

grupos

AMÉRICA-BRASIL
BRASIL-ARGENTINA

literatura e imagen
número 4 | nov 2005

ATENÇÃO

**Mão dupla
invertida**







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.

© 2005 - Impreso en Buenos Aires. ISSN 1667-3832

STAFF

Editores

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

Colaboram neste número

Agradecimentos

Coordenação e Assessoria gráfica:

Esteban Javier Rico

Desenho gráfico:

*María Belén Specius**Con el auspicio de:*

Revisão

Imagens

Correspondências, correspondentes

Contato com Grupo

ÍNDICE

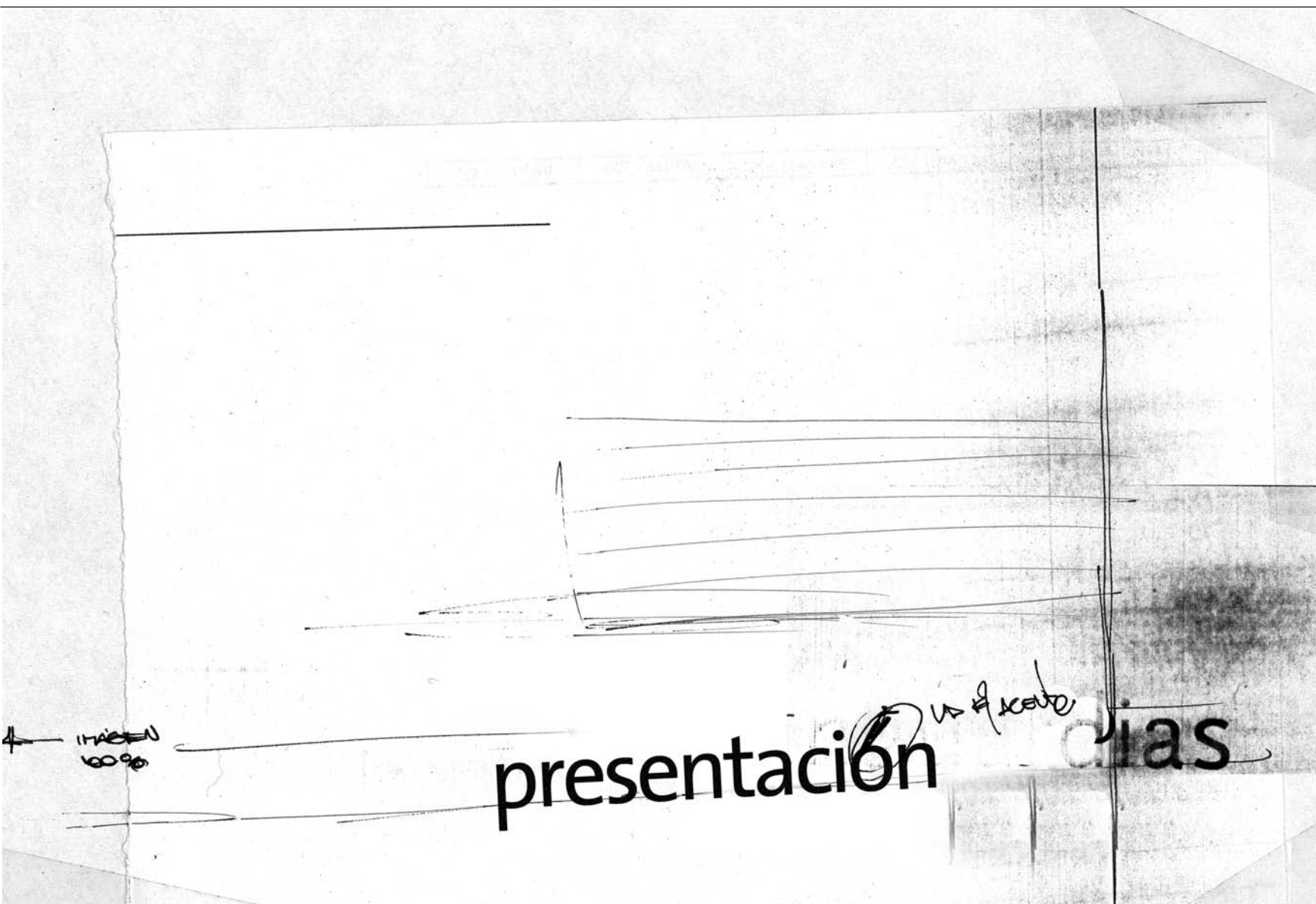
PRESENTACION	12	Tonos antinacionales en América Latina. Josefina Ludmer	12
ENTREVISTA			
João Gilberto Noll	12	CRÓNICAS	
		Duas vezes Buenos Aires	12
TRANSITOS PRECARIOS:		Pedro Amaral	
INVENCIONES, MIGRACIONES, TRADUCCIONES		Impressões num diário de notas	12
Viajes de Francisco de Orellana y Monsieur	12	Mauro Gaspar Filho	
Charles-Marie de La Condamine		Blog de viagem	12
<i>Laura Fernández Corderoç</i>		Ítalo Moriconi	
Tango, samba y nación: modernos y primitivos	12	Rio-LA-Rio	12
<i>Florencia Garramuño</i>		Paloma Vidal	
Pernambuco- Raúl Antelo		À MARGEM DA FRONTEIRA*	
Saídas (latino-americanas) à francesa	12	Naquela noite alucinante	12
Joka Wolff		Frederico Oliveira Coelho	
Imágenes del exilio: Silviano Santiago	12	Distracción, un estudio sobre algunas	12
y Manuel Puig en Nueva York		experiencias visuales de Ivan Cardoso,	
Paula Siganevich		Torcuato Neto y Hélio Oiticica	
Tránsitos	12	Mario Cámara	
Adrián Cangí		Banalidad (a propósito de Cinema Falado	12
La triple frontera: Washington Cucurto,	12	de Caetano Veloso)	
Wilson Bueno y Guimarães Rosa		Gonzalo Aguilar	
contrabandistas de la lengua		A proliferação textual de Embrujado	12
Diana Klinger		Claudia Doce	

El sueño de los héroes. Un diario de rodaje Daniel Link	12
Glauber Rocha (en) vivo Jorge La Ferla *Ideas y realización Gonzalo Aguilar	12
POESÍA	
Leblon, voz e chao de Solange Rebuszi. El enigma de lo femenino Paula Siganevich	12
Wilson Bueno Apresentação: Manoel Ricardo de Lima Más Poesía:	12
Cecília Pavón, traducción Paloma Vidal Guilherme Zarvos, traducción Cecilia Pavón	12
RESEÑAS	
Lorde de João Gilberto Noll Reinaldo Laddaga Jardim dos camaleões Franklin Alves	12
El Tilo Luciene Azevedo Cosmpolitismo do pobre Antonio Andrade	12



Poeta
Fontanarroja
600 500





APRESENTAÇÃO

¿Y qué es GRUMO? Todos preguntan Que revista é essa? Una revista rara: argentina / brasilera, dos países, en el inicio fueron dos ciudades, Río y Buenos Aires, para estimular, dizemos, o encontro entre gente que fala línguas diferentes, portugués y español, y también el portuñol, esa lengua de paso.

Como siempre en la vida de las personas y en la vida de todas las cosas, también en la de una revista también, siempre hay una historia. Algunas escenas fundadoras que establecen el origen y lo que será después la memoria. Algunas ciertas, otras inventadas pero que nos ayudan a intentar entender cómo seguir. Imagens que ficam e que podemos repetir quando mais tarde tentamos explicar como andam as coisas. O para dónde van. . En ese sentido creemos que hoy no Imagens de nossas biografías: histórias pessoais que se misturam à história da revista.

Para Grumo o começo está, por um lado, na grande crise que se deu na Argentina em dezembro de 2001. La red electrónica había establecido encuentros que finalmente se corporizaron en Buenos Aires en febrero del 2002 con el objetivo de filmar lo que estaba pasando en las calles. De allí en más los tránsitos entre las dos ciudades comenzaron a hacerse frecuentes, a sucederse. Algunos vínculos personales con Brasil, un verano de crisis, el del 2002, hicieron que las conversaciones sobre la posible realización de la revista, tomaran un buen ritmo: apostaríamos de novo, novamente, na vida ou nos deixaríamos

levar por essa pulsão de morte que atravessava as ruas de Buenos Aires? A la voluntad vital de crear vínculos que manifestaron algunos se sumó la memoria de otros, exiliados en la lengua portuguesa en los años setenta y con voluntad de reencontrarse.

Antes eram chamados de viajantes, visitantes, navegantes, estrangeiros, estranhos. Agora podemos pensar no trânsito: travesía, travesura, ese es el viaje que emprendimos con algo de recorrido, de pasar a otro lado. Por eso nos gusta llamarlo transborde: el tránsito en el borde. Com essa palavra que usamos para contar o que procuramos fazer se menciona uma longa tradição de trânsitos que nos interessa recuperar, desde el translingüismo, que era la posibilidad de pensar el lenguaje más allá de la comunicación en su valor poético con su otra lógica, dialógica, hasta la transerrancia citada por el poeta paulista Haroldo de Campos y recuperada, nos gusta imaginar o inventar, por el carioca Silviano Santiago bajo el concepto de entrelugar. Também as idéias de Derrida quando questiona o monolingüismo como o lugar da falta, a falta de outra língua, a la que estamos negados porque la cultura nos somete bajo diferentes modos de dominación al predominio de una sobre la otra. O que há de mais forte para nós nesses trânsitos talvez seja o acontecimento do encontro, mas também do desencontro, con el otro y sobre todo con la lengua del otro. Entre comprender y sentir que todo es irremediablemente lejano, entre la euforia y la melancolía.

Con estos riesgos, leemos mutuamente, ir hacia un encuentro de encuentro de escrituras, escrever em colaboração, respeitando o uso de cada língua ou entrando numa zona mais confusa de novidade lingüística afim à criação poética, proponer varias traducciones para un mismo texto, lo que muestra el efecto de traducción más que la comunicabilidad de un texto.

Cuando los tiempos ya no tienen fuerzas para sostenerse como espectáculo,, estamos, de novo diante da descoberta do real, de nuevo en la superficie. Com a experiênciã de nossas biografias, as pessoais e a da revista, creemos que podemos pensarla bajo esta ética del acontecimiento que es en verdad una política: uma revista que transita entre cidades sem estar fixada em nenhum centro.

En este número presentamos una clasificación propia, construimos una serie, construcción o invención de un sentido; a construção ou invenção de um modo de dizer: cuando pedimos un artículo para la revista, desde ese momento estamos pidiendo un modo de leer, un esfuerzo de encuentro. E é assim como temos textos de brasileiros que lêem argentinos ou vice-versa, ensayistas que construyen un recorrido que genera un encuentro, cruces alrededor de un tópic; do que é anterior à nação, no início da série possível, ao anti-nacionalismo, em busca de um romance teórico. Con todo, la idea no es precisamente construir armonías, otras naciones; nuestra cronología no parte arranca de la idea de nación sino de lugares

indefinidos en territorio y tiempo. Os personagens que aparecen nestas páginas não são nem argentinos nem brasileiros, borrando las fronteras son medusarios, camaleónicos...

ESSO

BOSSA NUEVA

BAR BRASILEIRO

www.bossanueva.com.br

rua wisard 138 - vila madalena f. 11 3814 4164



la fecha

tránsitos días

cueto
9.

TRÂNSITOS PRECÁRIOS: INVENÇÕES, MIGRAÇÕES, TRADUÇÕES

PRESENTACIÓN

A idéia de trânsito evoca vários movimentos. Há, entre Bra-sil e Argentina, deslocamentos de escritores viajantes, que saindo ou não de sua terra - porque é possível viajar sem sair do lugar -, encontram no outro um motivo de escrita. E há também críticos viajantes, esses que deslocam seu olhar para outras te-rras e outros tempos. Os textos a seguir configurariam uma na-rrativa feita de narrativas, ficcionais e teóricas, que desen-haria um percurso inesperado, e constitutivamente precário, par-tindo das viagens coloniais até nossos dias na busca de entrete-cer discursos e perfazer possíveis trânsitos entre leituras e escritas.

Nossos trânsitos se iniciam, então, com uma viagem paródica aos confins da Amazônia. Os personagens são Francisco de Orella-na e Monsieur Charles-Marie de La Condamine. Dois tempos - sécu-lo XVI e XVIII - e diferentes versões - as maravilhas e os horrores da nova terra, imagens anteriores à nação, quando - pa-ra eles, europeus - tudo por aqui estava por ser nomeado. As viagens se superpõem: os viajantes do velho continente vêm dar em terras desconhecidas e transmitem suas impressões, que chegam até nós e promovem outras viagens, aqui chamados trânsitos, como a de uma leitora argentina reescrevendo essas impressões.

Ou de uma outra, também argentina, que nos descompassos do samba e do tango pensa a modernidade para além da busca do novo para encontrar no paradoxo de uma "modernidade primitiva" uma trajetória de formação da identidade nacional: "uma modernidade cujas características 'alternativas' tenderam a ser pensadas a partir de

sua confrontação com uma modernidade que se supõe originária (única, e original: a europeia) para identificar os desvios dessa suposta norma como características negativas de uma modernidade desigual" (Garramuño). Movimento que responde a um "complexo de inferioridade" cujos efeitos retornam no final deste século na forma de uma literatura que profana a nação (Ludmer).

O que se busca na terra estrangeira? Quem sabe uma escrita que confunda as identidades e desloque as fronteiras entre realidade e invenção, que seja uma maneira de "separar-se dos discursos e deparar-se, por fim, com o Real, com a linguagem mesma, em sua negativa rejeição da representação" (Antelo). Já não se trata, então, de retratar a alteridade exótica. Estamos no limite da experiência representável - o olhar sobre o outro proporciona novas formas de ler e de escrever que põem em cheque a mimese.

"O Brasil se transforma numa comunidade emocional e uma nebulosa de afetos chamada por Carella: 'Estados Unidos do Fogo', por Puig: 'Siete pecados tropicales' e por Perlongher: 'Paraíso'" (Cangi). Em torno dessas e outras figuras em trânsito - Alejandra Pizarnik, Silviano Santiago, Washington Cucurto, Wilson Bueno - constrói-se uma narrativa que a cada instante mostra uma contaminação das identidades nesse encontro, um choque deveríamos dizer, com a alteridade.

A escrita busca uma "fala impossível, uma fala fronteira e marginal" (Klinger); busca-se uma língua que possa falar da alteridade sem domesticá-la. Os trânsitos passam, assim, necessariamente por uma

mutação na língua, são traduções desviadas. "Essas escritas latino-americanas deslocadas de seu eixo, levando a língua de cá para lá, se afastam do regionalismo sem deixar de estar atentas às localizações menores no interior da cultura hegemônica" (Siganevich). Nesse movimento, nesse "falar calando e calar falando, através de algumas vozes argentinas e brasileiras" (Wolff), constrói-se uma política da escrita.

VIAJE DEL CAPITÁN FRANCISCO DE ORELLANA Y DE MONSIEUR CHARLES- MARIE DE LA CONDAMINE

Laura Fernández Cordero

Relación abreviada del viaje al famoso río de las Amazonas que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana y de la primera navegación científica a cargo de Monsieur Charles- Marie de La Condamine.

"Odio los viajes y los exploradores"

C. Lévi-Strauss, Tristes Trópicos

Hacia mil quinientos América apenas tiene nombre. Las costas son delineadas pero el interior resiste. A la altura del Ecuador se le abre un río al que nadie se atreve temiendo perderse en la madeja de brazos. Lo llaman Marañón por el enredo y los cuentos de sus tesoros incalculables llegan a Europa de barco en barco. Francisco de Orellana será el primero en navegarlo buscando tras el calor, la canela, con ella la selva espesa y al fin, el oro. Charles-Marie de La Condamine repetirá el viaje dos siglos más tarde persiguiendo la medida exacta de la circunferencia terrestre y la certeza en las cartografías. Uno toma posesión en nombre de la corona española bautizando y levantando un croquis balbuceante. El otro es enviado por la Academia de París pero su aventura se inspira en el progreso de las ciencias y el provecho común de las naciones.

Rumores de fantásticas ciudades guían a los viajeros del siglo XVI cuyos cronistas, como el fray Gaspar de Carvajal, narran para las cortes aburridas las peripecias de la última incursión. Las expedi-

ciones científicas del siglo XVIII se iluminan, en cambio, por el derrotero ingenuo de aquellos adelantados y el matemático astrónomo geógrafo en cuestión traducirá sus diarios para las memorias de la Academia. Por eso el relato de Orellana no escatima en maravillas mientras La Condamine va desencantando el trayecto con su sed de hidrografías y su voluntad de botánico.

Del oro

Repiten los biógrafos que no es riqueza es gloria lo que busca Don Francisco. Que no es el oro ni especias. Que ser el primerísimo, adelantado, descubridor de una salida al mar, lo desvive. Tampoco La Condamine busca metales pero si los encuentra anota, por ejemplo, su resistencia a la temperatura, su grado de maleabilidad y la despreocupación de los naturales machacándolos al sol.

De los nombres

Los primeros viajeros bautizan como Adán, por única vez y definitiva. Pocos atenderán los nombres indígenas y preferirán honrar a sus nobles con islas y montañas tocayas por todo el continente. Siglos después quedará la selva para imponer las voces genéricas: Carapa guianensis, Hevea brasiliense, Felis concolor, Rhizophora mangle, Cinchona Condaminea.

De las lenguas del país

Asegura Gaspar de Carvajal que Don Francisco parece entender y

habla las lenguas nativas. En medio de una contienda, el capitán aparta informantes y construye un vocabulario imposible. Sin terceras lenguas en común los diálogos son un repertorio de señas y ruidos que le dictan: sí, hay mucho oro, más arriba, más profundo en la selva, sí, siempre más allá. Hay señores riquísimos, también, poderosos, y ciudades tapizadas de oro y papagayos multicolores y canela y mar.

A monsieur de La Condamine la comunicación le resulta inverosímil porque hay indios que más que pronunciar exhalan o suspiran sin vocales mientras otros usan el vocablo poettarrarorincouroac sólo para significar el número tres. Comprende entonces que esos grupos no pasen de la pesca alegre y el animismo. Con un idioma carente de palabras para los seres morales y metafísicos estarán condenados a medrar en las orillas sin jamás decir virtud, justicia, libertad, agradecimiento. Por eso, precavido, recurre a intérpretes voluntariosos que le traducen: sí, hay un paso y más allá el río se ensancha tres toesas, y sí, esa estrella se ve todo el verano y aquella hoja vistosa, claro, es fatal.

De los indios

Los encuentra Orellana: hospitalarios o belicosos, pacíficos o recelosos, desconfiados o colaboradores, obsequiosos o caníbales. Los halla La Condamine: indolentes, intrépidos, pueriles, atezados, insensibles, glotonas, muy desnudos, pusilánimes, vagos, nadadores, poltrones, alegres, pobres de ingenio, encaprichados con lo maravilloso, embrutecidos, infantiles, algo asiáticos.

Y ambos: embusteros.

De las indias

Del soltero tenaz de Extremadura los biógrafos apuntan con piadoso eufemismo que ya antes de ser gobernador de Guayaquil acompañaba a algunos amigos en sus tratos con las indígenas. La pureza del hábito dominico del cronista no permitirá después mayores confesiones y tampoco habrá lugar para el erotismo en la lectura en sesión pública parisiense donde apenas se consigna que las mujeres sufren una condición más miserable aún y que se adornan las cabezas sin procurar vestido alguno en sus vergüenzas.

De las amadas

Vuelto a España y dispuesto a hacer efectivas las capitánías y gobernaciones imaginadas sobre las riberas vírgenes, Don Francisco se enamora. Le falta un ojo y cubre el hueco con dramático paño negro pero las mujeres perciben en esa ausencia, el coraje y la virilidad. Ana de Ayala se deslumbra, además, por los años de abismo que le lleva el adelantado y le escucha todas las ciudades que jura reinar con ella en la selva conquistada. El biógrafo indulgente señala que en la chiquilla las formas de mujer apenas eran una promesa y que en su propio afán de aventuras se parecía tanto a Orellana que partirá con él en el siguiente viaje clandestino, improbable y final.

Charles-Marie luce un perfil francés rotundo y sus travesías no le dejaron marcas tan crueles pero sí una fiebre invisible que nunca

VIAJE DEL CAPITÁN FRANCISCO DE ORELLANA Y DE MONSIEUR CHARLES- MARIE DE LA CONDAMINE

sanará. La joven Charlotte Bouzier d'Estouilly se admira por las ardorosas historias que su tío retacea al público académico y le cuenta solamente a ella. A pesar de la familia, La Condamine la desposa logrando que su amigo personal, el Papa Benedicto XIV, les dispense la consanguinidad.

De las traiciones en tan lejanas tierras

Al momento de la partida Orellana no es capitán sino segundo de Gonzalo Pizarro quien a medio camino le ordena continuar en bergantín y volver con alimentos para salvarlos del desastre. Sin embargo, el lugarteniente nunca vuelve, según dijo en juicio posterior: porque la corriente no lo quiso; según acusa Pizarro en denuncias furibundas: porque la codicia llevó a la traición; según se explica en silencio el acusado: porque el agua virgen de las amazonas le quema en el pecho.

La Condamine parte con el astrónomo Bouguer y el matemático Goudin pero difícil les será jactarse a cada uno de lo que descubrieron juntos. A ojos de la Academia declaran que deciden separarse para multiplicar las posibilidades de observación y La Condamine se decide por un camino que según él nadie envidiaría a causa de los peligros que ya mataron a Orellana y a Ursúa. Será, suya, entonces, la primera navegación científica del río de las Amazonas y su lengua ingeniosa y mordaz ganará para él la posterior batalla de informes. Pese a que en su talento para las ciencias se sabe aventajado, siente como ninguno el ardor enloquecido de la corriente.

De los trabajos sin cuento

Embarcaciones inadecuadas, mosquitos del infierno, plantas insaciables, mareas impredecibles, hambre, hambre, naufragios catastróficos, peces eléctricos, cocodrilos monstruosos, marineros agotados y el leve roce del veneno.

De la ponzoña

Al decir del cronista español la nave quedó como puercoespín pero sin pérdida de tripulantes. Horas después Antonio de Carranza se arrastra por cubierta y García de Soria grita en espasmos horrorosos. Espantados, les encuentran apenas el rasguño venenoso de una flecha.

Es el contacto con la sangre lo que mata, descubre La Condamine tras sus experimentos. Varias gallinas caerán retorcidas al verificarse la inutilidad del azúcar como antídoto. Todavía, décadas después, comprobará que la ponzoña sigue activa en los atestados gabinetes del museo de Historia Natural.

Del disparo cobarde del arcabuz

Si después de presentarse en nombre de Dios y el Emperador, Orellana entiende paz y servicio en los gestos de los indígenas, no habrá ballestas ni arcabuces. Si no logra comprenderlos porque sus lenguas son del demonio, habrá corridas, saqueos y disparos atronadores. Si aún así no hay comunicación mandará colgar de los mástiles a varios indios estrangulados y descubrirá que, de allí en más, todos lo entienden.

Doscientos cuatro años después La Condamine comprueba que la evangelización favorece el entendimiento. Sólo la tribu rebelde de los Xíbaros aterra en las orillas a la altura de Santiago y se dice que, protegidos por la espesura, pueblos enteros y diezmados re-inventan sus jergas indescifrables.

De los presagios y de los fenómenos

En el día de San Luis se les cruza un río negro como la tinta. Los españoles leen pesares e infortunios en esa oscuridad que acompaña veinte leguas sin mezclarse. Bajo el árbol que los cobija esa noche un ave inmensa canta tres veces: huí, huí, huí. Y calla. El capitán es

respetuoso de semejantes avisos y dispone una guardia inútil. Dos hombres casi dormidos contra toda la maldad de la selva.

Armado de barómetro y brújula, el heredero de Newton explicará los fenómenos naturales. Cierta noche perdió de vista a Júpiter y eso por las brumas repentinas del horizonte. Sobre la margen derecha desaparecen los mosquitos y eso porque el río cambia su curso y el viento este los empuja hacia la orilla occidental. Y la temible pororoca con su ola desmadrada comiéndose las costas será, obviamente, consecuencia inevitable del contacto con el mar.

