugués, entre otros: *los poros floridos* de josely vianna baptista (ed. aldus, méx., 2002) y *sublunar* de carlito azevedo (tsétsé, bs as, 2002.) además de haber organizado en el número 7/8 de tsétsé (otoño de 2000) la muestra pindorama. 30 poetas de brasil.

•KLEIMAN ALEJANDRA: Es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y colabora con esta revista.

•LINK DANIEL: Daniel Link es catedrático y escritor. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires (<http://groups.yahoo.com/group/siglo20/>) y dirige Radarlibros, el suplemento literario del diario Página/12. Es miembro de la Associação Brasileira de Literatura Comparada y la Latin American Studies Association. Integra el comité editorial de la revista *ramona*. Ha editado la obra de Rodolfo Walsh (*El violento oficio de escribir. Ese hombre y otros papeles personales*) y publicado entre otros, los libros de ensayo *El juego de los cautos* (1992), *La chancha con cadenas* (1994), *Como se le* (2002), la novela *Los años noventa* (2001) y *La ansiedad*, una novela trash (2004), la recopilación poética *La clausura de febrero y otros poemas mal* (2000) y *Carta al padre y otros escritos íntimos*.

•MELO TARSO DE: nasceu em 1976 em Santo André (SP). Autor dos livros de poesia *A lapso* (1999) e *Carbón* (2003), edita a revista *Cacto*, com Eduardo Sterzi, e o selo Odradek, com Fabio Weintraub.

•MOGUILLANES ANDRÉS: poeta y novelista. Inició su producción literaria con dos novelas breves: *Dioses del amor* (1988) y *Corredores de Medianoche* (1993). Ambas novelas pertenecen, en palabras del autor, al ciclo de los innombrables que concluye con *Los relojes rusos de Jesucristo* (versión incompleta) y *La posición del nadador* (inédita). De 1993 a 1999 dirigió la *El terciopelo subterráneo*, publicación mensual especializada en el relato breve y la poesía, que nucleó a destacables escritores de Buenos Aires y Rosario.

•NAPOLI CRISTIAN DE: (Bs As, 1972) Poeta. Publicó *Límite Bailable*

(Astier, BsAs 1999) y *La navidad de los autos* (Casa de la Poesía, BsAs2002). Poemas/Colaboraciones en revistas. Ensayo: "30 años de rock argentino" (Ediciones de la Flor, 1998) Docente: Prof de Lit Sudamericana en la Universidad de Helsinki, Finlandia.

•PAL PELBART PETER: nasceu na Hungria e estudou Filosofia em Paris (Sorbonne). Traduziu vários livros de Deleuze (*Conversações Crítica e Clínica* e parte de *Mil Platôs*). Publicou entre outros *O Tempo não-reconciliado* (Perspectiva, 1998), *A vertigem por um fio* (Iluminuras, 2000) e *Vida Capital: ensaios de biopolítica* (Iluminuras, 2003). Atualmente é professor da Pós-Graduação de Filosofia e de Psicologia Clínica da PUC-SP. É coordenador da Cia Teatral Ueinnz.

•PORRONI PAULA: es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, trabaja en la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa y está realizando un posgrado sobre "Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad" en la Universidad Torcuato Di Tella.

•REBUZZI SOLANGE: Poeta e psicanalista, vive no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu. Publicou em poesia: *Contornos* (Massao Ohno), *Canto de Sombras* (7Letras), *Pó de Borboleta* (7Letras) e *Vestes e Vestígios* (edições Sol). Em prosa: *Leminski: Guerreiro da linguagem. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski* (7Letras). É Doutoranda em Literatura Brasileira (UFMG).

•RUFATO, LUIZ: nasceu em Cataguases em 1961. Publicou os livros de contos *História de remorsos e rancores* (1998) e (os sobreviventes) (2000), que recebeu menção especial do Premio Casa de las Américas, o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), traduzido ao italiano e premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e pela Fundação Biblioteca Nacional, e o livro de poemas *As máscaras singulares* (2002).

•SANTIAGO SILVIANO: é professor de Literatura Brasileira na UFF e, no presente momento, está cedido à UFRJ para coordenar o Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Recentemente foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), tendo organizado eventos em torno do conceito de "limites" (literatura e outros campos do

conhecimento), literatura e mulher, literaturas africanas de língua portuguesa. No PACC, foi curador da exposição “Roland Barthes Artista Amador” e da mostra de filmes de Alain Robbe-Grillet. Tem vários livros publicados sobre crítica literária, sendo o último *Nas malhas das letras*, além de romances e livros de contos, como *Em liberdade* (traduzido para o espanhol), *Stella Manhattan* (traduzido para o inglês, o francês e proximamente para o espanhol), *Viagem ao México*, *Keith Jarrett no Blue Note* e *O Falso Mentiroso* (2004). Tem larga experiência de ensino em universidades norte-americanas e francesas.

•SALEM-LEVY TATIANA: nasceu em Lisboa em 1979. Estudou Letras na UFRJ. Cursou o mestrado na PUC-Rio e atualmente é aluna do doutorado em Estudos de Literatura dessa mesma instituição. Em 2003, publicou *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, pela editora Relume-Dumará.

•SATO AMALIA: Editora de la revista literaria Tokonoma. Tradujo *El Libro de la almohada de Sei Shonagon*, *El gran espejo del amor entre hombre de Ihara Saikaku*, Japon: *lo proximo y lo distante* de Renato Ortiz, *Revelacion de un mundo* de Clarice Lispector, *Brasil transamericano* de Haroldo de Campos.

•VIDAL EDUARDO: é psicanalista da Escola Letra Freudiana (Rio de Janeiro)

•VIERA JORGE es escritor y nació en Buenos Aires, ciudad a la que dejó en 1989 para entregarse a una suerte de nomadismo accidental. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Virginia. Algunos de sus relatos, crónicas y ensayos, han aparecido en revistas y publicaciones independientes de Europa y Latinoamérica. Actualmente reside en Londres.