De los usos y costumbres

Orellana se asombra del rítmico sonar de los tambores que de aldea en aldea denuncian la presencia extranjera. Y de que sólo por contentar a sus dioses ensarten como trofeos las partes de los cautivos que no van a comerse.

La Condamine se extraña de la extensión monstruosa del lóbulo de las orejas traspasadas por un ramillete de flores. Y de que las cerbatanas envenenadas no sean, entre gentes tan salvajes, un modo corriente de satisfacer sus venganzas, sus envidias y sus rencores.

De lo visto con los propios ojos o lo dicho por labios autorizados

El lenguaraz aprende pronto a enardecer la implacable esperanza del conquistador. En esas primitivas traducciones siempre habrá un dejo de burla: detrás de aquellas sierras habita el Señor de Ica cuyos cabellos blancos hasta la cintura logran el respeto de los hombres; Paguana reina sobre una ciudad dorada hasta los techos repleta de doncellas serviciales; de todas las vasijas de barro existe una copia de oro guardada en Omagua; atrás se extienden los dominios aún más resplandecientes de Nurandalugua Burabara adonde muchos llegaron para dejar sus tributos y volver encandilados; hay quienes han visto los caminos a Ichipayo todos ellos tachonados de lajas

plateadas, bajo las montañas metálicas de Arripuna, ochenta jornadas al norte y a pie. El resto lo gobiernan las mujeres guerreras, a quienes se rinde frutos y pasiones cuando ellas lo requieren.

De las señoras y guerreras

Gracias a que los griegos han lidiado con casi todos los misterios de este mundo, el descubridor las reconoce. Son las tan mentadas amazonas escitas de Asia, diestras con las armas, firmes en su abjuración de los hombres y varoniles hasta la mutilación. De todas esas extravagancias la que más alarma a Orellana es no encontrarles señor.

También el francés devenido etnógrafo procura informarse con gran cuidado y desde el inicio de la travesía interroga a los indígenas recabando numerosos testimonios en favor de su existencia. Supone que en algún momento las mujeres de América, infelices en su vida doméstica y hartas de ser sometidas cual esclavas, buscaron su independencia en los montes impenetrables. Concluye que quizás, aburridas de su soledad y olvidando la aversión de las madres, hayan regresado a sus tribus y por eso ya no se las vea reinando sobre el río al que dieron nombre.

Aún cuando los mapamundis omiten los monstruos que el viaje depara y las sirenas ya son marsopas, el relato de las *mujeres sin marido* insiste imperturbable. Aparecen cada vez que se pregunta por ellas como animales fabulosos nacidos candorosamente en la brutal traducción de la conquista.

TANGO, SAMBA Y NACIÓN: MODERNOS Y PRIMITIVOS

FLORENCIA GARRAMUÑO

Durante las décadas del veinte y treinta del siglo veinte, cuando el impulso por la construcción de una modernidad autóctona resulta casi hegemónico, el tango en la Argentina y el samba en el Brasil comienzan a ser percibidos como músicas nacionales. En algunas de las constelaciones de sentido que es posible aislar en la historia de esa conversión del tango y del samba en músicas nacionales hay una figura que insiste, aunque sus sentidos se transforman y proliferan. Se trata de una paradójica -en una primera mirada- combinación de sentidos de lo primitivo y lo moderno. Porque en esas décadas de intensa modernización, son precisamente los rasgos más primitivos y exóticos los que se acentúan para resaltar las características nacionales del tango y del samba. Y no sólo en la música -el samba que acentúa las síncopas y la contrametricidad que se asocian con las músicas africanas; el tango que se demora en la nostalgia por un mundo perdido y pasado-: también algunos discursos contemporáneos a esa "nacionalización" del tango y del samba -novelas, ensayos, poemas, filmes, cuadros y representaciones iconográficas sobre el tango y el samba- resultan elaboraciones a menudo complejas sobre el carácter primitivo y exótico de estas músicas. Aunque a fines del siglo XIX ese costado primitivo es precisamente la razón para expulsar al tango y al samba de la nación, cuando se producen sus respectivas canonizaciones será ese primitivismo -que ha variado en sus significaciones culturales- el que se esgrime para señalarlos como símbolos nacionales.

La paradoja de esta "modernidad primitiva" no es exclusiva del tango

y del sam-ba. Se la puede leer en Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, en Mário de Andrade y Jorge Luis Borges, en el grupo Martín Fierro y en la Revista de Antropofagia, en Oliverio Gironde y Heitor Villalobos o Radamés Gnattali. Como un movimiento sinuoso y por momentos claramente aporético, esa paradoja define un nudo de problemas en torno a la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes. Llamo a esa "paradoja" modernidad primitiva porque evita el pensamiento dicotómico que separa modernidad de primitivismo, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última quien, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo. La paradoja es también equívoca y por eso permite identificar y caracterizar sin esencialismos previos una modernidad cuyas características "alternativas" tendieron a ser pensadas a partir de su confrontación con una modernidad que se supone originaria (única, y original: la europea) para identificar los desvíos de esa supuesta norma como características negativas de una modernidad desigual. Por último, la paradoja de alguna manera cancela la unidireccionalidad de un sentido unívoco: en tanto primitiva puede ser también entendida como "originaria", su conexión con modernidades genera un sintagma que permite invertir la supuesta laguna temporal y atraso cronológico de las modernidades latinoamericanas. Una crítica cultural de esas modernidades primitivas es lo que este libro se propone.

Como una suerte de aleph borgeano, hay una anécdota que condensa la intrincada red de problemas en la que se enmaraña este proceso. Transcurre en París, una fría noche de invierno, durante la primera década del siglo XX. En un cabaret de Montmartre, regentado por Antonio Lopes Amorim, "O Duque", un grupo de músicos brasileños comienza a tocar un tango. Entre el público se encuentra un grupo de argentinos, que, ante el anuncio de la música, "un tango brésilienne", reacciona indignado: "¡el tango es argentino!". Brasileños y argentinos, enfrentados por la disputa de sus pertenencias nacionales, llegan a las trompadas.

No pude saber cómo termina la anécdota; tampoco, más allá de su figuración en un libro de historia del samba, cuán cierta es.¹ Lo cierto es que en 1910, el tango es argentino en París, en Argentina y tal vez en el resto del mundo, pero no en Brasil: así lo atestiguan los numerosos tangos compuestos por Ernesto de Nazareth o Chiquinha Gonzaga, cuyas partituras comienzan a circular por distintas clases y zonas de Río de Janeiro y, posteriormente, también por París, y que hoy son tocados por eximios músicos brasileños. El itinerario de ese tango brasileño es un camino intrincadísimo y con numerosas bifurcaciones hacia la constitución de otros géneros musicales, entre ellos, el mismo samba que se convertirá en la música nacional brasileña.²

A juzgar por algunos estudios musicológicos que las historias nacionalistas de la música han tendido a desconocer -el tango siempre fue argentino o, en todo caso, rio-platense; el samba siempre

brasileño; ambos efigies de una esencia nacional que en ellos se manifestaría prístina, incandescente- los primeros balbuceos del tango y del samba, si se toman desde el punto de vista de la long durée, parten de un mismo tronco común: la habanera, que está en el origen del tango, está también en el maxixe o tango brasileño que más tarde, alrededor de los años veinte, intervendrá en las transformaciones del samba urbano carioca.³

Para 1937, en cambio, el paisaje se ha transformado: Carmen Miranda puede entonces grabar una canción, "O tango e o samba", en la que cada una de estas músicas se asume como característicamente nacional. No sólo la letra de este samba marca la diferencia entre los argentinos que cantan tango y los brasileños que cantan samba; también la música se desliza sinuosa desde unos primeros minutos con sonoridades claramente referentes al mundo del samba -la batida de samba en el violão, los instrumentos percusivos que marcan el ritmo- hacia las sonoridades tangueras introducidas por el bando-neón. Hasta Carmen Miranda alterna una modulación más aguda y rápida -"sonriente", podría decirse - para cantar el ritmo de samba, con una modulación de la voz más grave con fuerte alargamiento de las vocales, para cantar, en español, el ritmo del tango.⁴ Es verdad que ambas músicas sirven, en 1937, para definir identidades nacionales, pero cada una de ellas se manifiesta de forma tan específica y diferenciada de la otra que la canción resulta un verdadero fandango de diferencias culturales.

¿Cómo se convierte una forma cultural en "nacional"? ¿Qué signifi-

TANGO, SAMBA Y NACIÓN: MODERNOS Y PRIMITIVOS

ca "ser nacional", por un lado, y cuáles son las operaciones que permiten que determinadas formas culturales sean pensadas como símbolos de una "identidad nacional"? Las preguntas -éstas, y no otras, que se les podría hacer y se les han hecho al tango y al samba- indican ya que el camino que recorre este libro no es el de la búsqueda y o explicación de cuál sería la identidad nacional que el tango y el samba representarían por sus rasgos exclusivamente formales - sea en su música, sea en sus letras. Frente a la hermenéutica de lo oculto - la búsqueda en una superficie de los orificios que nos permitan horadarla para penetrar en sus profundidades-, prefiero desplegar algunas hebras de la red cultural que hizo posible concebir al tango y al samba como músicas nacionales.

Al extender los pliegues de esa superficie, es posible leer en esos arabescos una serie de zonas de sentido que hicieron posible pensar al tango y al samba como músicas nacionales. El estudio de las constelaciones de sentido que se le adjudican a las prácticas culturales y que estas mismas articulan en diálogo con estas constelaciones, y la manera en que esas prácticas van desarrollándose en relación con esas constelaciones de sentido - sea a favor, sea en reacción ante esas constelaciones - y las operaciones, en fin, por las cuales la historia atraviesa a las prácticas y se imprime en ellas, encuentra en el tango y el samba un escenario privilegiado. Porque además de las razones sociales, políticas y musicales que inciden en esa transformación del tango y del samba, la construcción de un sentido de lo nacional asociado a estas formas musicales es un proceso complejo, lleno de crispaciones, en el que ha intervenido de forma contundente una malla de discursos que, presionados por las transformaciones culturales en las que emergieron, fueron cambiando también el significado cultural de ciertas connotaciones que habían sido establecidas como características del tango y del samba. La construcción de ese sentido de lo nacional no puede ser encerrada en fronteras rígidamente

establecidas: el tango y el samba son, además de géneros musicales, objeto de representaciones culturales de lo más variadas, desde cuadros, caricaturas, portadas de partituras y discos, ensayos y novelas, poesías y composiciones musicales que a su vez versan - en una suerte de reduplicación autorreferencial - sobre el tango y el samba.⁵ Todas ellas influyeron en la construcción de ese sentido de lo nacional del tango y del samba, y su estudio demanda un constante e irreverente cruce de fronteras disciplinarias.

Esa ubicuidad del tango y del samba, si por un lado hace quijotesca una investigación que aborde la proliferación de esas continuidades, por el otro escenifica la construcción de los sentidos de lo nacional como una distribución de regímenes de sentido que atraviesa formas y performances de cristalización simbólica y que trasciende, por lo tanto, al tango y al samba. Por otro lado, también en la construcción de ese sentido de lo nacional en el caso del samba y del tango intervienen artefactos simbólicos y actores internacionales, como Darius Milhaud, integrante del grupo de los Seis, que "exporta" el samba a la música de vanguardia europea o Blaise Cendrars que otorga autoridad a la búsqueda de raíces populares de los vanguardistas modernistas, o Paul Poiret, el modisto francés de haute couture que colabora en la creación de una "moda tango" en París y quien fue, también, modisto predilecto de Tarsila do Amaral.

La proliferación de objetos, materiales y problemas en torno a la construcción del tango y del samba como músicas nacionales, además de la variabilidad de registros discursivos que a menudo demanda la exposición de esos materiales, desde un registro histórico -e incluso estadístico en su exasperación-, a un registro de antropología cultural o de interpretación literaria, hace que un trabajo exhaustivo sobre esta problemática sea quizás imposible. No me resultó demasiado difícil abandonar la demanda por la investigación exhaustiva por lo que esta noción tiene en común con ideas de totalidad y sus implica-

ciones lukacsianas; como decía Adorno, "the preoccupation with precision becomes a fetish that conceals from the investigator the irrelevance of its conclusions".⁶ Pero sí me preocupó definir el objeto de una investigación de este tipo para evitar des-víos confusos -lo que a menudo significó directamente la exclusión de material de investigación ya elaborado. Las cicatrices de esa extirpación deben leerse como las mar-cas, más que de una disciplina, de un acercamiento al problema de la nacionalización del tango y del samba. No se trata de buscar unas condiciones de posibilidad que serían generales a una forma del pensamiento de lo nacional: de hecho, creo que así como el tango y el samba fueron pensados como nacionales también, dentro del mismo horizonte histórico, ese pensamiento fue disputado por otros sujetos y formas.⁶ Porque el pensamiento de lo nacional, como la construcción de una cultura nacional -como ya lo demostró Gramsci-, implica el funcionamiento de una hegemonía que no apacigua, aunque domine hasta el punto de obturarles el habla, fuerzas subalternas contrarias al movimiento de la hegemonía. Pero en esos discursos culturales pueden sí leerse algunas de las operaciones que permitieron pensar al tango y al samba como formas nacionales. Esas zonas de visibilidad creadas por el diálogo entre el tango y el samba y sus representaciones en distintos discursos culturales revelan una serie de regímenes de significación de lo nacional que permiten reemplazar un análisis de la cultura a partir de formas (estilos, movimientos, obras o grupos) por un análisis de los significados y operaciones que se construyen en la relación entre diferentes disciplinas y formas. Estas operaciones implican pensar "la cultura" no como un objeto positivo de localización cierta, sino como una serie de pasajes y de umbrales construidos por el tránsito de operaciones y significaciones. Si la compartimentalización tecnocrática del saber ha conducido al desconocimiento de objetos que sólo se revelan como tales en los cruces y claroscuros ambiguos de esas fron-

teras, el reemplazo de una historia de las formas por un análisis de los regímenes de significación como forma de historizar a partir de condiciones inmanentes en esos discursos debe entenderse como un ejercicio de crítica cultural, donde cultural define, más que un objeto, un modo de cuestionamiento de discursos e imágenes en busca del sentido que construyen en su coexistencia, contemporaneidad, polémicas e interconexiones. No es, en ese sentido, el análisis de una "cultura", sino el análisis de los sentidos culturales construidos por las intersecciones de diferentes y heterogéneos objetos culturales el timón -poco obediente- que dirige a este libro.

La anécdota parisina interesa además por su capacidad ilustrativa y, diría, hasta física: no se trata en ella de discusiones más o menos intelectuales o formalistas sobre la nacionalidad de un determinado tipo de música, sino de una "pelea a trompadas". Res-cato esa violencia como ilustración de los conflictos culturales en los que el tango y el samba van a ser protagonistas desde 1880 a 1930 o 1940. De esa conflictividad violenta emana una cierta imagen de la cultura que me interesa proponer: la idea de una cultura como campo de conflictos, como espacio de polémicas y luchas simbólicas que las formas culturales condensan en sus rasgos formales, en sus desvíos, en sus colocaciones coyunturales y en los usos que de esas formas se hacen. Si bien hace ya bastante tiempo que la idea de una cultura como un todo homogéneo cuyo opuesto sería la anarquía ha sido puesta en cuestión, la idea de que la cultura es un campo de negociaciones no siempre ha llevado a un estudio de las diferencias que esa cultura articula. Incluso muchas veces ese estudio de las negociaciones que construyen una cultura analiza cómo ese conflicto se resuelve, cómo ese conflicto, para penetrar en la cultura, deja, de alguna manera, de ser tal. Contra el estudio de la unidad expresiva de una cultura, que tiende precisamente a obturar y a sosegar los conflictos que la construyen, me parece importante intentar otro tipo de estudio: un estu-

TANGO, SAMBA Y NACIÓN: MODERNOS Y PRIMITIVOS

dio que busque en la cultura los conflictos que la constituyen, que trate de describir la articulación de esos conflictos, no su sutura.⁷ Sólo de esa forma es posible aprehender la contingencia que habita en esas formas, enfrentarse a las ambigüedades y sigilos de textos y prácticas y abandonar un pensamiento de los textos, las imágenes y los discursos como pura positividad.

El estudio de la unidad expresiva de la cultura no sólo obtura y borra los conflictos que la construyen, sino que supone la cultura como lugar del consenso y "the site of reconciliation", según Lloyd & Thomas lo postularan en su influyente *Culture & the State*.⁸

La historia del tango y del samba suelen ser leídas desde esa idea de cultura como pura positividad. Ya sea vistos de forma negativa, cuando el tango y el samba son percibidos como arenas para la dominación de las masas a partir de ciertas políticas estatales, ya vistos de manera positiva como "auténtica" expresión de las clases populares, ambas lecturas comparten una visión de las formas culturales como una toma de partido unívoca frente a un conflicto que, sin embargo, permanecería siempre exterior a la propia forma cultural.

La mirada que proporciona una crítica cultural para observar estos derroteros tiene, creo, algunas ventajas: permite atisbar la historia del tango y del samba desde una perspectiva múltiple que lleva a comprender diferencias y conflictos en torno al samba y al tango desde una perspectiva cultural más general y abarcadora: los debates en torno al tango no son, simplemente, debates sobre diferentes estilos de tango; son debates sobre diferentes tipos o redes de culturas. Se hacen visibles, así, gracias al tango y al samba, conflictos culturales más amplios que sirven también para entender otros problemas culturales que no se agotan en el tango y en el samba y que, según articulaciones específicas, aparecen en otras zonas de la cultura. Pienso

por ejemplo en los distintos modernismos y las peleas en las que se encarnaron esas diferencias, en el caso de Brasil, pasibles de ser explicadas también desde los conflictos que el samba -y, en general, la cultura popular- va a articular para la sociedad y la vanguardia brasileña de la época. Las vanguardias argentinas de los veinte y sus guerras de posiciones se observan también de manera diferente según las posiciones que frente al tango estos diferentes grupos adoptaron.

Se trata de atisbar la nacionalización de una cultura a partir de la intersección de diferentes prácticas culturales en la construcción de un sentido de "lo nacional", proceso sinuoso y menos "positivo", crispado y atravesado por ambivalencias, pero del cual pueden perseguirse algunos residuos en el análisis de los documentos de esas culturas nacionales. En los pasajes y umbrales entre diferentes formas culturales -literatura, música, cultura popular, cine, artes plásticas- se revelan problemas transversales a cada una de estas formas que permiten interrogar los procesos de nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana en la materialidad misma de sus discursos culturales, sus diálogos y sus polémicas.

Notas:

1 La anécdota figura en Tinhorão, *Pequena História da Música Popular*, p. 76-77, que, por cierto, relata otras anécdotas sobre la relación entre el tango y el samba con algunos errores verificables desde la historia del tango. Por ejemplo, menciona, citando un artículo periodístico de Álvaro Moreyra, que Jean Richepin habría dado una conferencia en la Academia Francesa sobre el maxixe y luego escrito una comedia sobre el tema. Guillermo Casió publicó la conferencia y la obra de teatro en Jean Richepin y el tango argentino, y, si bien la conferencia no explicita si se trata de un tango argentino o brasileño, su referencia a mundos gauchescos hacen más posible identificarlos con el tango argentino. Jean Richepin fue un escritor francés nacido en Argelia. Luego de algunos años como "aventurero", publicó en 1876 un largo poema, *Chanson des gueux*,

exaltando la poesía de los vagabundos. Ese poema, en varios sentidos cercano a la poesía maudite, muestra el conocimiento de Richepin del argot. El libro fue censurado por considerarse que incitaba al vicio y al crimen, y Richepin mismo condenado a un mes en prisión. En 1908, sin embargo, Richepin fue nombrado miembro de la Académie Française, y es en su calidad de académicien que en 1913 dio la conferencia "A propos du tango".

2 En *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni realiza un análisis de la base rítmica de las primeras composiciones a ser llamadas tango, maxixe y samba, encontrando en todas ellas un patrón rítmico que denomina "paradigma del tresillo" que se diferencia del patrón rítmico europeo y que investigadores brasileños y de otras tradiciones han asociado fuertemente con la música de origen africano. Su característica principal es el uso de la síncopa, que a su vez se asocia culturalmente en la danza con los "requiebros" de la mulata y que en el tango puede asociarse con sus "cortes y quebradas". Cf. Carlos Sandroni, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*, especialmente "Premissas Musicais", pp. 19-38. Desde ya, lo que se conoce como tango argentino alrededor de la década de 1920 en Brasil es diferente al tango brasileño, y precisamente por esa razón se diferencian ambos por el agregado del gentilicio.

Ernesto Nazareth escribió varios tangos brasileiros, entre ellos *Bambino* y *Espalhafatos*. Alexandre Levy escribió un *Tango brasileiro* y un *Samba*. El ingreso a la música semi-erudita de Nazareth, según cuenta Mário de Andrade, parece no haber sido demasiado fácil: la primera vez que tuvo la honra de figurar en un concierto tuvo que intervenir la policía a causa de la indignación de la gente contra aquella "música baja". (Mário de Andrade: 1963, 319)

3 Sandroni y Vicente Rossi coinciden en remontar ambas músicas a ese tronco común. Según Mário de Andrade, las similitudes entre el tango brasileiro y lo que los argentinos y uruguayos llaman tango tiene que ver con la mutua procedencia de esas músicas de la habanera cubana (Mário de Andrade: 1963, 125). Esa hipótesis es sin embargo cuestionada por José Ramos Tinhorão, quien considera que la influencia de la habanera fue exclusiva de los tangos de Ernesto de Nazareth y no del maxixe en general, concluyendo que, "na realidade, não houve uma criação, mas duas criações: uma popular - a do maxixe surgido aos poucos, na área dos músicos chorões, como síntese de uma forma

de acompanhar um estilo de dança esportiva - e outra semi-erudita - a do tango de Ernesto de Nazareth, composto para piano com requintes de virtuosismo técnico, e posiblemente influenciado pela habanera, sempre mais aproveitada pelos músicos eruditos do que o maxixe nacional." (Tinhorão 1975, 67).

El músico más representativo de esta cercanía que será borrada con el correr de los años es Lupicínio Rodrigues, cantor gaúcho (del Sur del Brasil) que compuso indistintamente sambas y tangos. El primer samba carioca es *Pelo Telefone*, de Donga y Almeida, de 1917, y fue registrado con el título de "samba maxixe". Para muchos estudiosos, esta composición no sería sino un maxixe puro, y, sin dudas, es clara-mente diferente -así como el resto de los primeros sambas que se componen durante la década del veinte- al samba que se hará famoso durante la década del 30 -lo que Sandroni llama "el paradigma Estácio", en referencia al barrio carioca que fue su cuna.

4 La canción -nombrada en el encarte del disco como "samba-tango" -"género", por lo que he podido averiguar, del cual esta canción sería su único espécimen- se convirtió en emblema de la relación entre la música brasileña y la música argentina y, por extensión, latinoamericana cantada en español. Dos músicos brasileños, en momentos diferentes, la eligieron como metáfora de una relación de cercanía. En la década de 1990 Caetano Veloso eligió "O samba e o tango" para abrir el show de presentación de su cd *Fina Estampa*, en donde canta canciones populares latinoamericanas en español. En el 2003, Elza Soares la utilizó para presentar su cd "Do cóccix até o pescoço" en un escenario porteño -y la canción, sin embargo, no forma parte del CD, producido y lanzado el año anterior en el Brasil. En cada uno de estos casos, sin embargo, la musicalización ha sido diferente, construyendo con esas armonías significados también diferentes. En el caso del show de Caetano, que cantó canciones típicas suyas -que no se incorporaron en el cd *Fina Estampa* a secas, pero que sí están en *Fina Estampa Ao Vivo*- junto a las canciones hispanoamericanas, el gesto parece establecer una similitud que se propone como una alternancia entre la música brasileña -de la cual Caetano sería típico representante- y la música hispanoamericana, englobada toda en una misma categoría indiferenciada (y es posible leer aquí una relectura de la relación del tropicalismo en los años sesenta con Latinoamérica, sobre todo a partir de la canción de Gilberto Gil "Soy loco por ti América"). En el caso de Elza Soares, en cambio, se trata de un acercamiento

TANGO, SAMBA Y NACIÓN: MODERNOS Y PRIMITIVOS

coyuntural dentro de las políticas culturales del Mercosur entre Argentina y Brasil. Antes de cantar esa canción, su músico tocó en el bandoneón algunos acordes de "Adiós Nonino", de Piazzolla, y todo el extenso discurso de Elza Soares en ese momento se estructuró sobre la semejanza entre Piazzolla y ella misma, ambos acusados en los años sesenta de no hacer tangos o sambas "auténticos".

La comparación entre la versión de Caetano y la de Carmen Miranda es iluminadora en cuanto a la percepción histórica diferenciada del tango y del samba: mientras que en la grabación de Carmen Miranda el cambio de registro -del samba al tango- se muestra como un desvío fuertemente marcado, en la versión de Caetano, en cambio -y como suele ocurrir con la incorporación de otros ritmos y sonoridades en la música de Caetano-, la diferencia es marcada apenas por un bajo acústico que se incorpora claramente a las sonoridades de la música brasileña.

Según varios de sus biógrafos, Carmen Miranda se habría dedicado a cantar sambas luego de que Josué de Barros, después de haberla escuchado cantar, le pidiera que cantara un samba. Ante el pedido, Carmen Miranda habría reaccionado con sorpresa -y quizás con cierto disgusto-: "Mas eu, eu sou cantora de tangos!". En su discografía sólo figura la grabación de dos tangos, pero está documentada su actuación como cantora de tangos previa a su identificación como "a embaixatriz do samba". Cf. Luiz Henrique Saia y Simone Pereira de Sá. También otros cantores de samba grabaron algunos tangos en sus carreras, como es el caso de Chico Alves.

5 No sólo el tango y el samba versan sobre su propio mundo del arrabal, del morro, del compadrito y del malandro, sino que es posible identificar una gran cantidad de tangos sobre el tango y sambas sobre el samba. También existen los sambas que parodian al tango, como "O pesado 13", sobre "El penado 14". También otros géneros musicales citaron o parodiaron el tango y el samba, como *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud, quien también compuso tangos, o *Tango* de Stravinsky, por citar los más conocidos.

6 Adorno, "Some Ideas on the Sociology of Music", en *Sound Figures*.

7 Y, en el caso del tango, fue y ha sido pensado como representante de otra identidad nacional, la urugua-ya.

8 Dice Appadurai (1998, 12): "Implying a mental substance, the noun culture appears to privilege the sort of sharing, agreeing, and bounding that fly in the face of the facts of





the unequal knowledge and the differential prestige of lifestyles, and to discourage attention to the worldviews and agency of those who are marginalized or dominated. Viewed as a physical substance, culture begins to smack of any variety of biologisms, including race, which we have certainly outgrown as scientific categories".

9 Dicen Lloyd & Thomas:

"Culture produces the consensual ground for the state form of representative democracy by drawing the formal or representative disposition in every individual out of each person's concrete particularity (p. 14-15)".

Siguiendo una tradición de larga data en el pensamiento inglés que se remonta a Mathew Arnold -el mismo título de Lloyd & Thomas evoca el título del influyente ensayo de Mathew Arnold, Culture and Anarchy-, la cultura cumple el rol de formar ciudadanos para estados determinados. Mientras la función del estado es mediar los conflictos entre los diferentes grupos de intereses, la función de la cultura es interpelar a los individuos en la disposición a la reflexión desinteresada que hace la mediación del estado posible. Es claro que el punto de partida de estos teóricos es Raymond Williams, a quien sin embargo critican. Su posición contra la idea de Williams de que la cultura sería un "elemento disidente" los lleva a postular una visión opuesta de la cultura, en donde su homogeneidad en tanto instrumento del estado parece ubicar a ésta en una visión excesivamente determinista.

PERNAMBUCO

RAÚL ANTELO

Acompañado de su oscuro paje, Cristóbal Quilombo penetró en el quiglobo¹. Con esta frase, que parece prefigurar las esferas de Sloterdijk, Alejandra Pizarnik activa algo más que el desmontaje de ontologías locales. Pone en práctica una manera de leer que es complementaria a su modo de escritura.

En efecto, Pizarnik lee la historia en clave nominalista. Se separa deliberadamente de cierta lógica naive, exotista², y por eso mismo, a la manera que luego veríamos en Paulo Leminski, rescata, de antiguas crónicas de Indias, una enunciación que ella denomina inocente pero que, con más rigor, cabría llamar mimetismo nominalista. "Un caracol y en él un pedazo de coral que parece nacer dél...las nueces muy encarceladas...todos pensábamos y hablábamos de lo cerrado que era todo alrededor de nosotros"³. Caracol y coral son cárceles del lenguaje. Las nueces (las carabelas), quiglobos. La nuez, precisamente, es una de las moradas ideales de Alejandra⁴ por eso, diríamos, Pizarnik usa el nominalismo como un modo de tomar distancia con relación a lo real, una manera ambivalente por la cual una mediación inmediata le permite a su lenguaje separarse de los discursos y depararse, al fin, con lo Real, con el lenguaje mismo, en su negativo rechazo de la representación. Al adoptar esa estrategia, Alejandra se transforma en Hilda, la polígrafa, preceptora del papagayo Pericles.

-¿Quién inició a Pericles en la literatura?-dijo el doctor Chú alarmado por la verdifusión de la cultura de papas.

-Hilda la polígrafa-dijo la paralelepípeda ⁵

Hilda tiene la bucca nera e invirtiendo la mimesis idealizadora confunde vultus con vulva. El medusino significativo Pernambuco abraza entonces como una tijera al desdoblado lenguaje y de ese hueco profundo emerge entera el habla de entre piernas. En sus diversiones públicas, Alejandra lleva ad pernam bucca. Leemos así en la versión de La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa integrada a la Prosa Completa (2002): "En tanto su pico deterioraba una tortilla de verdurita, papita y mole, disparo-bang, bang y pum, pum-al divino cojete con su trabuco trabado en Pernambuco por un oso que le comió el ossobuco"⁶. En cambio, en la versión conocida en Textos de sombras y últimos poemas (1982), tenemos: "Cuando Cocó Panel afrontó el malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino-Pietro Aretino-con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió el ossobuco"⁷. Para la polígrafa, Pernambuco no es paisaje sino un pasaje de coprológico cratilisismo. Sabe Alejandra que en el Corán no hay camellos y por eso escribe en la posdata:

La repetida lectura de Baffo, Aretino, Crebillon fils, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana), me deparó la comprensión de esa alegría. Al-gunos -yo, la primera -me reprochan el "realismo": situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto, la verosimilitud torna mi relación intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? Veintiocho mil aninimitos no pudie-ron doble-

garme. La verdad no es más cara que Platonov, quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo 8.

En esa época en que Alejandra está leyendo a Apollinaire ("poemas graciosos y medianos"), la lengua se escurre entre los dientes de Dentáfrica dando consistencia, como en el Apolinère enameled de Marcel, al cratilismo del lenguaje. A través de ese fenómeno, Platon defendía que los nombres, en la medida de lo posible, se asemejasen a las cosas, aunque admitía, sin embargo, la inocultable grosería de la convención para explicar la precisión nominativa.

En su expresión más elemental, el cratilismo evalúa la significación del lenguaje como la mimesis discursiva de un objeto dado, pero en un sentido más amplio y moderno, en cambio, el cratilismo consiste en encontrar un resto resistente a la significación, el núcleo mismo de extrañamiento de un discurso que funciona como un paraíso perdido del lenguaje y, al mismo tiempo, ofrece un motor utópico a la proto-historia. Orientado a multiplicar, más que a reproducir sentidos, a fijar vértigos, más que a adecuar imágenes y, en última instancia, a extraer del carácter no-mimético del lenguaje la energía suficiente para desestabilizar convenciones, el mimetismo nominalista redefine la escritura como diseminación del lenguaje y, en ese sentido, de la verdad. Al tiempo que ensaya la poligrafía de Hilda, la bucanera pernambucana, Alejandra anota en su diario:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me

descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí-a diferencia, por ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por rescribir me enferme. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua 9.

Sabemos desde Barthes, al menos, que todo sentido singular deviene plural y que la obra, al alcanzar su estatuto neutro, su grado cero, se transforma así en texto. La literatura-nos dijo el crítico de S/Z- se vuelve entonces exploración del nombre, por-que, en el fondo, el escritor, como un eterno Crátilo y a diferencia de Hermógenes, conserva la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa. Leer como se escribe, es pues, la consigna. A través de lo neutro, es decir, de una poética de la distancia o apatía, Barthes ha de concluir que la palabra literaria es siempre un destrozo inmenso y suntuoso, como resquicio de un continente perdido en que las palabras, saturadas de cualidades y no ya de ideas, brillarían como es-quiras de un mundo sin mediaciones, donde todo se entregase al sentido pero en que nada, al fin y al cabo, tendría entonces cualquier sentido 10.

Leer como se escribe es pues descubrir el funcionamiento simultáneo de dos valores ambivalentes; en ese sentido, la literatura tiende a substituir la verdad particular y contingente por una recepción duradera o diferida, de modo tal que el texto que busca conquistar el tiempo debe, ante todo, perder su propia entereza y, para producir

PERNAMBUCO

verdad, pasa a desdoblarse en figuras fragmentarias. En consecuencia, toda obra dura por haber-se transformado, así como la imitación que de ella se hace la despoja, a su vez, de todo lo imitable. "Anoche escribí de un tirón La bucanera. ¿Que relación no puedo cap-tar?"-se pregunta Alejandra.

Desde ese punto de vista, no es, por lo tanto, el hecho lo que preexiste a la imita-ción sino que el lenguaje precede, infinitamente, al hecho mismo. La escritura nada le debe así al estilo, a la acumulación, y todo, en cambio, al dispendio, al exceso signifi-cante que se lee en los márgenes de la representación. Eso acarrea una crítica a la mimesis y a la propia teoría como mirada desinteresada. La relectura lacaniana del psicoanáli-sis ayudó a formularla.

En efecto, contrariamente a la mirada soberana de la Dialéctica del iluminismo, Lacan propuso superponer a Kant con Sade para obtener un efecto de verdad, la mirada traidora, la mirada que ve más de lo que mira y denuncia así la ceguera del realismo. Gracias a esa operación, el valor visible, legible, de un texto transgresivo sería la verdad oculta por el ocularcentrismo racionalista. En la medida en que la Revolución, factor que se instala entre ambos textos, el que legisla y el que transgrede, había rearticulado el derecho pero también a su revés, Lacan argumentaba que el mal sadeano era la inver-sión puntual del bien kantiano, o sea que tanto Kant como Sade hablaban, de hecho, de la sumisión del sujeto a la ley, con la salvedad de que, donde el moralista hacía aparecer al Otro en la figura del torturador, el filósofo secuestraba al objeto en nombre de una teoría de la autonomización del sujeto por medio de la ley.

Si es verdad entonces que uno mandaba gozar, mientras otro pedía reprimir todo goce, no hay pues diferencia entre leer y escribir y, siendo así, las nuevas mediaciones, los cambios en el orden técnico, no hacen sino alterar el sistema de sensaciones o, mejor aún, de excitaciones que hacen posible hablar de arte. La condición nomi-

nalista de la teoría de la mirada y de la escritura acarrea pues una consecuente definición an-artista del arte, captado por un más allá de la mezcla sinestésica, es decir, por una condición an-estésica. Duchamp explicita esa posición nominalista diciendo que mesas no es el plural de mesa, o que comió no tiene nada en común con comer. No se trata, en el no-minalismo, de adaptación física de las palabras concretas. La palabra, en si infierno, pierde todo valor musical y pasa a ser legible sólo por los ojos-los ojos atrás de los ojos, dirían Warburg o Lispector-porque, poco a poco, adopta una forma con signifi-cación plástica, convirtiéndose, igualmente, en una realidad sensorial y una verdad plástica. Lo crucial, en último caso, es que el nominalismo es independiente de la inter-pretación y así, desde una perspectiva posretiniana, el sentido se transforma en un su-plemento del olvido, la obstinada búsqueda de una lengua que es universal y, al mismo tiempo, contingente.

Imposible no invitar a Marcel Duchamp: Quand la fumée de tabac sent aussi la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince.

Rose Scélavy nos inculca:

Un CALIBÁN se fume
y un canibal se esfume 11.

Gracias al recurso infrave, la polígrafa desanda la historia evolucionista y del Calibán shakespereano regresa al canibal pernambucano, un caeté, que nos inculca con el mismo tesón del oso que se comió el ossobuco. Pizarnik no lo idealiza a Calibán, a la manera de Fernández Retamar, sino que, para rearticularlo, escande su misma memoria. Y hasta sus traiciones de memoria. Su Rose no es Rrose, no es inversión especular de Eros. Su Scelavy es más que un consolador c'est la vie. Es más que un estímulo, sel à vie. Su Scelavy no es

aséptica sino que, como todo ser manchado y mestizo, es scéptico. Su Scelavy parece nacer del fondo de la escena primordial, del quiglobo de una nuez arrojada al vacío.

La polígrafa, lo sabemos, no escribe por líneas rectas sino que usa el rayo (la ra-ya) oblicuo. Duchamp dice en sus Notas que un rayo oblicuo produce lo infraleve de donde, podríamos concluir, la inversión de imágenes se vincula asimismo a una inver-sión de género. El ready-made es una forma de alcanzarla. Pero la elección de un ready-made no obedece a ningún deleite estético sino, por el contrario, a una reacción de indi-ferencia visual, carente por completo de las nociones de corrección o desvío, es decir que, dictada, de hecho, por una anestesia completa. En última instancia, el nominalismo es tan sólo una forma de perseguir la condición anoriginal del arte, ese punto neutro en que les deux odeurs s'épousent par infra-mince.

Pasa a ser así una exigencia de la razón infraleve suponer una creatividad com-partida por todos los hombres para salvar las utopías, por más reduccionistas u ontolo-gistas que éstas se hayan mostrado, devolviéndole a las fuerzas desestabilizadoras de la escritura una energía que no se confunda con arriesgados devaneos u optimismo incon-secuente. Desde ese punto de vista apático o neutro, la tradicional escisión kantiana en-tre literatura pura y literatura social pierde totalmente sentido, en la medida en que el nominalismo de vanguardia coincide, paradójicamente, con la autonomización literaria y el pasaje del lector/autor a la posición de sujeto apático.

Pernambuco perverso (o Kant con King)

En 1962 Tulio Carella (1912-1979) desembarca en Pernambuco contratado como profesor de teatro. Viene precedido de antecedentes como poeta, ensayista y autor teatral de relativo suceso. Había estrenado, en 1940, Don Basilio mal casado (de la que hubo en 1966 ver-

sión televisiva con Iris Marga) y, al año siguiente, Doña Clorinda la descontenta, pieza ésta de inequívocos acentos calderonianos. En 1942 hizo el guión de El gran secreto, una película de Mecha Ortiz dirigida por Jacques Remy y, en 1951, Mi divina pobreza, film dirigido por Alberto D'Aversa, con Elina Colomer y Armando Bó. Su teatro tiende un puente entre el sainete y la picaresca pero su indagación populista alcanza máxima expresión en un ensayo de 1956, Tango, mito y esencia. Publicó asimismo varios libros de poesía: Los mendigos (1953), Intermedio (1955), Sonrisa (1964/5). Casi inmediatamente sale en Pernambuco un libro escrito en Buenos Aires pero tan "de pura nostalgia pernambucana", que su nombre es portugués, Roteiro recifense (1965). Uno de los poemas iniciales se enlaza con el libro anterior, dejando ver la risa de los dioses.

Secreto

Admites mi secreto
en tu más íntima sonrisa.
Tu tienes un secreto,
también oscuro
como el mío.

Por eso vuelves la cabeza
para mirar la luna¹².

El secreto estallará en una novela casi clandestina, Orgia. Confiscada por la po-lícia-que lo expulsa de Brasil porque "entregava furtivamente, nos portos e nos mictó-rios públicos, mensagens de revolucionários cubanos para receptores de armas"-Orgia, inédita en castellano, fue traducida al portugués (Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1968) por Hermilo Borba Filho, amigo pernambucano a quien Carella dedica el Roteiro., también autor teatral y especialista en el arte de los títeres populares, los ma-mulengos, que narró, en Deus no

PERNAMBUCO

Pasto (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972), las peripecias de Carella en los trópicos.

Aislado del medio local, Carella se había entregado, dionisiacamente, a experiencias anónimas de sexo con desempleados y paseantes-la pigmeada plebeyuna, como diría Hilda, compuesta de "estudiantes, pais de família, maridos, artistas, operários, vagabundos, talvez ladrões" en que era difícil reconocer una vida, una vida desnuda, ya que "um encontro na rua é apenas o leve atrito de dois trajés. Não há nenhuma profundidade. Necessitam de um corpo semelhante, ainda que o neguem, o dissimulem, ou pedem dinheiro para justificar o desejo. O sexo é como um alcalóide para eles. Ao desejo físico acrescentam-se muitos elementos. De alguma maneira, consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus".

Narra así Carella, en su autobiografía ficcional, las atribuciones del profesor Lúcio Ginarte, su alter-ego, que le provocaban

uma espécie de dor e alegria, de querer e não querer, de remorso e deleite, de fracasso e triunfo. Um escrúpulo o atormenta: não veio para semelhante coisa. Um orgulho o acalma: o contato íntimo com um homem desta terra doce e colo-rida. Recorda uma passagem de insidioso misticismo, escrita por um francês, onde o protagonista sorri ao sentir-se tão perto da vergonha da qual já não se po-de-elevar, compreendendo que ali, precisamente na vergonha, é necessário des-cobrir a paz. King-Kong é um provinciano que veio trabalhar na cidade e que es-tá para casar-se. (...) É evidente que King-Kong procurou, antes de mais nada, o seu próprio gozo. Mas o que mais desconcerta Lúcio é a naturalidade com que o jovem ficou nu, impôs-se e realizou o ato, como algo comum. O único pecado que

vale a pena ser cometido é o pecado alegre, sem hipocrisias nem remorsos. Lúcio, que não confunde remorso com arrependimento, como muita gente, con-seguiu chegar a um paralelismo entre a proibição religiosa e sua carnalidade.

Mimetizando las imágenes de Pierre Verger, el nombre del ocasional amante no podría ser más fetichista, King-Kong, un sujeto presentado como la fuerza primitiva más esencial y por completo ajeno a cualquier juicio moral. King Kong es el oso que se comió el ossobuco. Es la contracara exacta del iluminismo de que Carella se siente por-tador en Recife, aunque su energía dionisiaca reintroduzca, sin embargo, la tragedia de la corporalidad como residuo inasimilable del proceso civilizatorio.

King-Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as minhas costas até encontrar uma saliência convexa onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional e não casual. O ruído dos ônibus que rolam sobre as pedras desparelhadas do calçamento não altera o silêncio que se criou entre nós e nos envolve. Um silêncio denso e quase palpável pode formar-se em meio a um tumulto. Continuar dessa maneira é comprometedor: podem ver-nos da rua. Acho que o mesmo pensamento nasce instantaneamente em King-Kong que se afasta e fecha a janela como se fosse o dono da casa. Decidiu-se. Com uma liberdade que me deixa pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. Faz a mesma coisa com a calça. Está completamente nu e se exhibe com orgulho: sabe que é difícil achar-se um corpo mais perfeito que o seu. E como eu pareço indeciso, atrai-me, ajuda-me a tirar a roupa. Vejo meu próprio corpo e o de King-Kong no espelho da penteadeira. A luz escassa é suficiente para assinalar os relevos e as concavidades.(...) Algo do desejo desmedido de King-Kong comunica-se a mim. King-

Kong agora é um monstro obcecado, possuído por um furor erótico exaltado, implacável, perdeu o controle das suas reações. Está cego, mudo; mudo com exceção de certos ruídos naturais e respiração entrecortada que indicam inquebrantável propósito. Para ele só conta a sensação do tato e busca o contato das mucosas que lhe proporcionará a calma que perdeu. É preciso que entre no meu corpo pálido, alheio à sua terra, para comunicar-se com os deuses brancos que o habitam, mesmo que tenha de rasgá-lo e fazê-lo sangrar. Bota mais saliva, abre minhas nádegas e aponta com o membro teso. As possibilidades de conseguir seu intento parecem remotas. Dou um grito e fujo. King-Kong ruge, volta a apoderar-se de sua vítima, coloca bem a verga, empurrando mais quando percebe que a carne está começando a ceder. Dilatou-se levemente diante da contínua pressão, permitindo a esperança de completar o ato. Respira profundamente e empurra com violência terrível; afogo um grito ao sentir-me invadido. Os dedos do violador cravam-se em minhas costas e me produzem uma dor que de nenhuma maneira me distrai da outra-equilibram-se, complementam-se, anulam-se. O violentíssimo desejo de King-Kong contagia-me completamente. Esqueço o pudor, as precauções da prudência e as restrições morais. Sinto-me compelido a entregar-me, anseio sentir e desfrutar desse instrumento gigantesco. Relaxo-me, ajudo o macho que, com movimentos que doem e não doem, vai penetrando em minhas entranhas(...) King-Kong é dono do meu corpo, submete-o; sinto que toca no fundo e que triunfa. Suas garras se tornam de seda, e em vez de cravar os dedos acaricia meu peito, as costas, o ventre, e apóia seu rosto num dos meus ombros para saborear com mais clareza os meus gemidos. Eu sofro, mas esse sofrimento, quem sabe por que intercâmbio na ordem estabelecida para cada sensação, é também deleite. O violador começa a mover-se, a princípio com lentidão, depois com maior força e velocidade, até alcançar um ritmo igual, regular, inquisitivo.

No espelho se reproduzem os corpos acasalados, que se movem em cadência...

Borges ha dicho que afirmar la cuarta dimensión es enriquecer el mundo, ilimitarlo, porque si mediante la tercera dimensión, el espacio, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia, gracias a la cuarta dimensión, la no imaginable, la del hiperespacio, "un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros" 13. Paralelamente, en À l'infinif, Marcel Du-champ imaginó algunas vias para alcanzar esa cuarta dimensión- mon portrait dans la glace de la salle bain, por ejemplo. A través del espejo, en efecto, se vislumbra el hiper-espacio del nominalismo pictural que se confunde con un arte celibatario, el de la inver-sión especular y genérica que, sin embargo, potencia la dimesión táctil. En 1934 Borges la ilustra con el Caso Platner de H.G.Wells pero Duchamp también le aclara el punto a Serge Stauffer en 1961: la cuarta dimensión tal vez pueda ser intuida más facilmente por el toque, de allí que el erotismo sea una sublimación táctil que le permite a uno visuali-zar, o mejor, tactilizar la interpretación física de la cuarta dimensión. A través del espe-jo también, ya no como Carella sino como el Otro-como Ginarte, el artista fémina-el solitario pone la historia patas para arriba y admite ya no amar la vida sino la muerte, es decir,

a vida interior, o sossego, a paz, a eternidade. Obter o prazer por meio da imobi-lidade requer mais sabedoria do que esse cansaço imoderado de dois corpos se amando. Mas embriagado pela beleza carnal sinto que os corpos substituem as idéias, os homens, as mulheres, o número e a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas.

PERNAMBUCO

En ese acto gratuito, al divino cojete, se anuncia, en efecto, el tiro de trabuco trabado en Pernambuco, la producción de presente, "Casi nada, todo":

En el grano de arena
y en la brizna de hierba
el tiempo está
y todo el universo.
Y está también-si mirásemos
con atención profunda
la veríamos--, la angustia
de saber que somos
como el grano y la hoja:
todo y no obstante tan poco
y transitorio 14.

Notas:

1 PIZARNIK, Alejandra - Prosa Completa. Ed. Ana Becciu. Prólogo Ana Nuño. Barcelona, Lumen, 2002, p.125

2 Un ejemplo contemporáneo, Hebe Uhart. Escribe en "Un viaje a Bahía" (1964): "El error en realidad fue ir a Bahía porque había antigüedades y pobreza. Mis propósitos no eran exactamente éstos, más bien me estaba escapando, pero con tal inercia, que el único modo de haber hecho turismo en Bahía como es necesario, hubiera sido sobre una silla de ruedas. Impulsando con diligencia mi silla de ruedas, yo hubiera recorrido las callecitas antiguas y tal vez hubiera entrado en alguna iglesia. Pero no entré en ninguna y recorrí con muy poco abandono las calles y el puerto. Cuando iba al puerto y me sentaba un rato en la costa, esperaba vagamente que viniera un Zeppelin, piloteado por dos hombres franceses de bigote, y que se incendiara en el aire o acuatizara y yo y toda la gente, todos los negros, fuéramos a recibirlos con gran-des fiestas, comida, etc. Como eso no ocurría, me iba a mi pieza a leer el diario de Bahía y buscaba mucho color local en el diario. Generalmente no lo encontraba, y cuando lo encontraba, decía: 'Esto tiene color local y lo podría guardar'. Después terminaba envolviendo con el diario toda una cantidad increíble de basura que yo dejaba en el piso y lo tiraba a un canasto de basura que era la cosa más triste y mezquina de este mundo", cf Sur, n° 291, nov-dic. 1964, p.69; con el título de "Turismo" el cuento fue incluido en La gente de la casa rosa. Buenos Aires, Fabril, 1972, p.91-6.

3 PIZARNIK, Alejandra - Prosa Completa, op. cit, p.204

4 "Prolongar incomensurablemente el poema "Moradas" (...) Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar. Pero a veces quiero vivir en el ojo que mira ese cuadro en donde estoy. (...) Adentro de una nuez". Cf PIZARNIK, Alejandra - Diarios. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Lumen, 2003, p.471.

5 IDEM - Prosa Completa, op. cit, p. 160.

6 IDEM - ibidem, p. 160.

7 IDEM - Textos de sombra y últimos poemas. Ed. Olga Orozco y Ana Becciu. 2ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p.214-5.

8 IDEM - ibidem, p. 216.

9 IDEM - Diarios, op. cit., p.495

10 Mientras ensaya Hilda la polígrafa, a mediados de 1969, Alejandra anota en su Diario: "Leo Barthes. La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo. El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y del mundo. No obstante, ¿qué pasa, par ex., con los Diarios de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero, lo que importa sino la conciencia de que la poesía-y la literatu-ra-es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribi". Institución, que no instinto, la literatura mimetiza el acto y deshace la necesidad. Alejandra escribe en sus Diarios que Kafka escribe en sus Diarios que...Cf IDEM -Diarios, op. cit., p.475

11 IDEM - Prosa completa, op. cit., p.126.

12 CARELLA, Tulio - Roteiro recifense. Recife, Imprensa Universitária, 1965, p.17. La tapa fue ilustra-da por Adão Pinheiro.

13 BORGES, Jorge Luis - "La cuarta dimensión" in Borges en Revista multicolor. Ed. Irma Zangara. Buenos Aires, Atlántida, 1995, p.31.

14 CARELLA, Tulio - Roteiro recifense.op. cit., p.12.

SAÍDAS (LATINO-AMERICANAS) À FRANCESA

JOCA WOLFF

¿No habló él mismo de su propia muerte hasta en el último momento, y también, metonímicamente, de sus muertes? ¿No fue él quien dijo lo esencial (especialmente en Roland Barthes par Roland Barthes, título y firma metonímicos por excelencia) de la vacilación indecible entre "hablar y callarse"? Incluso se puede callar hablando. El único "pensa-miento" que puedo tener es que al final de esta primera muerte está ya inscrita mi propia muerte; no hay nada entre las dos sino la espera; no tengo más recursos que esta ironía: "El horror es esto: nada que decir de la muerte de quien más amo, nada que decir de su foto".

J. Derrida

Em Les morts de Roland Barthes,¹ que (caso Robbe-Grillet já não o tivesse feito) po-deria se chamar Pourquoi j'aime Barthes, Jacques Derrida faz um elogio da flexibilidade e uma denúncia do dogmatismo. Destaca, entre os passos de sua longa trajetória, Le degré zéro de l'écriture e La chambre claire, primeiro e último textos, respectivamente, eleitos por Derrida ao perceber sua relação com "as mortes" - o romance e a fotografia enquanto experiências fúnebras.

Pela flexibilidade:

El rigor nunca es rígido. Lo flexible, una categoría que creo indispensable para describir de todas maneras todas las maneras de

Barthes. La virtud de flexibilidad se ejerce sin la menor huella de trabajo, pero tampoco de su desaparición. Nunca la abandona, ya se trate de teorización, de estrategia de escritura, de intercambio social, y es legible hasta en su grafía; la leo como la reafirmación extrema de esa civilidad que, en La chambre claire y al hablar de su madre, lleva hasta el límite de la moral e incluso hasta a someterla a ella. Flexibilidad a la vez ligada y desligada, como se dice de la escritura o del espíritu. Tanto en el vínculo como en la desvinculación nunca excluye la justeza -o la justicia; imagino que ha debido honrar esa flexibilidad en secreto hasta en las elecciones imposibles-. Aquí el rigor conceptual de un artefacto se mantiene flexible y juguetón, dura el tiempo de un libro, será útil a otros pero sólo conviene perfectamente a su signatario, como un instrumento que no se presta a nadie, como la historia de un instrumento. Porque, sobre todo y en primer lugar, esta aparente oposición (studium / punctum) no sólo evita la prohibición sino que, por el contrario, favorece cierta composición entre los dos conceptos...²

Contra o dogmatismo:

Transportado por esta relación, jalado o atraído por el rasgo de esa relación (Zug, Bezug, etc.), por la referencia al referente espectral, atravesó los periodos, los sistemas, las modas, las "fases", los "géneros" marcando y puntuando en ellos el studium, pasando a través de la fenomenología, de la lingüística, de la mathesis literaria,

de la semiosis, del análisis estructural, etc. Pero su primer movimiento fue reconocer su necesidad y su fecundidad, su valor crítico, su luz, y volverlos contra el dogmatismo.³

Falar e calar: neste ensaio parto das transformações suscitadas pelo último movimento francês de vanguarda, centrado no grupo Tel Quel - que tem nas obras de Barthes e Derrida dois de seus principais faróis - a fim de analisar as formas com que as textualidades da cha-mada "nova crítica francesa" incidem e operam sobre certo grupo de leitores latino-americanos, com suas singularidades, sabidamente próximas e distintas, entre o dogmatismo e a flexibilidade. Alguns vetores teóricos balizaram o grupo e o movimento, como as noções de texto, de sujeito, de dissidência e a própria noção de teoria, "para uma nova história e um novo homem", segundo a utopia que caracterizou esta vertente intelectual e todo o período em questão. "La historia americana es inconcebible sin el juego por el cual el americano ve a los otros mirar América", disse Jorge Panesi a propósito de um relato de César Aira. De modo similar, a teoria crítica metropolitana é encarada como uma espécie de "nova missão francesa": a entrada, que é sempre entrada-e-saída, dos conceitos e práticas da vanguarda "revo-lucionária" francesa na América Latina desembocam invariavelmente em sua institucionalização.

Falar e calar, portanto, contra o dogmatismo e em nome da flexibilidade significa ao mesmo tempo verificar um abandono das

posições vanguardistas mais radicais, e é desse trânsito rumo a políticas críticas e críticas políticas mais brandas que é preciso falar calando e calar falando, através de algumas vozes argentinas e brasileiras. Uma de suas primeiras e principais manifestações encontra-se no conceito de entrelugar do discurso latino-americano devido a Silviano Santiago,⁴ que por sua precoce filiação ao chamado pós-estruturalismo (o "etc." de Derrida) permite fixar um primeiro ponto de inflexão para a análise da aclimação deste arsenal crítico e teórico nos dois países, basicamente a partir de periódicos culturais como o "Suplemento Literário" de O Estado de São Paulo - com críticos como o próprio Santiago e Leyla Perrone-Moisés - e a revista argentina Los Libros, com, entre outros, Beatriz Sarlo e Oscar del Barco.

Segundo sugestão de um leitor romeno, o conceito de teoria contradiz aquele de texto, ao menos quando se atenta para a sua origem grega.⁵ Theoria significa contemplação ou percepção, estética ou ciência, repouso e calma, silêncio e imobilidade do olhar: "Tudo isto nos mostra que a teoria é algo que exclui a idéia de movimento, de processo, de temporalidade", observa Gheorghe Craciun. Diante disso, e segundo a etimologia, aquilo que se conhece por "Texte (théorie du)" seria uma "impossibilidade conceitual", do mesmo modo que a noção de écriture: "A escritura é um movimento, um processo que atravessa um campo. Como colocar em teoria esse processo?" Uma resposta possível: ao se colocar em prática uma "anti-teoria", ao se tomar a teoria como prática e, no entanto, não enquanto uma teoria negativa mas "um outro modo de afirmar uma

SAÍDAS (LATINO-AMERICANAS) À FRANCESA

verdade",⁶ que naturalmente não é aquela do rigor (pouco flexível) do neopositivismo estruturalista, do qual Barthes vai se afastando a partir de *S/Z* (1969), como é bem conhecido.

Sabe-se que esta antiteoria do texto, em "Da obra ao texto" (1971), se utiliza de um jargão conforme à idéia então onipresente de revolução devida à tradição socialista e é, por-tanto, tida como trabalho, produção. Trago à tona estes conceitos uma vez que, na Argentina, mais precisamente no interior de Los Libros, nasce - vale recordar - uma dissidência com um discurso supostamente contrário a tais postulados de vocabulário econômico, identificados com o telquelismo maoísta por Germán García, criador de *Literal* (revista de nome simétrico, por sinal, ao de *Tel Quel*).⁷ Ocorre que este se refere em seu argumento ao campo do discurso político, ao qual não se limita absolutamente a noção barthesiana de texto, cujo "trabalho" não é apenas produção mas jogo. O escritor e psicanalista busca, desse modo, impor aos ex-companheiros de Los Libros a pecha de textuelos, ao mesmo tempo que procura se livrar de-la. Mas as influências - que existem, embora nem sempre sejam aceitas - nunca são lisas y llanas, como quer García ao designar, provocativamente, a "tradicción mimética" que caracterizaria a cultura de seu país, utilizando a revista sartreana de David Viñas, publicada nos anos 50, como alvo principal:

Contorno, como tantas otras propuestas anteriores y posteriores, se inscribe dentro de la tradición mimética de la cultura argentina, patente en la mímica deli-berada de la arquitectura que imita a París -tanto como lo hizo Chicago, Tokio o Estambul, a principio de siglo-, con el orgullo de parecerse a su modelo.⁸

Salta aos olhos uma contradição aí: este ponto de vista crítico, generalizante e limitado, estaria mais para um David Viñas do que

para um Franz Kafka - ou um Roland Barthes -, na medida em que toda a linha de reflexão do autor de *Literatura argentina y política*, baseada nas viagens e no culto à França, obedece a esta mesma rígida tradição mimética, mais digna do século XIX do que do seguinte, em uma espécie de prolongamento de um velho humanismo resistente. E, a partir dele, começo a apontar as ambigüidades manifestadas através dos cambiantes posicionamentos críticos que marcam os telquelianos latino-americanos.

De volta aos "fantasmas do texto", e ao reencontro de Barthes com Derrida: em carta de março de 72 ao poeta Jean Ristat, Barthes reconhece sua dívida "derridarienne", como diria Craciun, ao mesmo tempo que se desculpa por não poder colaborar (por quê?, e lembre-se que jamais o faria, exceto em entrevistas) no número a ele dedicado de *Les Lettres Françaises*. Derrida

desequilibró a estrutura. Ele abriu o signo; ele é para nós aquele que desatou a ponta da cadeia (...). Nós lhe devemos palavras novas, palavras ativas (no que sua escritura é violenta, poética) e um tipo de deterioração incessante de nosso conforto intelectual (...). Há enfim em seu trabalho alguma coisa de contido, que é fascinante: sua solidão vem daquilo que ele vai dizer.⁹

O que Barthes diz (em seu *Pourquoi j'aime...*) é, de certo modo, o que dele diz Derrida logo após a sua morte, conforme acima. Flexibilidade e antidogmatismo por uma "escritura desencadenada" e sua "monstruosa fuerza" - como a que reivindicava um textuelo Oscar del Barco, nesses termos, em Los Libros a propósito de Sade, no único artigo sobre o Mar-quês nos mais de seis anos de existência da revista.¹⁰ Del Barco que, tradutor de Derrida e Bataille, faz publicar nela seu manifesto dissidente (ainda que seja atendido

nas últimas pági-nas e com tipos mínimos),¹¹ no momento em que o dogmatismo e a inflexibilidade invadem o grupo, através da proposta de uma sociedade unidimensional e homogênea em que tudo fica submetido à revolução política e ao político. O texto responde à polêmica aberta pelo caso Padilla, que provoca o editorial pró-regime cubano intitulado "Puntos de partida para una discusión" (nº 20, jun. 1971), ao qual Del Barco replica quando, sintomaticamente, se inaugura a fase "Por una crítica política de la cultura" (nº 22) - tida pelo dissidente Germán García como um retrocesso a Contorno.

Em "El enigma Sade", Del Barco relaciona o Marquês com Marx em matéria de destruição de mitos burgueses¹² e, simultaneamente, adere à ideologia da escritura, conforme diriam não sem razão seus detratores, cuja ideologia, por sua vez, poderia ser vista como uma ideologia da ideologia, uma crença fervorosa em determinado bloco sócio-político esquerdezante, nem sempre muito nítido, com freqüência nada transparente. Fazia-se uma única aposta e, no entanto, nenhuma das vertentes teve melhor sorte: todos na vala comum da baixa cultura (inclusive a sua contraparte dita "alta"). Importa observar que noções como aquelas de gozo - *jouissance* - e de plaisir - prazer, placer - subsistem nesse debate enquanto significantes enigmáticos, independentemente da situação da literatura em relação à política (por outro lado, é escassamente verossímil a mera suposição de uma autonomia absoluta de qualquer um dos campos). O gozo, está claro, como reescritura, como um mais-além do prazer (que é consumo, releitura); o gozo como desfrutado em O prazer do texto (1973), quando Barthes - observa Craciun - deixaria todas as ideologias, inclusive as próprias, para trás, através das figuras renovadas do autor e do leitor:

É evidente que não é a assimilação do texto moderno a sua própria textura o elemento que explica a nova fisionomia de Barthes em O prazer do texto e todos os escritos ulteriores, mas a integração na discussão sobre o texto do leitor e do sujeito produtor. Sem ser declarada de algum modo, esta ruptura de Barthes com seu próprio passado parece natural em O prazer do texto. Somente aqui, neste escrito, é que Barthes atinge verdadeiramente um discurso de autor em que a teoria se confunde com uma prática, em que o pensamento teórico é uma secreção que constitui a tela do texto e se confunde com ela. É somente agora que o texto se torna um espaço da escritura em voz alta.¹³

A partir de O prazer do texto, portanto, o pulsional ultrapassaria o verbal, fazendo tremer o conceito de estrutura em definitivo e abrindo espaço para uma teoria textual fundada sobre o gozo, ou seja, "a perda pessoal de consciência na consciência do outro". E a partir daí, seria possível retomar ao menos em parte a significação original do termo *theoria*.¹⁴ O que não assegura a sua aceitação geral e irrestrita, muito pelo contrário, sendo que as impugnações partem invariavelmente de um questionamento de tipo ideológico, relacionado seja a uma suspeita de banalização no plano estético, seja a uma suspeita de alienação no plano político, diante de suas sucessivas ("espectaculares") conversões. Neste último sentido trabalham dois ensaios (para apenas dois exemplos) - um de Thomas Pavel, em *Euresis* (na já citada revista romena, acadêmica e afrancesada), e outro - prata do Prata - de Beatriz Sarlo (tam-bém antes mencionado).¹⁵

De modo que a subversão ativa seria sublimada em operação semiótica, e a vanguarda artística reestruturada por uma nova vanguarda intelectual, telqueliana, a qual viria a ser posteriormente designada, desde os Estados Unidos da América, como "pós-estru-

SAÍDAS (LATINO-AMERICANAS) À FRANCESA

turalista". Esta é a conclusão de um pragmático Pavel, no ensaio que antecede, em *Euresis*, o texto de peda-gógico prazer devido a Craciun.¹⁶ Vanguardistas que não passam, segundo aquele, de "marxistas liberais" e "heideggerianos sonhadores" (em clara referência a Derrida, embora não o cite), devotados à destruição da metafísica a partir da "desintegração do signo". Entre a exuberância teórica e a discrição política, Barthes no entanto conseguiria manter certa constância ideológica, segundo Pavel, em argumento simétrico ao de Sarlo:

Uma simpatia pouco loquaz pelas causas progressistas, colorida de um forte espírito de independência, animou-o durante toda sua carreira. Marxista ocidental tingido de revisionismo e que não escondia seu desprezo pelo socialismo orto-doxo, Barthes subscreveu mesmo assim os objetivos que a esquerda adotava gra-dualmente no pós-guerra (a crítica do capitalismo envelhecido e de seu subprodu-to, a cultura de massa, o anticolonialismo, a revolta contra a antiga Universidade). Mas ele só os defendeu, geralmente, de maneira indireta e alusiva, em artigos ou livros consagrados a outros assuntos. Posicionando-se tranqüilamente do lado co-rreto, o autor de *S/Z* assumiu o papel de companheiro de estrada das grandes cau-sas sem se expor inutilmente na primeira fila. Em compensação, não hesitou em mudar de campo epistemológico tão freqüentemente quanto estimasse necessário, nem a tomar a cada virada consideráveis riscos intelectuais que sempre teve a honestidade de assumir abertamente.¹⁷

Seria preciso assumir, não menos abertamente, a lógica binária que perpassa esta in-terpretação: separa-se de modo radical o horizonte materialista próprio do marxismo do "idealismo flagrante da abordagem imanentista e formalista",¹⁸ o que pode fazer sentido desde que não se pergunte pelo lugar do político nesta querela tão

antiga quanto atual, e des-de que se opte por ignorar a idéia (não o ideal) de um entrelugar que confere ao político um caráter de disseminação, cuja força a cultura da modernidade tardia dificilmente pode recu-sar. Não por acaso, o autor apela a Susan Sontag, que em artigo muito citado vinculara a figu-ra de Barthes ao dandismo aristocrático tipicamente francês.¹⁹

No Brasil, Leyla Perrone-Moisés viria em sua defesa, e desde um ponto de vista pós-moderno caro a Silviano Santiago, muito embora a crítica paulistana trate justamente de re-chaçar esta categoria. Através de enunciados apodícticos como aqueles de um Ricardo Piglia, fruto do rigor interpretativo que lhes são característicos, vai situar o "lugar de Barthes" não no pós-modernismo, e sim "bem antes",

entre o classicismo e a modernidade, entre o prazer e o gozo: "sujeito incerto" (Aula, 1977), escritor a cavalo entre duas sensibilidades. Naquele lugar para-doxal, de onde combatia as certezas metafísicas, as teorias totalitárias, os clichês da dóxa, e defendia as vanguardas modernas num estilo prazeroso e sedutor (clás-sico), ele produziu o melhor de sua obra. ²⁰

Em relação a este entrelugar, é preciso lembrar que, segundo o autor de *Uma literatu-ra nos trópicos* (Santiago), "o escritor latino-americano (...) lança sobre a literatura o mesmo olhar malévolos e audacioso que encontramos em Roland Barthes em sua recente leitura-escritura de *Sarrasine*" - ou seja, no momento da guinada para além das pautas estruturalis-tas.²¹ O que equivale a dizer que este escritor não é latino-americano (necessariamente) e que poderia se chamar, por exemplo - "entre o restrito e o público, entre o especialista e o profa-no"²² - Roland Barthes.

Por outro lado, lembre-se igualmente que, entre 1976 e 77 - quando Tel Quel abandona a China em nome dos Estados Unidos da América e dedica uma edição especial ao país -, Ricardo Piglia está em certo lugar da Califórnia em busca do fantasma de Raymond Chandler, como diz em "Los relatos sociales": "A fines de 1976, me fui a enseñar a la Universidad de California, un semestre, en La Jolla, el pueblo donde vivió Chandler. Y decidí volver".²³ Decide voltar mesmo sob a ditadura, como o faz Santiago, de volta ao Brasil em 73, também sob uma ditadura feroz. Perrone-Moisés vai e vem de França, Sarlo sequer sai, e, a exemplo de Piglia, não suportaria fazê-lo por muito tempo (segundo depoimentos ao autor). Contudo, para além do aspecto biográfico relacionado aos sujeitos da enunciação, su-blinhemos certos enunciados, conforme cobra Germán García de seus críticos no ensaio su-pracitado. Deles é preciso dizer e repetir, partindo do geral ao particular, que os telquelismos latino-americanos (si los hay) tendem a ser plurais e contraditórios, a exemplo do conceito de texto e de sua antiteoria. Não se trata, portanto, de ensaiar comparar mas de buscar compartilhar. As circunstâncias históricas determinam simplesmente que o texto per-passe sem hiatos os textos dos críticos-escritores brasileiros em questão, os quais seguem um percurso menos acidentado da obra ao texto. As mesmas circunstâncias - diferentes - fazem com que o grupo de Los Libros retorne do texto à obra, do texto-limite ao pan-fleto, do ideograma à ideologia, da festa ao manifesto, do deleite à delação, como se fossem irreduzíveis. Tão irreduzíveis quanto, em outro sentido, as posições de Perrone-Moisés a propósito de seu mestre, que leva à leitura de um Barthes "clássico" ou canônico - à diferença de Santiago, que o desloca em relação à tradição moderna desde o seu gesto pioneiro, e à diferença de Sarlo, a qual em sua obsessão pela reinvenção da esquerda no infinito da modernidade²⁴ retorna sempre às incertezas do autor das Mitologias, e não a um

Raymond Williams, por exemplo:

La aparición de S/Z marca, como a Barthes mismo le marca el fin del estructuralismo duro y el comienzo de una teoría del texto que uno podría decir que es, a mi juicio, mucho más sutil que la bajtiniana. (...) Y portanto yo diría que, como crítica literaria, en mi tarea de crítica literaria Barthes, la presencia de Barthes es constante, hasta hoy, hasta hoy...²⁵

De tal modo que, contra a mimese no sentido de resignação ("comparar"), a opção dá-se por uma tradição mimética no sentido de cumplicidade ("compartir"), flexível, antidogmática, entre a vanguarda e a instituição.

Notas:

SAÍDAS (LATINO-AMERICANAS) À FRANCESA

- 1 Manuseio a versão de Raymundo Mier: Derrida, J. Las muertes de Roland Barthes. México: Taurus, 1998, p. 85. Originalmente em Poétique 47. Paris: Seuil, 1981 - mesmo ano em que Beatriz Sarlo publica pelo Centro Editor de América Latina (não sem resistências) El mundo de Roland Barthes.
- 2 Op. cit., p. 55-6.
- 3 Idem, p. 78. Sublinho o "etc".
- 4 Santiago, S. "O entrelugar do discurso latino-americano". Uma literatura nos trópicos. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 (1a ed. São Paulo: Perspectiva, 1978). O ensaio foi escrito originalmente em 1971, em francês, para um congresso no Canadá.
- 5 Craciun, G. "Roland Barthes et les fantasmés du texte". Euresis. Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, v. 1-2, Bucarest, 1996, p. 129-39.
- 6 Op. cit., p. 129-30.
- 7 García, G. L. "Una encrucijada literaria", inédito. Buenos Aires, 1998, p. 8. Texto que foi escrito por encomenda de Noé Jitrik mas imediatamente rechaçado pelo mesmo (segundo depoimento do autor). A qualquer ex-contornista, bastaria ler a epígrafe, de Carlos Correas, para rejeitá-lo: "Reporteado sobre la revista Contorno David Viñas dice: 'Hablábamos de la Argentina: claro, ¿cómo íbamos a hablar de Kaf-ka? ... Todo el mundo tenía un librito sobre Kafka...' La ignorancia y la ignorancia de la ignorancia reina-ban en Contorno". O comentário aparece em Correas, C. Kafka y su padre. Buenos Aires: Leviathan, 1983, p. 8 - conforme nota de García, que acresce entre parênteses: "C. C. se refiere a un reportaje a D. Viñas publicado en Punto de Vista nº 13".
- 8 Op. cit., p. 1.
- 9 Cit. por Craciun, p. 131. As traduções do francês são minhas.
- 10 Como observam Luz Rodríguez Carranza e Wouter Bosteels em "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de Babel, revista de libros (1989-1991) a Los Libros (1969-1971)". Descartes nº 15-16, Buenos Aires, jul. 1997, p. 138.
- 11 Del Barco, O. "Respuesta a 'Puntos de partida para una discusión'". Los Libros nº 22, Buenos Aires, set. 1971, p. 32.
- 12 Los Libros nº 1, Buenos Aires, jul. 1969, p. 12-13.
- 13 Op. cit., p. 136.
- 14 Idem, p. 137-38.
- 15 Seleção e introdução a El mundo de Roland Barthes. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- 16 Pavel, T. "Comment on devient post-structuraliste: le cas de Roland Barthes". Euresis. Cahiers Rou-mains d'Etudes Littéraires, v. 1-2, Bucarest, 1996, p. 114-28.
- 17 Idem, p. 115-16.
- 18 Idem, p. 121.
- 19 Reproduzido em Punto de Vista nº 9 (jul.-nov. 1980, p. 16-19) como "Recordar a Barthes".
- 20 Perrone-Moisés, L. "Barthes e o pós-modernismo". Inútil poesia e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 300.
- 21 Op. cit., p. 19.
- 22 Antelo, R. "A invenção do finito". Conferência lida na Escola Brasileira de Psicanálise, Delegação Geral de Santa Catarina, Florianópolis, 22 mar. 2001, p. 1.
- 23 Entrevista a Raquel Angel. Página 12, Buenos Aires, 12 jul. 1987 - republicada na segunda edição de Crítica y ficción. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990, p. 182.
- 24 V. Sarlo, B. "Contra la mimesis. Izquierda cultural, izquierda política". Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, p. 230-35.
- 25 Conforme depoimento de Sarlo, que também reivindica o autor de S/Z no debate (com Roberto Schwarz) sobre "Literatura y valor" (Abralic 1998), reproduzido em Andrade, Ana Luiza et al. Leituras do ciclo. Chapecó: Grifos, 1999, p. 296. Em seu depoimento, a crítica paulistana diria praticamente o mesmo: "(...) eu acho que o Barthes, como inspirador de uma postura diante da literatura, ele está plena-mente vivo e atual". Também em "O lugar de Barthes": "O tom de sua voz, audível em sua escritura, e o lugar flutuante (receptivo, generoso) em que ele soube manter sua enunciação permanecem infinitamente sugestivos e aptos a ecoar, no devido tempo, em outras palavras". Cf. Inútil poesia, op. cit., p. 293.

IMÁGENES DEL EXILIO: SILVIANO SANTIAGO Y MANUEL PUIG EN NUEVA YORK.

LAS TÉCNICAS NARRATIVAS DE PUIG Y DE SANTIAGO RESPONDEN A ESE MOMENTO DE EXACERBACIÓN DEL FRAGMENTO Y EL COLLAGE; SIN EMBARGO LAS INTENSIDADES AFECTIVAS, LAS POLÍTICAS DEL CUERPO DEJAN EN EL REGISTRO DE LA ESCRITURA EL EXILIO, LA SONORIDAD DEL EXILIO. ES-TAS ESCRITURAS LATINOAMERICANAS CORRIDAS DE SU EJE, LLEVÁNDOSE LA LENGUA DE AQUÍ PARA ALLÁ, SE ALEJAN DEL REGIONALISMO SIN DE-JAR DE ESTAR ATENTAS A LAS LOCALIZACIONES MENORES EN EL INTERIOR DE LA CULTURA HEGEMÓNICA.

PAULA SIGANEVICH

El escritor y ensayista brasileño Silviano Santiago terminó de escribir la novela *Stella Manhattan* en 1985 algunos años después de su estadía en Nueva York donde enseñaba en la universidad. El novelista argentino Manuel Puig escribió *Estértores* de una década, *Nueva York 78'*, una serie de relatos y crónicas donde trata el tema de los inmigrantes latinos que viven en esa ciudad, por la misma época. El académico carioca y el escritor argentino forman parte del éxodo que comenzando en los años sesenta tras mecenas culturales - París, Nueva York -, alcanza su apogeo en los setenta por la agudización de los procesos autoritarios en los países latinoamericanos: son sexualidades disidentes inmersas en una confluencia de lenguas donde una es la dominante. Correspondencias y discrepancias que es posible establecer entre el argentino Manuel Puig y el brasileño Silviano Santiago dejan abierta esta serie con sus problemáticas y preguntas de la que también participan entre otros escritores latinoamericanos Diamela Eltit, Roberto Echavaren, Néstor Perlongher, con la focalización en el cuerpo proscripto como representación de las transformaciones del género y la constitución de nuevas subjetividades marginales y periféricas; una escritura en donde queda registrada la problemática del autoexilio y el enfrentamiento a gobiernos discriminadores. Tanto Puig como Santiago convocan en sus obras todos los mitos sexuales de sus sociedades, los desacralizan, los auscultan, y al hacerlo ponen en escena, sobre todo, a las lenguas en las que son habladas, el español, el portugués y el inglés. Comienzan un movimiento, el de empujar una pesada montaña de rocas de pre-

juicios, que interesa revisar ahora cuando lo latino como fuerza de dominio está cambiando su posición en la sociedad norteamericana. Las posiciones son claras aunque diferentes ya que cada uno de los aspectos de la sexualidad latina se subraya desde la lengua. La convocatoria de los mitos sexuales se relaciona con la puesta en escena de la propia lengua - española o portuguesa, según el caso - en relación con la local, se materializan en ellas. Por otra parte es atendible que esto suceda ya que se marca en ese momento el punto más alto de la discusión que arrastra el arte pop sobre la inclusión de materiales bajos en producciones culturales altas y por lo tanto un particular tratamiento del lenguaje: la oralidad, la mezcla, la superposición de géneros es una manera política de responder.

El cuerpo es parte de la economía simbólica de la sociedad. Como cuerpo del trabajo organiza el modo económico en el que se desenvuelven las relaciones de producción en el mundo; al menos así fue hasta la transformación de la economía a partir de los tiempos de la sociedad de la comunicación y la información. La modificación no quiere decir que su valor de uso haya desaparecido sino que se agregan nuevas formas de explotación. Los bordes de la década del ochenta, en el siglo XX, están atravesados para escritores e intelectuales latinoamericanos por la pregunta sobre qué otro tipo de violencia sufren los cuerpos además de la explotación como fuerza de trabajo. Mientras las dictaduras autoritarias en los países del sur de América someten a la sociedad civil bajo el imperio del régimen del

IMÁGENES DEL EXILIO: SILVIANO SANTIAGO Y MANUEL PUIG EN NUEVA YORK.

miedo y la violencia se hace presente con variados dogmatismos en la izquierda, el cuerpo es torturado, encarcelado, desaparecido. Allí donde nos detenemos es posible pensar como cierta literatura era producida por intelectuales tanto argentinos como brasileros para quienes el autoexilio era considerado como parte de las políticas de liberación del cuerpo de ataduras genéricas y estereotipos sociales mitificadores. El brasilerero tiene en alta estima su imaginario de representación dice Magdalena Chaui en *Mito fundador e sociedade autoritaria*. En ese sentido define el mito como el impulso a la repetición de algo imaginario que crea un bloque en la percepción de la realidad e impulsa a lidiar con ella. Y explica lo "fundador" como lo que se vuelve a repetir a partir de nuevos valores e ideas; cuando parece ser otra cosa es, sin embargo, una repetición de lo mismo: naciendo o emanando de la sociedad como mito se dan una serie de representaciones del mundo. Las ideologías que acompañan el momento histórico de formación, sostiene la autora, se alimentan de ellos; es por eso que con nuevas ropas el mito puede repetirse indefinidamente. ¿Se pueden traducir los mitos fundadores y, si esto es posible, qué valor tiene la puesta en contacto de las lenguas en relación con este tipo de traducción? Por otra parte ¿hasta qué punto esos mitos no encubren políticas económicas que son utilitarias a determinados grupos que circulan en lo que se ha llamado nación y en sus fronteras? La confluencia de las lenguas, que también puede ser leída como lucha, parecería trabajar en una condición liberadora de las fronteras estáticas de los países y también en una condición liberadora de la memoria colectiva de las minorías culturales.

Estas búsquedas de la diferencia a través del lenguaje que parecían enfatizadas sobre todo en la sexualidad no olvidaban el aspecto de la realidad económica, al contrario, lo tenían bien presente. De tal manera que al enunciar esas demandas de reivindicación, apuntaban al mismo tiempo a cuestiones más generales de economía política.

Cuerpo de la escritura, cuerpo humano y cuerpo social.

1-

En *Estertores de una década, Nueva York' 78*, una serie de relatos sobre los inmigrantes latinos que llegan a trabajar a la ciudad, se plantean las dificultades de insertarse en un ámbito multicultural donde lo hispano marca por la lengua y por los mitos sexuales. Publicado en Buenos Aires por Seix Barral en 1993, los escritos fueron hechos especialmente para la desaparecida revista española *Bazaar*, entre fines de 1978 y principios de 1979, poco antes de la aparición de la novela *Pubis Angelical*. En 1984 fueron recogidos en forma de libro por Sellerio Editore, en una traducción italiana de Angelo Morino, supervisada por el autor. Inmediatamente posteriores a *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969), las *Crónicas de Nueva York, Londres y París* que integran *Bye, Bye Babilonia*, otra parte del libro, fueron publicadas, durante el verano de 1969/70, en la revista porteña "Siete Días Ilustrados", bajo el título *Cartas de Manuel Puig*. Puig llega a Nueva York en 1963 pensando que permanecerá poco tiempo pero su estadía se prolonga hasta 1967. De allí parte hacia Brasil. En numerosas entrevistas comenta su experiencia newyorkina como traumática sobre todo por la relación con el inglés y sus intentos fallidos de escribir una novela en esa lengua. En ese momento coinciden en el mundo cultural de la ciudad los íconos de Warhol - las latas Campbell y las fotografías seriadas de Marilyn Monroe- con los equipos de cuero de los rock punk y las nuevas estrellas del sexo, los sadomasoquistas. Entre este vasto conglomerado de especies el escritor focaliza en los personajes menores, latinos y homosexuales. En general el cruce de culturas produce cristalizaciones en las representaciones, un colonialismo de la mirada que se resuelve en un realismo canónico al que la literatura latinoamericana fue adicta y con el que los extranjeros

occidentales se encantaron. La escritura de Puig va en la dirección contraria, contando con revertir este proceso y convertir a los personajes estereotipos - el machista latino, el gay, el sadomasoquista - en humanidades con soledades y sufrimientos. La cultura oral aparece en tensión con la escritura y se resuelve como cita de la oralidad extranjera, mostrando el desmembramiento del español. Esa cita oral da voz en el discurso al hispano probablemente nacido en otro país y exiliado en Nueva York donde vive como un trabajador inferior en la escala social y se relaciona con lo norteamericano a partir de ofrecer sus servicios tanto laborales como sexuales. "No hay intención paródica en mi caso", insiste Puig. "Parodia significa burla", concluye, y nada más alejado de su intención que burlar lo que comprende en carne propia como discriminación, soledad y aislamiento.

En "Arcanos de pólvora", uno de los cuentos del libro, el diálogo resulta de una entrevista entre el español culto y neutro de un periodista y un habla menor, caribeña, de un entrevistado, marcándose con estas diferencias de niveles de lengua las diferencias sociales. Arcano, que significa secreto y misterioso, son una serie de enigmas indescifrables y de recuentos imposibles que hacen referencia a los numerosos encuentros sexuales que puede tener un hombre de origen latino. En "Cucarachas eróticas" todo se reduce a intercambiar sexo por un vaso de coca cola. El latino, exterminador de cucarachas recuerda a su hermano en México quién come durante todo el día con lo que él ahorra en el vaso de coca cola que le ofrece la mujer norteamericana con la que realiza el intercambio. Una lengua no puede por sí misma más que hablar de sí misma, un monolingüismo que explica que para el escritor la experiencia de contar es poner la lengua en presencia. ¿Qué significa hablar de sí misma? Hablar de sí misma, esa performance de la lengua, es mostrar su desmembramiento: por un lado de la unicidad de las lenguas, tanto del español como del inglés, que se cruzan permanentemente produciendo el

spanglish (setenta cents, lo que cuesta el vaso de coca cola, el coffee que le ofrecen o la referencia a los buildings donde visita forty apartments por día); luego el español neutro al sufrir la incorporación de un fuerte regionalismo léxico mexicano (pinche vaso, cuates, etc) que descontrola la lengua literaria y, por último, la respiración, esa sonoridad aspirada que alcanza el español en algunos niveles populares que llevan a los nexos y a las preposiciones a desaparecer, el caso de "pos" por "pues" y "pa" por "para". Condición del exilio que habla de su lengua y por ella, esta escritura menor rompe tanto la unidad del inglés como del español al mezclar las lenguas; también rompe la unidad del español neutro con las hablas particulares y, por fin, el cambio de ritmo respiratorio por la aspiración de las letras refiere a un impulso pulsional que arrastra la lengua. La cita, recurso estilístico fundamental en estos relatos, al poner en primer plano la oralidad, la palabra del otro, lo real, establece la representación de la distancia de una lengua a otra, de una cultura a otra. Los enunciados citados dan la voz viva del enunciador desde el registro de la oralidad. Así Néstor Perlogher apoya en "Estética del bretel" el pensar la citación en Puig como "ese vivir presente de la lengua" cuando dice que "al entretijido de lugares comunes" corresponde un "arte mimético", "la manera de dejar fluir los circunloquios del día a día". También él argumenta en contra de los que caracterizan a la obra como paródica diciendo que justamente es esta banalidad llevada a la categoría estética lo que permite "liberar todo atisbo de sorna".

2-

Como un cruce entre política, política sexual y política del exilio la novela *Stella Manhattan* espejea en una época en la que el autoritarismo militar también predomina en la escena social brasileira. Cuenta la historia de un joven carioca de clase acomodada, Eduardo, quién es mandado por su familia a Nueva York para ocultar su

IMÁGENES DEL EXILIO: SILVIANO SANTIAGO Y MANUEL PUIG EN NUEVA YORK.

homosexualidad. Como funcionario de la Embajada se liga con el agregado militar, Vianna, hombre de doble vida. La trama se complica con la aparición de nuevos personajes que pertenecen a una célula terrorista brasilera con conexiones en Cuba y un profesor universitario, ideólogo de derecha y voyeur de las andanzas sexuales de su mujer. Cada personaje es uno y además, otro: Eduardo es Stella Manhattan, travestido en nínfula pop, Vianna, es la Viuda Negra, transexual sado-masoquista. Los de derecha e izquierda desde sus extremos participan de las mis-mas falencias éticas; son monstruosos en sus manipulaciones. Así cada uno no es lo que parece, cada uno se desdobra en otro, participa de otro género y otra lengua: narrador y personajes ple-gadizos, homenaje dice el autor a los "Bichos" de Lygia Clark y a "La Pouppe" de Hans Bellmer. Libro ejemplificador, en el prólogo a la última edición, veinte años después, el propio Santiago plantea algunas dudas con respecto a su novela referidas a la manera en que tomó prestado el arte pop y a la posible confusión entre "las plumas y paetés de nuestra virtud carnavalesca con las plumas y paetés de Andy Warhol". Si en los años ochenta co-rrespondía revisar los sesenta y darse a la fiesta del pensa-miento liberador que las dictaduras militares habían censurado, en la actualidad con O Cosmopolitismo do pobre Santiago tiene mejor localizado el problema: "Hoje os retirantes brasileiros, muitos deles oriundos de estados relativamente ricos da nacao, seguem o fluxo do capital transnacional como um girasol. Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metropoles do mundo pós industrial, fazem enormes filas à porta dos consulados". Sin embargo en Stella Manhattan hay detalles significativos que adelantan las preocupaciones de Santiago sobre la relación entre lengua, pobreza y exilio: una pareja norteamericana media observa desde su ventana el desarrollo de los acontecimientos. Sus comentarios en inglés, la lengua local, son los típicos dichos prejuiciosos sobre los extranjeros inmigrantes pobres de los países no des-arrollados. No son capaces de dis-

tinguir la ciudadanía extran-jera; para ellos sus vecinos extravagantes pueden ser de cual-quier nacionalidad latina, de hecho creen que son "Puerto-rican". Por otra parte ya en la primera página la escritura expone las diferentes lenguas con las que cada personaje se hace cargo de su rol. El narrador con su epígrafe: Ö jardinería, por que estás tao triste / Mas o que foi que te aconteceu?. Stella Manhattan que tararea en inglés, Wonderful moning! What a won-derful feeling! Y los portorriqueños que hablan en español. El tono coral babélico que construye la novela acompaña el interés formal poniendo todos los lenguajes en escena; en este punto Santiago percibe el valor de lo lingüístico encarnando en la confusión de lenguas como la traducción de la situación traumá-tica.

FINAL

"Querida/o...vuelvo otra vez a conversar contigo, la no-che...trae un silencio que me invita a hablarte y pienso...sí también tú compartirás los sueños tristes de este amor extraño. O no, mejor tachar este amor extraño y poner este Nueva York ex-traño" Esta cita de una conocida letra de canción popular se re-pite en Estertores de una década al comienzo de varios relatos y esta repetición insiste en un sentimentalismo que ha sido seña-lado como paródico. Foucault publica en 1978 los diarios de Herculine Barbin, un/a hermafrodita francés (esa) del siglo XIX. Al publicar esos papeles intenta mostrar cómo un cuerpo inter-sexuado implícitamente se exhibe y refuta las estrategias reglamentadoras de la categorización sexual. Herculine se pregunta en sus memorias si "él/ella no es un juguete de un sueño imposi-ble". Así, del mismo modo, Manuel Puig preguntando por la sexua-lidad presenta a sus mutantes transitando las nuevas sexualida-des en Nueva York: el mundo del transformismo, el mundo gay. Cuestionando la ley natural vislumbra caminos brumosos: "porque

de todos los pecados somos y seremos culpables", se queja un personaje, el mismo que ha estado mirando las flagelaciones en un bar "sádico". Culpas entronizadas por la religión, más aún, violencia que es parte de esa herencia religiosa. Preocupado por aclarar que su intención no es paródica, como se ha dicho, lo más importante que Puig hace es poner a la lengua a hablar, exacerbar su posibilidad de performatividad en la literatura..

En tanto el carioca al comprometer claramente en su escritura sus lecturas de los textualistas franceses, sobre todo de Roland Barthes atiende más a los cambios en las estructuras formales de la narrativa, la cuestión de la intertextualidad. Por eso di-rá en los setenta en "El entrelugar del discurso latinoamerica-no" que el signo extranjero está siempre en la traducción del imaginario del escritor latinoamericano como pastiche, parodia o digresión. Tal afirma poniendo como ejemplo la novela de Cortá-zar 62. Modelo para armar y eso hace con los personajes de Ste-lla Manhattan cuando dice que no pasarían por el proceso clási-co de caracterización; no tendrían identidad fija, cada uno a su manera sería múltiple. Sin embargo es la confusión lingüística, la distancia del portugués al inglés, al increpar a los mitos fundadores lo que más certeramente pone en escena las tensiones políticas que atraviesa el libro.

¿Por qué no cambiar la fórmula de lectura que ve en el arte pop una representación referencial o simulacral, propone Hal Foster, por otra que encuentra en la repetición un encuentro fallido con lo real, un realismo traumático? Las técnicas narrativas de Puig y de Santiago responden a ese momento de exacerbación del frag-mento y el collage; sin embargo las intensidades afectivas, las políticas del cuerpo dejan en el registro de la escritura el exilio, la sonoridad del exilio. Estas escrituras latinoamerica-nas corridas de su eje, llevándose la lengua de aquí para allá, se alejan del regionalismo sin dejar de estar

atentas a las lo-calizaciones menores en el interior de la cultura hegemónica.

TRÁNSITOS

ADRIÁN CANGI

El nombre Brasil evoca para la literatura argentina la presencia de paisajes primordiales y de cuerpos transidos. Bajo este nombre se entretrejen tránsitos imaginarios y reales que despliegan experiencias de ensoñación, encarnación y declinación. Alcanzar el epicentro de un tránsito, como observaba Clarice Lispector, es "escribir movimiento puro". Arlt, Carella, Puig y Perlongher buscaron en el nombre Brasil el tiempo del acontecimiento y escribieron retazos de sueño, efervescencia y mutación.

1. Ensoñación

La Buenos Aires recreada por Arlt en los treinta, es una inmundicia concentrada donde reina la monstruosidad integral. Su destino es una escatología en la que pobreza y suciedad son inseparables de perversión. "Bandoleros sobresaturados de civilización y escepticismo" atraviesan la ciudad, como una nube de gas venenoso, accionados por la pasión vehemente de salvarse. La salvación llegaría por la práctica de algunas profesiones indefinidas, por una ambición atroz o por alguna fantasmagoría de tránsitos libera-dores. La ciudad por la que deriva Erdosain no promete futuros a los de abajo, sólo trayectorias forzadas hacia la deseada embriaguez exterior. Es necesario irse de la "gusa-nera humana" porque la desesperación mata y la cólera violenta el alma. ¿Irse, cómo? Los mezquinos y los cínicos

soportan el existir delictivamente. El delito es el golpe de suerte, el "batacazo", que salvaría a Erdosain evitando la caída hacia el fondo. "¿Robar? ¿Cómo no se le había ocurrido antes?" El delito es para estos personajes como la alegría del inventor: una fuerza del azar que puede cambiar las cosas instantáneamente. Tam-bién hay un "irse" que es el sueño del "cafishio" que espera ser descubierto por la mujer rica que repare en él y le prometa un exterior exótico. "Y la simplicidad de este sueño se enriquecía con el nombre Brasil que, áspero y caliente, proyectaba ante él una costa sonrosada y blanca, cortando con aristas y perpendiculares al mar tiernamente azul". El sueño del "cafishio" evoca el viaje imaginario que por sí mismo carece de fuerza para alcanzar lo real. Los viajes en sueños y los trayectos territoriales son dos caras de un mismo cristal que se intercambian incesantemente y componen un entramado de recorridos. El sueño es una imagen virtual que se adiciona al objeto real. Pero esta visión requiere de una decisión que los personajes de Arlt depositan en otros. Se trata de una imagen en la que Brasil es solo un estereotipo idiosincrático sin consecuencias vitales. Funciona como un sueño simple y sin vitalidad que adormece toda potencia. La irrupción imaginaria aparece como un torbellino renovador pero sólo es un fognazo en lo real. La imagen no puede aspirar al tránsito si no compromete la encarnación y mutación de las fuerzas intensivas que sustentan a las fuerzas motrices. No hay tránsito sin el afecto real que lo active. El sueño sólo dura un instante antes de la angustia que lleva hasta el fondo, hasta los prostíbulos inmundos. Erdosain sueña con

Brasil y la fascina-dora geografía que describe depende de una rica y triste señorita que desde su Rolls Royce descubra, de una sola mirada, el amor brujo que promete su cuerpo. Esto es lo que él espera: que le prodiguen una fortuna, que le resuelvan su divorcio y que con un yate resplandeciente le ofrezcan matrimonio pasional y arenas blancas. El sueño es ful-gurante y cuando se retira, la resaca de la embriaguez es pesada. "Era más fácil detener la tierra en su marcha que realizar tal absurdo". Todo termina en un infierno conocido: Erdosain paga otra prostituta y se marcha a otro prostíbulo a gastar el dinero robado. El sueño de Brasil es recurrente. "En otras épocas -dice el Astrólogo- para nosotros hubie-ra quedado el refugio de un convento o de un viaje a tierras desconocidas y maravillo-sas. Hoy usted puede tomar un sorbete a la mañana en la Patagonia y comer bananas a la tarde en el Brasil". No hay tránsito sin el entusiasmo del paisaje y del cuerpo. La volun-tad de ficción resulta inseparable de un conocimiento del sitio en el que los personajes de Arlt fantasean con singularidades de anatomista y de fisonomista, sin embargo sus palabras resultan vacías y no pasan de ser epigramas. Prometen fugas imaginarias sin una verdadera ruptura con el estado de cosas que los cobijan. Evaden sin un proceso de experimentación que desborde cualquier capacidad de previsión. Brasil es una versión concentrada del sueño de África, lugar al que, años más tarde, llegaría Arlt como perio-dista del diario El Mundo. Viaje que dio lugar a su obra de teatro África (1938) y a los relatos de El criador de gorilas (1941). Textos que agudizan las descripciones estiliza-das de escenarios nat-

urales que, como chispazos de luz en un mundo de deformidades, ya anidaban en los sueños de Los siete locos. Puede pensarse que, cuando el edificio social se desmoronaba, Arlt dejó lugar para bordados al abrir una entrada al exotismo. Ese llamado irresistible de una diferencia imposible de traducir. El sueño de Brasil y de África como marca de intensidad opaca estalla en escenas en que un cuerpo se entrega a los otros. La Coja recuerda "cuántas veces había caído desnuda entre los brazos de un desconocido y le había dicho: ¿no te gustaría ir a África?" El exotismo es un afuera au-rático y quien lo nombra cree en la seducción hipnótica de ese fetiche. Estos personajes sueñan un mundo que desconocen y del cual no pueden absorber ninguna energía dura-dera, sólo les queda un nombre vacío en las fronteras de una exaltación imaginaria. La Buenos Aires del treinta que Arlt describe es una tierra agobiante de perturbados, enlo-quecidos, malditos, endemoniados y violentos. Vencidos que cuando pueden soñar lo hacen con lejanías portadoras de energía vital, para distanciar a la angustia que los en-vuelve. Lejanías exóticas y opacas a la "ciudad canalla", a sus escenarios industriales que impulsan un deseo que el agobio de estos personajes no puede producir. El tono dominante de las novelas de Arlt es el de "una locura que aullaba a todas horas", donde la vida se desangraba bajo el simulacro del ornamento dinerario y la agitación de oscu-ros temores.

TRÁNSITOS

2. Encarnación

Los personajes de Arlt experimentan el sueño en un sentido inverso a los viajeros del s. XIX. Donde aquellos viajaban para soñar enfatizando las perspectivas que el tránsito permite alcanzar con sus contrastes, los personajes arltianos sueñan para huir de una realidad negra. Para los viajeros románticos "vivir es viajar" y solo en la exposición de la experiencia se alcanzan los paisajes y los cuerpos. Para el sueño de fuga solo existen gentes y geografías imaginarias fundadas en estereotipos y epigramas de la cultura popular. Si el sueño romántico es el del descubrimiento, clasificación y posesión del otro; el que introduce Arlt es el de una huida imaginaria sin otro que el ya conocido. Los relatos de tránsitos que evocan el nombre Brasil funcionan como crónicas de una experiencia tanto mental como corporal. Se producen como prácticas de un ir hacia el otro y entretejen sensaciones imaginarias y reales, donde la motivación última es una voluntad de encarnación entre los cuerpos y una mutación física y moral de la experiencia. Será con los viajes de autoexilio erótico o de iniciación deseante que el movimiento hacia el otro se despoje de sueños vanos para alcanzar el fondo sensible de lo social. Carella, Puig y Perlongher en las décadas del sesenta y ochenta alcanzarán en el tránsito un desvío de los fines, donde resultaba posible el encuentro de la libido con la energía social. El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo, la expresión de un mundo posible. En los grandes tránsitos todo se expresa en la carne. Encarnación significa que la unicidad absoluta del ser coincide con el constante devenir de todas las modalidades de la existencia. Carella, Puig y Perlongher parten de un estado de agobio al que resisten, pasan por puntos críticos y terminan descubriendo en el tránsito la fusión con los cuerpos en la efervescencia social. Estos tránsitos no son huidas o evasiones sino actos de creación de sí. No se satisfacen en lo imag-

inario, se alcanzan en una transformación real. Pueden ser pensados como impulsos para crear mundos posibles o posibilidades de vida. Los aprendizajes que prometen son experimentaciones de un camino que se aparta del camino, de una bifurcación o extravío, de un éxodo o una anábasis. El rodeo y el detalle, las estupefacciones y los descubrimientos se extraen de un paisaje donde se han mezclado mundo y cuerpo, verbo y carne. Brasil se transforma en una comunidad emocional y una nebulosa de afectos llamada por Carella: "Estados Unidos do Fogo", por Puig: "Siete pecados tropicales" y por Perlongher: "Paraíso". João Silveiro Trevisan, autor de Devassos no paraíso, comparaba en su primera edición los tránsitos eróticos de Carella y Perlongher. Carella a comienzos de los sesenta había dejado registro en un diario de viaje ficcionalizado titulado Orgía (1968) de su paso por Brasil. Inédito aún en español, Orgía alcanza una inmersión en una centralidad subterránea para un especialista en picarescas porteñas, autor de Tango, mito y esencia (1956) y de Antología del sainete criollo (1957). Movido por potencias deseantes y a la búsqueda de una intensificación, Carella conoce el extravío de los juegos de la pasión y el acuerdo "simpático" con el genio colectivo del pueblo brasileño. El dramaturgo no llegaba como Puig a Río de Janeiro o como Perlongher a São Paulo, sino al nordeste brasileño para cumplir un contrato como profesor de Dirección y Escenografía en la Escuela de Teatro de la Universidad local. El encuentro entre él y Recife está atravesado por una mezcla de sensaciones sin matices: gestos de miseria y lujuria conviven con un atisbo de promesa de transformación social. Aquello que lo conmociona son las costumbres de los cuerpos. El tránsito del autor de la Farsa de don Basilio mal casado, busca transformar el encierro, entre beato y puerco, de la "gusanera humana" descrita por Arlt. El amor y la sexualidad dejan de ser una "cosa negra" y una práctica repugnante. Descubre una vitalidad eléctrica que toma los cuerpos y los envuelve

en flujos e in-tensidades. Practica las mezclas de la carne y acepta la impureza de los deseos sin repre-siones. Quedan atrás las conductas descoloridas de la "gente fatigada, fantasmas apenas despiertos que apestaban la tierra con su grávida somnolencia, como en las primeras edades los monstruos perezosos y gigantescos", narrados por Arlt en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Un delirio afirmativo toma el cuerpo y exalta la per-sonalidad. Bajo la luz del trópico los cuerpos revelan su forma inocente y bestial al mismo tiempo. Lúcio, el personaje de *Orgía* circula por Recife, como en una Sodoma tropical y siente que como entre los pájaros, el macho es mas atractivo. Entre la brisa marítima, el olor a miel en el aire y el calor que diluye la sangre, un cráneo de color impone una fuerza erótica y un contacto corporal. Se trata de la sustancia vital de los trópicos, la misma que confunde pasión con pecado en Puig. Fascinado por los "sarárs" (negros rubios del nordeste caracterizados por una ausencia de pigmentación), Lúcio termina agotadoras caminatas en la desnudez de su cuarto, después de haberse perdido prisionero de atractivos nunca antes imaginados. En las calles siente que las personas lo miran, lo abordan con propuestas, lo siguen en un movimiento expectante. "E de repente surge uma nítida imagem em sua mente: dois forasteiros chegam a Sodoma e pedem hoppedagem a Lot. Os sodomitas, acossados pela luxúria, querem gozá-los. É em vão que Lot lhes oferece suas filhas. Êles querem a carne nova, desconhecida, que lhes pro-porcionará um prazer estranho. Lúcio pensa com melancolia que não é um Mensageiro". El tránsito imprime la plenitud de una carne radiante y nueva que mueve poderosas in-tensidades. La curiosidad de la carne es táctil "pois tocam em suas roupas para certifica-rem-se que tecido é, e sua carne, como se fôsse por descuido..." Lúcio imagina que debe haber pocos extranjeros para que el atraiga tanta atención. Todo parece invitar al contac-to. "A franela não é desconhecida aqui, pensa Lúcio. E não

pensa mais porque um jo-venzinho literalmente cai em cima dêle, apalpando-o como se fôsse uma mercadoria à venda. É negro, é lindo e em silêncio toma-lhe a mão entre as suas. A chuva que volta a cair quebra o contacto e o juvenzinho desaparece no tumulto." Los encuentros del trópi-co se mueven al ritmo de la lluvia y del tacto como si la geografía fuera tanto una expe-riencia mental como corporal. Lúcio descubre que el medio lo implica en el ritmo de una experimentación proxémica. El espacio subjetivo se habita afectivamente al ritmo del tacto y un enigma del tiempo se abre en el resp-landor de los cuerpos. El encanto reside en una cotidianidad donde el movimiento y el contacto van creando una propen-sión al acontecimiento. "Agora, Lúcio sente que uma mão se apóia em suas cadeiras. Será casualidade? Veste uniforme e olha para o outro lado. Habilmente maneja as mãos que traz metidas nos bolsos. Chega até mesmo a beliscar Lúcio, suavemente. Também é negro e, ao sentir-se observado, fica quieto. Depois, olha sua prêsa, sorri e diz-lhe que é quentinho, e que o deseja..." El tacto vibra y busca. Describe trayectos en una danza bajo la ley del cuerpo mestizo. Incesantemente expuesto, siempre desviado en el lugar, Lúcio descubre el nexa que une lo íntimo a lo colectivo. "Uma excitação sexual se apo-dera de todos...", la fuerza vibratoria del medio vence las desconfianzas y crea un clima alucinatorio. Lúcio arde de vida mezclado en un espacio inexplorado que da lugar a la preposición "entre". En el "país da brasa", envuelto en las "potencias do fogo" practica la conversión y la encarnación. Conversión de las calles de Sodoma en las veredas del Paraíso. Encarnación en los giros por las calles, en los baños de los bares, en las decla-raciones de amor susurradas. Como si viviera sobre un balancín, Lúcio vence las melan-colías de sus recuerdos y afirma que "viver não era apenas uma frase". En un vagabun-deo erótico consumado son las flexiones o declinaciones del cuerpo las que se registran como crónicas en la gramática. El "entre" que João

TRÁNSITOS

Cabral de Melo Neto alcanzara en *El perro sin plumas* (1950) en la sección IV "Discurso del Capibaribe" ("viver/ é ir entre o que vive/ O que vive/ incomoda de vida..."); Carella lo descubre en *Orgia* ("O clima moral de Pernambuco é particularmente turbulento, o meio destaca-se pela sen-sualidad brutal"). Como en las narraciones de Reinaldo Arenas la voracidad sexual de Lúcio supera todos los prejuicios, represiones y prohibiciones. "Todos êsses rapazes... dispõem de uma liberdade que de outro modo não teriam". El calor afrodisíaco diluye la sangre y propicia las mezclas. El tacto toma y crea libertad como una fuerza persuasiva. Descubrimos que el "entre" tiene nombre de "sará", forma de sensualidad brutal y es práctica de una libertad sexual sin frenos. La promiscuidad va haciendo del deseo algo divino e infinito, una mezcla mestiza que da nacimiento a un tercero, a un nosotros. Ca-rella, Puig y Perlongher descubren a "urano en las esquinas" y alcanzan el residuo emocional en el callejeo. Y es en éste que también se pierden en la naturaleza de fuerzas misteriosas. Sutiles inflexiones de una vivacidad fisiológica. Recife encarna a Carella rodeado de un deseo festivo e incesante. Aunque terminara preso y sospechado de traficar armas a Cuba para miembros de las Ligas campesinas de Pernambuco, requisado policialmente en su propiedad, incluso en su diario, y chantajeado por la institución escolar, Carella prefigura la escena del deseo como la captura de acontecimientos fugaces e instantáneos y registra atisbos de un movimiento de mutación.

3. Declinación

El Brasil mítico de los años ochenta con sus carnavales que emulsionan una eclosión de sensaciones y sus playas hedonistas que intensifican una multiplicación de simulaciones, permite ver una cadena de imágenes donde vibran cuerpos gloriosos. Liberación

sexual del "desbunde", travestis, taxiboyos y noches interminables del Baixo Leblon conjugan alcohol, trips y lujuria. Río "liberado" adonde llegaron tantos argenti-nos y latinoamericanos escapando de los años de plomo y represión. Contra la postal de morros y costa, en un crisol de gentes, descubrimos a Puig viviendo su propio exilio mientras escribe en "letra de mujer" *Cae la noche tropical* (1988). Su camisa colorida se deja ver entre putos y poetas en el arrastre de las conversaciones sin rumbo. Nadando por las mañanas y caminando atardeceres aplaca su soledad. Vive amores a los que des-ca perdurables, aunque pasen fugaces portando como todo "garoto de programa" una única filosofía: apenas una buena apariencia. Puig vive en Río, pasados los cincuenta años, el amor y el sexo pasional mientras registra la íntima consistencia de la vida en las conversaciones con sus amantes. El entrededir doméstico revela un tránsito de implicación, donde un vendedor ambulante o un muchacho que pinta muebles serían los lazos con la creencia amorosa y con un dejarse estar. El impulso de agregación resulta contra-riado en la continuidad amorosa pero festejado en la superficie de la cartografía de los cuerpos. Puig busca en lo semejante y lo cercano, lo lejano y lo diferente. Busca en los garotos, divas y galanes de celuloide. Descubre en los lapsos de lo cotidiano lo extraño y lo exótico. Los lugares comunes de una voz de mujer carioca son la materia prima de una tolerancia que el propio narrador dice no haber encontrado nunca en otros sitios. "De alguna manera nadie te ve ni te observa. La mirada carioca es otra cosa, no es crítica pero jamás es indiferente". En esta mirada practica un "estar ahí" y un "pasaje hacia el exterior". Habita "a través de" la mirada, en la "chatura" de la lengua y en la superficie de los cuerpos. Habita un umbral que nombra al mismo tiempo el estar "adentro-afuera" y el tránsito mismo. Busca sustantivos y verbos que le devuelvan zonas semánticas estables y encuentra flexiones gramaticales como expresiones elásticas e inestables. Como lo

es un encuentro entre un pederasta y un revolucionario que solo puede sostenerse en las declinaciones del detalle. Puig encuentra en Río de Janeiro un vivir presente que sostiene el continuo con sus amores cinematográficos. El tránsito oblicuo conquista el recorrido general donde el engendramiento de las mezclas descubre las miniaturas singulares. Tan singulares porque alcanzan el humus cotidiano en la fidelidad a una mirada caleidoscópica y banal. Como en las conversaciones de dos hermanas que en el crepúsculo de sus vidas viven de prestado la historia de amor de una vecina más joven: "-A todo esto, dijiste que había cosas muy picantes que me iban a escandalizar. Yo estoy esperando y todavía de picante no hubo nada." Las hermanas conversan en el exilio donde Río y Buenos Aires son comparadas en sus contrastes gruesos. Nidia le pregunta a su hermana: "-¿ella por qué se vino a Río?" Luci responde: "-Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A." O la referencia al clima: "-¡Qué feo vivir en un país frío, ya me acostumbré al calor de acá." "-A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca llega el invierno. No sabés como sufro cuando vuelvo a la Argentina". Y la distinción entre bares que tampoco escapa a la mirada de las señoras: "-Yo te llevo a un bar, pero no es lo mismo que en Buenos Aires. Acá son mas para tomar cerveza, y por eso es toda juventud, o si no hombres solos. Pero señoras no van, y es un bochinche loco. Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos noso-tras las únicas." Siempre en la búsqueda del hombre verdadero y del amor durable, Puig es movido por la melodía "senda florida" de Gardel, una lembrança (1987): "Un mu-chacho solo y extraviado/ que también está buscando/ la vuelta hacia el hogar/ (...)/ El destino.../ era adverso.../ mas nos sonreirá.../". Camino sobre un ritmo cuya inclinación se eleva suavemente y conserva la ilusión de los placeres efímeros de la sensualidad: "-(...) había imaginado que en ese paseo él podía desvestirla para verla a la luz de la luna, ella se moría de

ganas de ver si quedaba mejor, más fresca, más joven, con la piel iluminada por esa famosa luz plateada de la luna (...)" Escribir se asemeja a una caminata que salmodia el cuerpo. Testimonio de un vértigo corporal y de un pasaje continuo de un estado de equilibrio hacia otro estado paradójico y refinado. Puig escribe tránsitos que son hábitos complejos del cuerpo en los que encuentra la embriaguez del amante. Cae la noche tropical es sensualidad eufórica y vértigo de muerte, es flexión y declinación del cuerpo. Puig tanto como Perlongher enfrentan en Brasil a la "visitante inesperada" como la llamaría Copi. El vértigo funciona como una atracción cuyo primer efecto abruma al instinto de conservación. Destruye la autonomía del ser y abre la experiencia del abismo. El gusto por el fondo secreto trama una complicidad íntima e implacable. Descubrimos que el paraíso también es el infierno donde no hay tránsito real sin las violencias irreparables del cuerpo. Perlongher cartografió las calles, plazas, saunas, zaguanes de los bajos fondos, guaridas clandestinas, discotecas, pensiones de mala muerte experimentando ceremoniales sórdidos, esporádicos y brutales del deseo. "Visión del paraíso" (1984) presentaba a São Paulo como "un sistema de laberintos propicios para las aventuras eróticas (...) ciudad decididamente fea. Arroja un efecto de sordidez quizá atribuible a un ruidoso urbanismo que acumulaba automóviles veloces en callejas estrechas. Hay cierta vocación de monumentalidad: la ciudad presume de ser la New York de Sudamérica. Desde lo alto de sus súper vigilados bunkers, una clase media observa y teme a un pueblo en andrajos, marginalizado pero no melancólico. Este abismo social guarda un dejo imperial: el esclavismo derogado en títulos se ostenta en las ropas y en las pieles. Todo ello en una heterogeneidad abigarrada. Así, en el centro de São Paulo, familias american way coexisten con putas, lúmpenes, conejeras de inmigrantes norteamericanos, tugurios de travestis..." Perlongher describe los medios y la escena donde el deseo parece contener una

TRÁNSITOS

prefiguración que se actualiza en la captura del acontecimiento instantáneo. O negocio do Michê (1987), "Territorios Marginais" (1988) y "Poética urba-na" (1989) suman una trilogía de textos donde los medios y la escena permiten alcanzar las nociones de vida e invención. "Vivir la ciudad es sentirla y en ese sentimiento inven-tarla". Se trataría de una invención que conecta lo individual con lo colectivo: la ciudad vivida es imaginada e imaginante. Aquello que interesó a Perlongher es "um desloca-mento da ótica dos territorios, monumentos e espaços físicos ás comunidades que nelas moram". A estas comunidades las llamó "itinerantes" y procuró sus tránsitos implicándose en las líneas de deseo que describen. Estas líneas pueden ser pensadas por sus có-digos de funcionamiento, a través de una economía del deseo y de una cartografía y topología de sus peripecias como de la producción de subjetividad que crean. Los tránsitos describen espacios de transición en los que Perlongher alcanza la noción de "comunidad sensorial" y la trama de sus lazos secretos. El ojo del etnólogo está puesto en la válvula de escape de las regiones morales, en los territorios donde se juegan los pactos de carne y las "condensaciones instantáneas". "Lo primero que se ve son cuerpos provocativamente machos: ciñe un blue jean gastado la escultura de esa teatralidad del virilismo; telas rústicas, antes opacas que brillosas, que se adhieren viscosamente, a una protuberancia que destacan: hay en esos cuerpos sobreexpos-tos toda una escenificación de la rigidez, de los varios sentidos de la dureza". Una etnografía urbana que capte los tránsitos vibratorios es una erótica que se desplaza del "yo" al "nosotros". Las relaciones y posiciones son el principio óptico de la intensidad que irá a fundirse en el afecto de las mezclas. Recuperar el afecto en el tránsito es una de las motivaciones de Perlongher porque los climas afectivos y sensuales permiten que "cada instante sea mas de lo que es". Si el funcionamiento social expulsa al deseo y condena el afecto a la privacidad, los trayectos del deseo descolocan y

conectan zonas de circulación pulsional. Evocar el tránsito es experimentarlo en una multiplicidad de fugas donde deseo y violencia conviven. La violencia festiva es la que pone en peligro y exige la superación de sí mismo. Todo acontecimiento en el tránsito es topográfico porque en el "aquí" se abre la singularidad de un mundo y de un cuerpo. Describir procesos y movimientos produce una mezcla entre lo semejante y lo diferente, entre lo cercano y lo lejano. La intersección de estas dimensiones define una cartografía de los cuerpos o una "corpografía" como la denominara Perlongher. Para los viajeros fantásticos, el viaje es una declinación de lugares quiméricos; para los naturalistas lo es de lugares físicos. Las cartografías fantásticas hacen de lo semejante y lo cercano lo mas extraño, así como los naturalistas hacen de lo lejano y lo diferente lo exótico. Para Perlongher el tránsito es una experimentación de los cuerpos como mezcla y del espacio como secreto singular donde reside lo vivo. Si consideramos que lo infinito vive en lo finito en un atomismo del deseo, esto confunde las fronteras entre clases de tránsitos y tipos de viajeros. Los geógrafos y los antropólogos son cartógrafos y topólogos especialistas en espacios y en trayectos. Si la noción de espacio vincula trayectorias geométricas a procesos vitales, la noción de tránsito despliega topologías dinámicas complejas con un número variable de dimensiones. Todo viajero extrema una experimentación posicional y relacional que pasa "por", "en" y "entre" los cuerpos. Para describirlos hay que decir que son los que viven "a través de", expresiones preposicionales mas que zonas semánticas estables. Como en Carella y en Puig, las flexiones y declinaciones del cuerpo se corresponden en Perlongher con expresiones preposicionales. La crónica ficcional, la novela o el ensayo se traman de restos y excedentes que tratan a la posición y la relación como un ensanchamiento de la ficcionalidad de la ley. Los exilios forzosos y las "giras" carcelarias se desplazan de un lado a otro de las fronteras. El habitar

turbulento enhebrado de traiciones, crea el sedimento de los restos donde lenguajes carcelarios se unen a viajes lúmpenes y la indistinción es la única fidelidad. Caprichos, desvíos y errores de los lenguajes transmutan las miserias cotidianas. El tránsito afirma el desliz y la mezcla, la indistinción y el error de los lenguajes a la deriva que no respetan a los idiomas estabilizados. La literatura siempre ha vivido de los restos y saca partido de las declinaciones.

GUIMARÃES ROSA, WASHINGTON CUCURTO Y WILSON BUENO: A ESCRITA NA (DA) FRONTEIRA¹

DIANA KLINGER

Una frontera no es el punto donde algo termina, sino, como los griegos reconocieron, la frontera es el punto a partir del cual algo comienza a hacerse presente.

(Martin Heidegger, Building, dwelling, thinking. "A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing.")

"Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (Guimarães Rosa, Grande Sertão: veredas)

Además de escritor, médico y diplomático, Guimarães Rosa fue, desde 1962, je-fe del Servicio de Demarcación de Fronteras. En 1966, le toca revisar el tratado de límites firmado en 1872 que dispone la demarcación de las fronteras entre Brasil y Paraguay, pendiente desde la guerra. El territorio, dice Guimarães Rosa, debe estar estrictamente delimitado. En las 26 páginas dirigidas a la embajada paraguaya en respuesta a su tentativa de deslegitimar las deliberaciones del Tratado de Límites, el diplomático desarma con contundencia los argumentos del país vecino, defendiendo los innegociables marcos territoriales²: "Nos dicionários as palavras "demarcação" e "demarcar" cobrem faixa mais ou menos larga de significados. Mas, quando se assina um ajuste de limites - e foi o caso do Tratado de 1872- (...) fixase a divisória, a demarcação executa o tratado. É uma operação definitiva, de valor jurídico, e alcance político, com efeitos permanentes"³. Pues bien, si para el diplomático Guimarães Rosa, un ajuste de límites es una operación definitiva, con efectos permanentes, el

escritor Guimarães Rosa no sigue los mismos criterios: en los territorios ficcionales de Guimarães Rosa las fronteras son difusas. "O Sertão está em toda parte", dice Riobaldo en Grande Sertão: Veredas. En el terreno simbólico de la prosa de Guimarães Rosa existe toda una comunidad de forasteros, extranjeros, desterrados, "lunáticos, foras-da-lei, frontiers, borders, habitantes das márgens, dos subterrâneos, dos brenhais"⁴. Y no solo los territorios y los personajes se sitúan en las fronteras (es decir, en los lugares en los que "algo comienza a hacerse presente" en palabras de Heidegger), sino que lo mismo ocurre con el lenguaje. Como ejemplo emblemático, citemos el cuento "Meu Tio o Iagareté", que representa, para Haroldo de Campos, "o estágio mais avançado de sua experimentação com a prosa"⁵. En el cuento, un onceiro (cazador de onças, o jaguares) relata a un forastero desconfiado historias de jaguares, y lo hace hablando "uma linguagem de onça", que se confunde con monosílabos tupís. El diplomático entra, así, en contradicción con el escritor: ¿dónde "demarcar" los límites topológicos del escenario de Grande Sertão: veredas? ¿Dónde situar los límites lingüísticos de "Meu tio o iagareté"? Diplomáticos de la lengua, Washington Cucurto y Wilson Bueno vienen a restituir el borramiento de la (peligrosa) "triple frontera" (lingüística) Brasil-Paraguay-Argentina. El primero, reivindicando el Mar paraguayo que Solano Lopez no pudo conquistar. El segundo, con su Máquina de hacer paraguayitos⁶. Ambos, como Guimarães Rosa, aventurándose en la sospechosa zona de la triple frontera. Fluida frontera paraguayo-brasilera-argentina del río Paraná donde

habita el Iguareté. A terceira margem do rio. Restituyendo el guaraní en la lengua literaria: tupí or not tupí. Los tres "diplomáticos" se adentran, así, en aguas peligrosas. Recordemos, sino, el solitario final del funcionario público Policarpo Quaresma⁷, que quería instituir el tupi-guaraní como lengua oficial de Brasil.

Aguas infernales las del "mar paraguay" de Wilson Bueno: "Mi mar. La mer. Merd la vie que yo llevo em las costas como uma señora digna cerca de ser ejecutada em la guillotina", dice la narradora. Este poema-prosa es un largo monólogo interior o una confesión desesperada de este personaje, "la marafona", que habita en los márgenes y que es marginal. Marafona (palabra del portugués, proveniente del árabe: mara-fraina): mujer engañosa; muñeca de trapos; meretriz. Marafa: vida desarreglada, licenciosa, libertina.⁸

Infernal es la vida que la narradora, lleva en las espaldas ("as costas") que son también las costas del balneario de Guaratuba. Si el infierno de Mar Paraguayo consiste, en palabras de Roberto Echevarren, "en la exaltación y la depresión amorosa de una mujer madura por un garzón" y "las dos versiones del infierno son, para una mujer que entra en años, el viejo con quien perdió su juventud y del cual rememora la agonía y la muerte, y el joven, niño casi, con quien comparte el lecho en una aventura tan intensa como fugaz"⁹, el mar paraguay espeja esa oscilación: "aguas de pura agonía, para-guas, mar de perdas y rumores, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, iguasu, ipaguasú...". Entonces, el Infierno es también la frustración de los "deseos sin límites ni fron-

teras", imagen de lo que no fue: mar paraguay.

El mar paraguay es un fracaso histórico como lo es el guaraní en la lengua literaria. Nostálgicamente, Wilson Bueno restituye al mismo tiempo uno y otro: "un aviso: el guaraní es tan esencial em nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco em la ventana, los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en casacata num só suicidio de palabras anchas. Uma el error dela outra".

Como en la ficción de Guimarães Rosa, también el personaje de Wilson Bueno es un marginal (la "marafona": la mujer libertina del pueblo) y también ella se sitúa en un territorio indeterminado. Como la de Guimarães Rosa, también su prosa transita una lengua de frontera: "Me inscrevi assim em el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldíos. Jaguará. Jaguará. Jaguaráiva. Jaguapitá". "Jaguapitá" es la pequeña ciudad del Estado de Paraná en la cual - irónicamente - nació Wilson Bueno: en tupí significa "onça vermelha". "Jagua-raíva" es un perro que no sirve para la caza.

Esta fauna "marginada", es la fauna típica de la "triple frontera" (lingüística), y habita también los textos de Washington Cucurto, por ejemplo, en el siguiente fragmento de su novela Noches Vacías: Tucanes, alacranes, pecarís quimieleros, pechitos colorados, boas constrictoras, tigres de Bengala, tarántulas, ranas terneras, tucús, pucús, monos, titís, todo esta ahí, en sus ojos, mirándome, agazapados para tirarse encima en el momento más inesperado. Yguaretés, yasiretés, yacarés, coño, mamañema! (Noches Vacías, 13)

GUIMARÃES ROSA, WASHINGTON CUCURTO Y WILSON BUENO: A ESCRITA NA (DA) FRONTEIRA

Con Cucurto, los jaguares entran en la geografía de otros márgenes: los de la subcultura cumbiera de los suburbios de Buenos Aires. En la bailanta, dice el narrador de *Noches Vacías*, "la vida es el exceso, lo barroco, lo exasperante hasta la empalagación".¹⁰ Así, el lenguaje de Cucurto mimetiza el espacio de la bailanta en una enumeración neobarro-ca, o neobarrosa, según la definición de Nestor Perlongher: "el neobarroco -término popularizado por Severo Sarduy pero que ya aparece alrededor de 1890 y que se vuelve festivamente 'neobarroso' en su descenso a los márgenes del Plata, como un marqués de Sebreghondi, 'homosexual activo y cocainómano', tropezando en el barro de su estuario - no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina estilística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, al derri-sión, en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo".¹¹

En la fauna barroca de la bailanta del relato de Cucurto, el jaguar (yaguar) y el yacaré engendran - sonoramente - al yasireté; por otro lado, en "Meu tio o iaguetaré", de Guimarães Rosa, el jaguar también aparece en una prolifera constelación de palabras. Jaguar: del tupí, "yaware'te. Jaguaraiam: filhote de onça. Jaguetama: região dos sertões. Jaguaviara: caçador de onças. Jaguetê pixuna: onça negra. Jaguanhenhém: neologismo rosiano que se podría traducir como "falar como onça", o "língua de jaguar" (en tupí, nenhém significa falar).

Que el jaguar, (o yaguetaré o "iaguetaré") aparezca en los relatos de Cucurto, de Bueno y de Guimarães Rosa como animal de la frontera, se debe menos a una razón ecológica que a una fonética. Su sonoridad tupí induce al pasaje de lenguas, al deslizamiento del sentido. Así dice un poema de *La máquina de hacer paraguayitos*:

Idalina llegaba del Chaco Paraguayo con la cabeza
cargada hasta la testa.

Llegaba tarareando una hermosa canción dominicana
que cantaba José Alberto "El Canario",
venía del brazo de un yintliman bussiness
como ella gustaba de pronunciar en un inglés indígena.

Entre el yintliman y el yaguetaré, el inglés indígena es el eco de un habla impo-sible, fronteriza y marginal. En "Meu tio o iaguetaré", el relato de la metamorfosis de un "onceiro" en onça por la "tupinización del lenguaje", prevalece una función, no ape-nas estilística, sino también en el nivel de la fábula. Paralelo a la "tupinización del len-guaje, mientras el lenguaje se desarticula, se quiebra en residuos fónicos, el tema del jaguar encuentra una resolución narrativa al nivel de la fábula en la metamorfosis del "onceiro" en onça".¹² Aquí, como en Grande Sertão: Veredas "la construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso"¹³. También Cucurto y Bueno transforman el lenguaje en "fábula", en el doble sentido de "historia" o "relato", y de "quimera" o "alegoría": "mar paraguay". El lenguaje mimetiza aquello que narra: la mezcla, la fiesta descontrolada de la cumbia, el deseo "libertino", la trasgresión.

En carta al Doctor Pedro Nunes Leal, el poeta Gonçalves Dias, que había publi-cado un Diccionario Tupí, escribía: "a língua tupí lançou profundíssima raiz no portu-guês que falamos e nós não podemos, nem devemos, atirá-la para um canto".¹⁴ Sin em-bargo, si para el romanticismo brasilero el tupí entra en su programa estético-ideológico de afirmación de una nacionalidad ("retroactivamente inventada", según Flora Susse-kind), para estos tres escritores, al contrario, el tupí (y el portunhol) funcionan como forma de trascender la nacionalidad. Lo que importa no es encontrar una raíz, restituir un origen, sino promover una mezcla. El tupí y el portuñol son así las marcas de esos deseos sin límites ni fronteras.

Notas

1 En octubre del 2003, Ítalo Moriconi habló, en el Simpósio sobre Língua e Literatura en la PUC-Minas Gerais, sobre la relación entre el cuento de Guimarães Rosa "Meu tio o iaguareté" y Mar Paraguayo, de Wilson Bueno. Aunque no tuve acceso a esa comunicación (que no fue publicada) fue él quien me sugirió la idea de este texto.

2 Ver Heloísa Vilhena de Araújo. Guimarães Rosa: diplomata. Brasília: Ministerio de Relações Exteriores/ Fundação Alexandre de Gusmão, 1987. p. 79-111. Citada por Marli Fantini Scarpelli. "Relato de uma incerta Viagem". Em Revista Mario de Andrade: Literatura e Diversidade cultural, São Paulo, jan-dez, 2001.

3 Heloísa Vilhena de Araújo. Idem ibidem, p. 96 itálicas mías.

4 Marli Fantini Scarpelli. Idem ibidem

5 Haroldo de Campos. "A linguagem do iaguareté". En Metalinguagem e outras metas, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 57-63

6 y si de reivindicar mares se trata, digamos también que Cucurto organizó, en el 2004, el festival de poesía "Salida al Mar", título que hacía alusión a la situación entre Chile y Bolivia.

7 de la novela de Lima Barreto Triste fim de Policarpo Quaresma, de 1911.

8 En Pablo Gasparini. "Hacia la subversión geográfica: Mar Paraguayo de Wilson Bueno". Disponible en www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Pablo%20Gasparini.doc

9 Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

10 Noches Vacías, p.13

11 Nestor Perlongher, em Folha de São Paulo, suplemento Folhetim, 11 de marzo de 1988. Perlongher hace referencia a Sebregondi Retrocede, de Osvaldo Lamborghini.

12 idem ibidem

13 Angel Rama, Transculturación Narrativa en America Latina. Montevideo, Fundación Angel Rama, 1989. p. 53. Lo mismo ocurre en Cara de bronze, como lo notara Bendito Núñez en O aorso do tigre. Saõ Paulo, Perspectiva, 1969, p. 185.

14 citado por Flora Sussekind. "O escritor como genealogista: a função da literatura e a

linguagem literária no romantismo brasileiro", em Ana Pizarro. América Latina. Palavra, Literatura e cultura. São Paulo, Unicamp, 1944. p.460

15 idem ibidem.

Referencias

El cuento "Meu tio o iaguareté", de Guimarães Rosa fue publicado originalmente em la Revista Senhor. Rio de Janeiro, março de 1961 y republicado em Estas Estórias. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1969. El cuento fue adaptado para teatro por Walter Jorge Dürst y escenificado por el actor Carlos Augusto Carvalho, en la ciudad de São Paulo, en 1986.

El artículo de Haroldo de Campos fue publicado originalmente em el Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, el 22/12/1962) y después fue incluido em Metalinguagem e outras Metas. São Paulo, Perspectiva, 1992.

Mar Paraguayo se editó por primera vez em São Paulo, por Iluminuras, em 1992, com um prólogo de Nestor Perlongher ("Sopa Paraguaya"), republicado em el Diario de Poesía, N°44, em 1997. Mar Paraguayo se reeditó em Santiago, por la editorial Intemperie, em mayo del 2001, conservándose el prólogo de Perlongher. Mar Paraguayo fue llevado al cine por Nivaldo Lopes y presentado em el 32° Festival de Cinema de Granado y em el 37° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ambos em el 2004.

La máquina de hacer paraguayitos se editó por Eloísa Cartonera, em ?. Los poemas también están publi-cados online em el sitio amigosdeloajeno.org. Existe una traducción al Alemán, realizada por Timo Berger. Las citas corresponden también a la novela de Cucurto Noches Vacías, Buenos Aires, Editorial Inter-zona, 2003.

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

JOSEFINA LUDMER

Oigamos el tono

No voy a hablar contra la nación en una de sus instituciones. En mi lugar, les traigo a unos antipatriotas autoritarios que aparecen en tres novelas latinoamericanas de los años 1990 (si es que estos libros pueden llamarse todavía 'novelas') y se dedican interminablemente a perorar contra sus respectivos países: El Salvador, Colombia y Brasil. 'Los profanadores' son: Edgardo Vega de El asco. Thomas Bernhard en San Salvador de Horacio Castellanos Moya [San Salvador, Editorial Arcoiris, 1997], un salvadoreño - canadiense profesor de Historia del Arte en Mc Gill que vuelve por unos días a San Salvador y en un bar le habla a Moya, sin parar y con el tono de Thomas Bernhard, para decirle el asco que le da la gente, la ciudad y el país. El segundo cínico es el viejo dandy colombiano de La virgen de los sicarios [Bogotá, Alfaguara, 1994] o cualquier otra novela de Fernando Vallejo, un pedante sin nombre que se dice Gramático, que vuelve al Medellín de su infancia 'en busca del tiempo perdido' y se encuentra con que sus adolescentes de ojos verdes son ahora sicarios que se matan ente sí. Y el tercer histrión es Pimenta Bueno de Contra o Brasil de Diogo Mainardi [São Paulo, Companhia das Letras, 1998], una especie de personaje de comic que funciona como una máquina de diálogo y de citas (no se sabe si verdaderas o falsas) de viajeros ilustres que visitaron y hablaron mal de Brasil.

Los tres, como si fuera poco, son misóginos ["porque para mí las mujeres era como si no tuvieran alma. Un coco vacío" dice el dandy de La virgen de los sicarios, 18; y "PIMENTA BUENO A brasileira é a mulher mais detestável do universo!", Contra o Brasil, 21]. Misóginos histriónicos arrogantes y brutales: son una parodia de sí mismos como 'detestables'. Tienen un humor sarcástico y están llenos de "malos sentimientos" contra lo nacional-común. Su arte está precisamente en "los malos sentimientos".

Oigamos al Bernhard salvadoreño:

"Yo tenía dieciocho años de no regresar al país, dieciocho años en que no me hacía falta nada de esto, porque yo me fui precisamente huyendo de este país, me parecía la cosa más cruel e inhumana que habiendo tantos lugares en el planeta a mí me tocara nacer en este sitio, nunca pude aceptar que habiendo centenares de países a mí me tocara nacer en el peor de todos, en el más estúpido, en el más criminal, nunca pude aceptarlo, Moya, por eso me fui a Montreal, mucho antes de que comenzara la guerra, no me fui como exiliado, ni buscando mejores condiciones económicas, me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras, me dijo Vega". [El asco, 17, sub. míos]

Otra vez:

"Tremendo, Moya, me dijo Vega, San Salvador es una versión grotesca, enana y estúpida de Los Angeles, poblada por gente estúpida

ida que sólo quiere parecerse a los estúpidos que pueblan Los Angeles, una ciudad que te demuestra la hipocresía congénita de esta raza, la hipocresía que los lleva a desear en lo más íntimo de su alma convertirse en gringos, lo que más desean es convertirse en gringos, te lo juro, Moya, pero no aceptan que su máspreciado deseo es convertirse en gringos, porque son hipócritas, y son capaces de matarte si criticás [subr. mío] su asquerosa cerveza Pilsener, sus asquerosas pupusas, su asqueroso San Salvador, su asqueroso país, Moya, son capaces de matarte sin parpadear, aunque a ellos no les interese en absoluto y por eso destruyen su ciudad y su país con su entusiasmo enfermizo. Me dan un verdadero asco, Moya." [El asco,46-7]

Y oigamos al brasileño Pimenta Bueno que aparece de entrada componiendo un "himno antipatriótico" que identifica formalmente, con la lengua y el ritmo de la poesía del himno, la constitución de la nación con su profanación:

"PIMENTA BUENO Con-trao-Bra-sil-e-con-traos-bra-si-lei-ros...

O decassílabo inicial de seu canto antipatriótico está pronto. Pimenta Bueno congratula-se pelo resultado.

PIMENTA BUENO De-to-dos-os-pa-í-ses-da-his-tó-ria...

Poesía é mais fácil do que parece.

PIMENTA BUENO Em-in-fâ-mia-nós-so-mos-os-pri-mei-ros...

Pimenta Bueno comemora o perfeito remate do terceto com ressonantes grunhidos nasais.

PIMENTA BUENO A-nos-sa-ra-ça?-Pu-ra-,pu-raes-có-ri-a..."

[Contra o Brasil, 7-8]

La infamia y la pura escoria (y "la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras") son la otra cara del objeto escolar de 'el grito sagrado' y 'o juremos con gloria morir' del nacionalismo y del patriotismo.

Estas provocaciones verbales a las "identidades nacionales y culturales" se escriben en América latina en territorios como El Salvador, Colombia y Brasil, donde en los años 70-80 hubo políticas de la muerte (dictaduras y guerras). Se escriben y se oyen en los años 1990, en el momento mismo de reformulación de las naciones-estados latinoamericanos con las desnacionalizaciones. Son uno de los inventos literarios de los años de la peste que se llevó entera a la nación. Podrían formar un género de los años 90 que no es novela ni historia ni crónica ni política sino todo eso a la vez; sería algo así como un género antinacional latinoamericano en la era de la globalización, la desestatalización, y el neoliberalismo. Por supuesto, no solo es un género latinoamericano: abunda y precede en Austria, la patria de Thomas Bernhard, y podrían ser de Peter Handke o de Elfriede Jelinek: un "tono austríaco" en la tradición de la crítica cultural de Karl Kraus. 1

Políticas de los sentimientos

Ya los oímos; podríamos decir ahora que la particularidad de estos sujetos de los años 90 (para llamarlos de algún modo), lo que los

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

hace necesarios para una reflexión sobre el presente, es que ponen en escena una voz antinacional que estaba en la realidad (y que acompañaba las desnacionalizaciones y privatizaciones de lo público), y al mismo tiempo, con sus entonaciones ritmadas, dejan oír los tonos de la nación y su historia.

La literatura es como un eco múltiple, deformado y monstruoso de algo oído y escrito que se quiere duplicar, y que aparece como ficcional y real al mismo tiempo: "Th. B. en San Salvador". Los cínicos hacen pública una voz contemporánea, una expresión que se dice para adentro y en familia, y que es un fragmento de la vida social de los años 90 en plena globalización, desestatalización y desnacionalización. 2 Registran las voces o expresiones antinacionales contemporáneas y las ponen en escena, las performancean. Y lo hacen con un ritmo, un tono y una repetición tal que reproducen, en negativo, las voces de la constitución misma de la nación y su historia (la destitución, con la voz del himno ritmado y rimado de Pimenta Bueno, necesita constituir lo que destituye).

Lo que estos textos de los años 90 muestran en última instancia es que la constitución de la nación y su destitución tienen las mismas reglas y siguen una misma retórica, una en positivo y lo más arriba posible, la otra en negativo, lo más bajo posible. Son dos casos de "políticas de los sentimientos". Hasta tal punto coinciden la constitución de la nación y su destitución que podría decirse que los tonos de los "malos sentimientos" contra la nación son el reverso exacto de los tonos mismos de la nación.

La voz de los antipatriotas se carga de afectos bajos y viscerales: desprecio, asco, abominación, para dejar sentir en negativo, por lo bajo, los sentimientos que nos reunían en lo alto, como infan-

cia y sol y como comunidad cantora. Ponen "el trabajo de lo negativo" o "del mal" (uno de los modos en que el presente piensa la negatividad) en la nación como territorio que nos dio ciudadanía y lengua y que fue sacralizado. 3 Atacan la nación como territorio donde nacimos, algo que tiene una carga emotiva y que re-liga o crea comunidad, como la iglesia. Profanan la nación. Las políticas de los sentimientos 4, junto con las políticas de las creencias en relación con territorios que crean comunidad y que han sido 'sacralizados', serían uno de los múltiples centros de la pospolítica del presente.

Los tonos antinacionales son una de las tantas profanaciones del presente, una de las prácticas políticas del presente: un tipo de políticas de los sentimientos cargados de un plus de energía negativa, de mal. Los cínicos de los 90 insultan algo sagrado (como se insulta la madre, por abajo), lo profanan, y por eso se cargan de energía negativa. 5 Estos antipatriotas y sus tonos nos ayudan a pensar entonces en ciertas prácticas políticas del presente.

Reglas de la profanación

Veamos cómo funciona la profanación de los años 90 en América latina. Y si es cierto que la profanación tiene las mismas reglas que la nación. Con un ritmo y una repetición envolvente y circular la voz antipatriótica pone en escena y hace pública la labor de lo negativo en los 'símbolos nacionales' y en la lengua en América latina. El performativo (en el sentido de una actuación o ceremonia) es fundamental en los actos de profanación, igual que en los actos de constitución de la nación. Porque las diatribas antinacionales son ante todo una puesta en escena, una performance verbal o la performance de una voz. No importa que ese tono-discurso sea asumido por el autor como propio o citado como 'de otro'; es una voz

actuada, declamada, que convoca o re-cita o parodia otra, original (la de Thomas Bernhard o la del himno de Pimenta Bueno). La literatura le pone un 'personaje' y le inventa un interlocutor a esa voz, porque la gramática antinacional (como la nacional) requiere una situación dialógica o una interpelación 6. Una situación que es en realidad jerárquica y autoritaria 7, porque el que habla se pone afuera y arriba de su interlocutor (son los viajeros famosos de *Contra O Brasil* como Darwin o Levi-Strauss, citados por Pimenta Bueno contra Brasil), en el borde de la autoparodia y de lo ridículo. En estos textos habla un experto, una voz o palabra 'autorizada': la de un profesor de Historia del arte, catedrático en McGill (y además Thomas Bernhard) en Castellanos Moya, en Vallejo la de un Gramático (o sea, de un maestro de "la corrección" lingüística, y también del lenguaje literario: el primer libro de Fernando Vallejo es *Logoi*. Una gramática del lenguaje literario, Fondo de Cultura Económica, 1983).

En *La virgen*, la voz de los malos sentimientos ve un titular de periódico amarillo: "Gramático Ilustre Asesinado por su Angel de la Guarda", en letras rojas enormes, que se salían de la primera plana." [94]

El que habla es una autoridad: conoce las reglas del juego y del arte. La voz antinacional no solo viene de arriba, sino de afuera⁸. Los cínicos que nos interesan hoy no son exiliados políticos sino unos emigrados que llegan del exterior (de otro territorio nacional: son los viajeros de Pimenta), y se instalan temporariamente en 'la nación' o en su representación: San Salvador, Medellín, o en la ciudad y en el Amazonas en Brasil. Vienen de afuera y se ponen 'por encima' con un discurso 'civilizador' o 'imperial' y autoritario. Y en esa posición dialógica-autoritaria - imperial, recitan-repiten su destitución-constitución de la nación. Repiten su discurso de 'el asco' contra la

nación en una inflexión nacional-local de la lengua, en la inflexión interior. Porque -curiosamente- estos tonos antinacionales latinoamericanos de los 90 se dicen en una posición verbal minoritaria (nacional o regional o local-familiar) en el interior del español: en el vos de El Salvador y de Antioquia (y por supuesto de Argentina, pero ¿no se escribió aquí o no supimos leerlo?) 9.

Las minoridades lingüísticas (los localismos o lenguas minoritarias en el interior del español, como el vasco o el catalán, o el portugués de Brasil como lengua minoritaria en el interior de Latinoamérica), serían la materia misma de estas profanaciones. ¿O solo pueden ser profanadas las naciones con esas inflexiones minoritarias, no globalizables, de la lengua, y ese es precisamente su secreto público?

Pero nuestra voz antipatriótica está y no está territorialmente en la nación: está afuera-adentro y su estrategia es la de in y de outsider al mismo tiempo. Está físicamente y lingüísticamente y provisoriamente adentro, pero está intelectualmente afuera. Separa el ojo de la lengua: mira el país desde el primer mundo en situación de 'globalización', y lo dice en una voz bien interior. La posición afuera-adentro (en este caso de la nación) es crucial y es una posición central en el presente y en sus políticas territoriales. Así como "la isla urbana" reformulaba la sociedad como civilización y barbarie porque los personajes estaban afuera-adentro de la ciudad, esta posición afuera-adentro de la nación reformula lo nacional-territorial. Es una posición que plantea un problema crucial: es el modo que podrían verse-decirse nuestras naciones latinoamericanas desde el primer mundo (desde afuera y desde otro territorio nacional), y a la vez es el modo en que podrían decirse-verse aquí mismo, en su misma lengua o desde adentro. Y así se planteó la política de desnacionalizaciones de los años 90. Esta posición afuera y adentro del

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

territorio puede constituir la nación y también la de-constituye en 'la profanación'. Los cínicos antipatriotas son el reverso exacto de ciertos sujetos nacionales como el héroe, el fundador o el intelectual, y el revés de los discursos del exilio que forman parte de los textos de las naciones latinoamericanas.

La moneda de 'la nación de los 90': la palabra visceral

En esta posición afuera-adentro, en esta situación jerárquica y y autoritaria, con este vos y este ritmo, se lleva a cabo la profanación de la nación. Todo es decir y voz de adentro en estas prácticas, porque el antipatriota dice que aquí, en El Salvador o en Colombia, la gente se somete a una permanente degradación verbal: aquí se hablan uno al otro en la lengua de los "cerotes" o "hijueputas". El arte de los malos sentimientos concentra su 'mal sentir' y su asco en esa palabra de adentro baja, visceral, fecal o genital, que toca o es el cuerpo y sus desechos y que circula como la moneda de 'la nación de los 90'. Es una palabra dicha rápido que sintetiza todo y a la que el idioma nacional parece haberse reducido; un significante "universal", simultáneamente cargado y vacío, todo y nada: una palabra-afecto que puede emocionar y enloquecer 10. Es una palabra ambivalente positivo y negativo, pero el cínico toma solo el polo negativo de la ambivalencia. El centro de su política de los malos sentimientos-nación-territorio queda ocupado por esa palabra afecto visceral ambivalente, que es la definición misma de común pero tomada por su lado bajo, negativo: literal 11. Una palabra visceral para un sentimiento visceral. Y con esa palabra en negativo atacan la escena del nacimiento y su territorio, lo que nos une, "lo común", que es uno de los medios más intensos de formar colectivos (de producir comunidad y pertenencia). Atacan la nación, un aglutinante emocional o religante, cargado de sentimiento de devoción y

gravedad (de 'sagrado'), arrojando una sustancia orgánica, fecal-sexual-baja, contra el territorio donde nacieron. Las políticas de los territorios sacralizados y de las profanaciones del presente son la puesta en escena y la expansión de una expresión y una palabra que estaba en boca de todos, que corría como la moneda de los 90 y era 'la nación' de los 90.

En síntesis: la pasión antinacional, ese desborde orgiástico de negatividad, tiene como centro no solo "la nación" sino también "la lengua". O tiene como centro la lengua (la palabra) para significar la nación. Se funda en la identificación o equivalencia entre sentimiento nación territorio y lengua: todos sufren una paralela degradación o pasaje al polo negativo o bajo de la palabra afecto visceral que lo dice todo. Se ligarían así, en el polo negativo de la ambivalencia, la nación-territorio (la voz está dicha aquí), y la nación-lengua (inflexión local).

Estos cínicos antipatriotas no rompen ni deconstruyen la identidad nación-territorio-lengua que nos une sino que la refuerzan, porque en la palabra-afecto visceral que lo dice todo toman la parte baja de la ambivalencia ("hijueputa", "cerote"). Ponen la lengua-nación-territorio-afecto visceral 'en negativo' y después la abandonan. Le aplican 'la labor de lo negativo' y su plus de sagrado y se des-nacionalizan: cambian no solo de país-territorio-nación-nacionalidad sino de nombre y en muchos casos de lengua. Así concluye y culmina la profanación de la nación .

El último acto del drama: la desnacionalización

La regla número uno de la construcción de la nación es el territorio. Y la regla final del tono antinacional es el abandono de ese territorio,

la emigración y el cambio de nacionalidad. Estos personajes cuentan un cambio de identidad nacional-territorial y esta podría ser también una entonación de la renuncia a la nacionalidad territorial, que es también uno de los temas en estas ficciones. Insultan una nación no solo entendida como símbolo y como rito (no solamente como objeto pedagógico, como fábula retrospectiva del estado o como mito autoritario), sino como territorio-sentimiento-lengua.

En *El asco* hay un momento realmente desopilante cuando el antipatriota pierde el pasaporte canadiense:

"Incluso durante el trayecto en el taxi me la pasé aferrado a mi pasaporte canadiense, hojeándolo, constatando que ése de la foto era yo, Thomas Bernhard, un ciudadano canadiense nacido hace treinta y ocho años en una ciudad mugrosa llamada San Salvador. Porque esto no te lo había contado, Moya: no sólo cambié de nacionalidad sino también de nombre, me dijo Vega." [118, subr. míos]

O el cambio de nombre y nacionalidad en *Pimenta*:

"PB O brasileiro Pimenta Bueno morreu! Repudiei meu nome e meu país! Como o vigarista Don Escovedo, que atravessa a Europa roubando dinheiro das mulheres, uso as mais variadas camuflagens! Um dia sou o moldavo Romanesco, outro dia sou o grego Maurokordatos!" [212-3]

El de los malos sentimientos es a la vez el tono de la nación y el de las desnacionalizaciones y pérdidas y desposesiones de 'lo común' 12. Es el tono de la nación perdedora de los 90 y el del emigrado que la abandonó.

El escándalo' o 'affaire' de la profanación

Lo que escandaliza en estos textos no es la transgresión sexual o la homosexualidad exhibida de Vallejo porque ya no hay 'transgresión sexual'. Se ponen más allá de la transgresión (así como se pusieron más allá de toda oposición binaria: izquierda y derecha, "realidad" y "ficción"), en la profanación. Y se ponen simultáneamente en la posliteratura y posnación.

Más allá de la transgresión, después de las vanguardias, las profanaciones artísticas crean hoy "escándalos públicos". Verdaderos acontecimientos del presente (como el caso S.Rushdie). Luz Horne (Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll, Tesis de Doctorado, Yale University, 2005) ha puesto en comparación y paralelo dos escándalos públicos de los últimos años: las "blasfemias" de la exposición *Sensation : young British artists from the Saatchi Collection* en el Museo de Brooklyn en 1999, y las de León Ferrari en diciembre de 2004 en el Centro Cultural Recoleta. Dice Luz Horne que en los dos casos los argumentos de los opositores, que pedían que se clausuraran las exposiciones, eran los mismos y giraban alrededor del uso de los fondos públicos y del cuestionamiento del estatuto artístico de las obras. Y yo agregaría que esos escándalos son típicos acontecimientos del presente: políticos-culturales-económicos-estéticos o literarios y religiosos al mismo tiempo.

La profanación no sólo produce estos escándalos públicos. La lengua mala-baja -visceral de la nación-territorio es contagiosa, como todo 'mal', y extiende su maldición a quienes la escriben. Los que trataron de hacer público ese sentimiento y ese tono, tan oído en los años 90, son escritores políticamente incorrectos, que encarnan algún tipo de mal : una especie de 'malditos'. Escritores inmenccionables, que están contra lo que el aparato pedagógico y el estado nos ha inculcado; hasta su nombre se hace mala palabra en sus país-

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

es y forman parte de listas negras en algunos medios. Su posición "cínica y fascista" sería la del estado neoliberal mismo: el tono antinacional de los 90 es una mirada del primer mundo con una lengua del tercero .

Estas profanaciones y blasfemias no solo crean escándalos públicos y contagian su 'mal' a quienes las escriben ; también tocan un límite de lo decible y por lo tanto de lo literario. El género de la diatriba antipatriótica profana lo que nos une, la nación-territorio, la lengua, y también la literatura: muestra la conexión o identificación entre las tres. Los tonos antinacionales tocan ese límite más allá del cual es imposible imaginar insultar a la nación. Tocan el límite corporal, el asco, que es el límite de lo decible y el límite mismo de la literatura. Es de este modo que el género-retórica-gramática de las profanaciones antinacionales aparece como posnacional, posgenérico y postliterario. Desafía los preceptos ilustrados o modernos de la literatura tradicional y también de las vanguardias. Se sitúa no solo en una posvanguardia literaria, sino en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas : después del fin de la autonomía y del carácter "alto", "estético", de la literatura. Y se sitúa después del fin de las ilusiones nacionales disciplinarias, edificantes, liberadoras, o subversivas de la literatura.

Josefina Ludmer
Agosto 2005

Notas

*Este trabajo (una conferencia en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires, el 25 de agosto de 2005) forma parte de otro mayor, el de 'los territorios del presente'. Dentro de una cantidad de territorios (el de 'la exposición universal', el de la ciudad, el de la isla urbana) aparece 'la nación' como territorio profanado o en negativo. Estamos entonces aquí, en el territorio de la nación. A su vez es un capítulo introductorio a otro territorio (económico-cultural-político) del presente, posnacional, que le sigue: el territorio de la lengua. En los territorios, trato de continuar la exploración de ciertas políticas posnacionales, posrepresentativas e imperiales del presente. Su rasgo central es que no se fundan en 'ideas', y por lo tanto postulan otras universalidades vitales y preindividuales, como las creencias y los sentimientos. Los tonos antinacionales son puros malos sentimientos puestos en un territorio.

Dedico este trabajo, agradecida, a tres argentinos en el exterior: Fernando Rosenberg, que me dio *Contra o Brasil*, y Annick Louis y Esteban Buch, que tradujeron al francés una primera versión de este texto.

1. Matthias Konzett (*The Rethoric of National Dissent in Thomas Bernhard*, Peter Handke and Elfriede Jelinek. Rochester- NY, Camden House, 2000) analiza la cultura austríaca y estos discursos de "disenso nacional".

W.G Sebald (*Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*. Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona, Anagrama, 2005), en el ensayo sobre Thomas Bernhard [pp.72-85] se refiere a las manifestaciones blasfemas de los personajes y del mismo Bernhard, que no corresponden al modelo de la crítica comprometida ni a ninguna idea de distanciamiento artístico. "Por eso, la denuncia universal, tan característica en Bernhard, de todo fenómeno político y social parece en principio sencillamente un escándalo, ante el que los conservadores y progresistas decididos reaccionan del mismo modo con irritación". Y en la "Introducción" a la segunda parte del libro, titulada "Pútrida patria" [*Unheimliche Heimat*], dice que ocuparse de la patria por encima de todas las catástrofes históricas es una de las características constantes de la literatura austríaca. El concepto de patria es relativamente nuevo, y surgió cuando la nación dejó de ser un sitio donde vivir y

muchos se vieron obligados a emigrar [109-110]. Se refiere a Stifter, y también a Karl Kraus, donde 'el rostro austriaco' pareció una alegoría del horror, 112 .

Matilde Sánchez ("Jelinek contra la patria" en Otra parte [Buenos Aires], número 5, Otoño 2005) dice que el premio Nobel para E. Jelinek "Premia una obra inseparable de una "actitud", y una literatura pestífera con lo "nacional" cuando esto es entendido como austrofascismo. Desde los años 30 hasta el fin de la Segunda Guerra, Austria pensó su patria como integrante del paisaje alemán. El tránsito de la patria como paisaje a la patria como Nación, problema que ocupó a las literaturas alemanas desde el siglo XIX, encontraría a dos acérrimos críticos en los austriacos Robert Musil y Thomas Bernhard, paradigma de lo que la academia austriaca encuadra como novela anti-patria (Antiheimatroman).

2. Esa expresión de los años 90 estaba en la realidad y en la literatura. Shila Vilker la reproduce en su *Le digo me dice* (Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2004: 26): "[ay,cómo me comería una cucharada de dulce de leche, [¿y eso, gordita? [el otro gran invento argentino, [¿ves que no podemos irnos de este país de mierda?, ¡y vos que cuando subí ese patilludo querías irte!, [¿te acordás cómo sacamos los pasaportes?"

3. Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino, Bollati Boringhieri, 1996 [hay trad. castellana en la editorial española Pre-Textos] dice que deberíamos abandonar los conceptos fundamentales en los que nos habíamos representado el sujeto de la política, es decir, el pueblo soberano, el trabajador, el hombre y el ciudadano con sus derechos, y reconstruir nuestra filosofía política a partir de una figura única para pensar el pueblo en nuestro tiempo: la del refugiado [21]. La primera aparición del refugiado como fenómeno de masas, dice Agamben, tiene lugar al fin de la Primera guerra, cuando la caída de los imperios ruso, austrohúngaro y otomano transforma la Europa centrooriental. Durante y después de esa guerra muchos estados europeos introdujeron leyes que permitían la desnaturalización y la desnacionalización de los propios ciudadanos. Estas leyes significaron un cambio decisivo en la vida del estado-nación moderno y su definitiva emancipación de las nociones ingenuas de pueblo y de ciudadano [22]. Dice Agamben que H. Arendt tituló el capítulo 5 de su libro *Imperialismo*, "La declinación del estado-nación y el fin de los derechos del hombre", estableciendo un lazo fundamental entre los dos conceptos. Conforme a la etimología, *natio* significa en su

origen simplemente 'nacimiento'. Estado-nación significa entonces, para Agamben : Estado que hace del nacimiento (de la vida humana desnuda) el fundamento de su propia soberanía [24]. Es con la nación que el nacimiento, la vida natural misma, deviene por primera vez el portador inmediato de la soberanía. La ficción implícita es que el nacimiento deviene inmediatamente nación, de modo que no hay separación entre los dos momentos.

Si el refugiado representa un elemento tan inquietante, dice Agamben, es porque, rompiendo la identidad entre hombre y ciudadano, y entre nacimiento y nacionalidad, pone en crisis la ficción originaria de la soberanía. El refugiado, esta figura aparentemente marginal, merece ser considerado como la figura central de nuestra historia política porque rompe la vieja trinidad estado-nación-territorio. Dice Agamben: El refugiado es un concepto-límite que pone en crisis radical el principio del estado-nación y, en conjunto, permite abrir una renovación de nuestras categorías [25, subrayados nuestros].

4. Arjun Appadurai (*Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis-London, Univ of Minnesota Press, 2000) dice que los sentimientos serían elementos fundamentales de la construcción de los modernos estados nacionales. Y que solo una teoría del afecto en relación con lo político puede explicar esto. Las emociones no son materiales crudos, preculturales que constituyen un sustrato universal y transsocial; el afecto se aprende [146-147].

Martha C. Nussbaum (*Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston, Beacon Press, 1995) dice que hay una relación específica entre la literatura y las emociones. Los afectos no son solo respuestas al contenido de muchas obras literarias; están contruidos y se alojan en su estructura misma. Pero no están solamente en la literatura; las emociones juegan un importante papel en la práctica pública (sobre todo en los jurados y en el sistema judicial) y se relacionan con las creencias [53-71].

5. Michael Taussig (*Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford, Stanford UP, 1999) presenta este libro como un comentario a lo que G.W.F. Hegel llamó "la labor de lo negativo" [2-3] . Dice que el dinero, un cuerpo, una bandera, un monumento público pueden ser profanados, y producen entonces un plus de energía negativa, que surge desde dentro de la cosa misma. "Desde que la

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

desacralización más espectacular, la muerte de Dios, fue anunciada por el loco de Nietzsche, ese estado negativo puede ser más sagrado que lo 'sagrado'. La negación sería un plus sagrado cuya fuerza yacería en el modo de revelación que, como el desenmascarar, equivale a un descubrir transgresivo de algo 'secretamente familiar' [51]. Entonces, el sacrilegio y la profanación serían la forma negativa de lo sagrado y ejercen la curiosa propiedad de magnificar, no de destruir, el valor, dice Taussig [55]. Giorgio Agamben, en "Elogio della profanazione" (Profanazioni. Roma, edizioni notetempo, 2005, pp. 83-106) usa 'profanación' en el sentido de 'hacer profano' algo sagrado: de restituirlo al uso común de los hombres, sacándolo de la esfera religiosa y sacra. La religión sustrae lugares, cosas, animales o personas del uso común y las transfiere a una esfera separada: toda separación conserva un núcleo religioso y no hay religión sin esa separación [84]. Hay que distinguir entre secularización y profanación, dice Agamben. La secularización es una forma que se limita a transportar de un lugar a otro y deja intacta la fuerza (por ejemplo, la secularización política de los conceptos teológicos). La profanación implica, en cambio, una neutralización de lo que profana: una vez profanado, lo que estaba separado pierde su aura y se restituye al uso. Las dos son operaciones políticas: la primera tiene que ver con el ejercicio del poder; la segunda desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común lo que había confiscado, 88. Porque la profanación es una operación compleja que no se limita a abolir la forma de la separación para reencontrar un uso incontaminado. La creación de un nuevo uso es posible para el hombre solo desactivando un uso viejo, haciéndolo inoperante, 99

¿Podría pensarse quizás que 'nuestras' profanaciones latinoamericanas intentarían algo así como restituir la nación al uso común (para usar la expresión de Agamben)?

6. En esta posición puede verse claramente el legado de Diógenes y los diálogos de los cínicos: el que ejerce la actividad desacralizante se dirige a otro y se pone por encima de ese otro, que escucha y a veces responde en Vallejo y en Mainardi. El otro como escucha total, sin voz, está en El asco.

7. Marilena Chaui. Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária. Sao Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000 [5a reimp 2004] examina la construcción autoritaria de la nación. Para esto introduce la noción de semióforo: algo retirado del circuito de util-

idad, encargado de simbolizar lo invisible, temporal y espacial, y de celebrar la unidad de los que comparten una creencia común o un pasado común. El poder político necesita construir un semióforo fundamental, que sería el lugar y el guardián de los semióforos públicos. Ese semióforo matriz es la nación, dice Chaui. Por medio de la intelligentsia (o de sus intelectuales orgánicos), de la escuela, bibliotecas, museos, archivos, el patrimonio histórico - geográfico y de los monumentos celebratorios, el poder político hace de la nación el sujeto productor de los semióforos nacionales y, al mismo tiempo, el objeto del culto integrador de la sociedad una e indivisa [14]. Chaui diferencia el lugar de la nación entre 1830-1980 y las representaciones desde fin de 1980 [29]. En el primer periodo la nación y la nacionalidad son un programa de acción y ocupan, a la derecha y a la izquierda, el espacio de las luchas económicas, políticas e ideológicas. En el segundo periodo nación y nacionalidad se separan de las representaciones ya consolidadas (que ya no son objeto de disputas), y tienen a su cargo diferentes tareas político-ideológicas, tales como legitimar nuestra sociedad autoritaria, ofrecer mecanismos para tolerar varias formas de violencia y servir de parámetro para avalar las autodenominadas políticas de modernización del país ('Brasil 500' fue un semióforo históricamente producido, que reactualiza el mito fundador), 29.

8. En El asco Vega llega de Canadá a El Salvador de su infancia por unos días para arreglar los asuntos de la muerte de su madre, se sienta en un bar y le habla a Moya durante dos horas; en La virgen es la voz del que llega al Medellín de su infancia desde otra parte, se instala por un tiempo limitado (todas las ficciones son provisionales hoy), y tiene relaciones con los jóvenes sicarios que matan y son matados: se encuentra con la política de la muerte. La voz que viene de afuera en Contra o Brasil es, cada vez, la de un viajero ilustre, famoso y autorizado: Claude Lévi-Strauss, Darwin, Evelyn Waugh, Camus, Karl von den Steinem, Jacques Offenbach, Carl Seidler, Rudyard Kipling y otros. La posición del exilio (ese adentro-afuera de los sujetos nacionales -héroes, fundadores, escritores-intelectuales) que se ve tan nítidamente en Facundo, en algunos textos de Bolívar, y en Martí, es productora de nación/patria. Frente a estos sujetos nacionales del pasado, los diaspóricos aparecen hoy como centrales. Esto es evidente en la profusión de términos usados hoy para los que se van a otra parte: exiliados, transterrados, expatriados, deportados, refugiados, evacuados... (G. Deleuze en Qué es la

filosofía, ya se refería a los migrantes como uno de los sujetos conceptuales de los años 80). El discurso antipatriótico tiene en común con los discursos y tonos clásicos de la nación latinoamericana venir desde el exterior de la nación, y ser enunciada en una posición afuera-adentro, liminal.

La emigración y el exilio político serían entonces posiciones fundamentales en relación con la nación o desde las que se constituye o destituye la nación. Dicho de otro modo: la posición afuera-adentro de la nación es necesaria para la articulación de los discursos constituyentes de la nación, y para sus reformulaciones. En nuestro caso del reverso o destitución, en el caso del que se fue (cualquiera sea la causa) su posición afuera-adentro está planteada como 'el que mira desde afuera y habla aquí mismo', en un territorio 'representativo de nación'. La diferencia entre exilio político y emigración sería poder o no poder volver: nuestras voces de los malos sentimientos vuelven para articular su discurso en 'el interior' y se vuelven a ir.

9. Oigamos otra vez a estos cínicos de los 90.

"Vos, Moya, como no tenés carro no sabés de lo que estoy hablando..." [El asco, 48]

"¡Uy, vos sí sos un verraco! -me dijo Alexis-." [La Virgen de los sicarios, 37]

En La rambla paralela [Madrid, Alfaguara, 2002: 50], también de Fernando Vallejo: "¿Y esos plurales de segunda persona, "habéis", "entráis", "sacáis", "zumbáis"? ¿Oí bien? ¿A un antioqueño hablando con el vosotros? ¿Habrás visto mayor fenómeno?

-¿Se te contagió España, o qué, pendejo? Dejá de arriar mulas y de hablar como gachupín loco y andate otra vez para la calle que aquí no tenés nada que hacer."

10. María Moreno, "Volver ya no es lo que era" (Radar, suplemento de Página 12, 31 de octubre de 2004) cita a un profesor argentino que dice que volvió porque extrañaba la palabra "boludo", dicha a suficiente velocidad como para convertirse en "bolu", y que cuando la escuchó por primera vez en boca de su sobrino, se puso a llorar de tal forma que lo coaccionaron a un tratamiento psiquiátrico.

Y nuestros escritores con sus palabras afecto:

"Tenía razón, todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica. Vamos a ver: "hijueputa" aquí significa mucho o no significa nada. ¡Qué frío tan hijueputa!", por ejemplo, quiere decir: ¡qué frío tan intenso! "Es un tipo de una inteligencia la hijueputa" quiere decir: muy inteligente. Pero "hijueputa" a secas como nos dijo ese desgraciado,

ah, eso ya sí es otra cosa. Es el veneno que te escupe la serpiente." [La Virgen, 49]

"En Colombia, de tantos que había y de devaluarse tanto, "hijueputa" quedó valiendo nada. Ayer insulto, hoy significaba simplemente persona, tipo, un tal, un cual, un fulano, usted, su papá, su tío, yo, el Padre, el Hijo, el Espíritu Santo, alguien y nadie, mucho y poco, todo y nada." [La rambla, 97]

Y para El asco, el cerote:

"Nunca he visto gente con más excremento en la boca que la de este país, Moya, no en balde la palabra "cerote" es su principal muletilla de lenguaje, no tienen en la boca otra palabra que "cerote", su vocabulario se limita a la palabra "cerote" y sus derivados: cerotísimo, cerotear, cerotada. Increíble, Moya, cuando lo ves con distancia, una palabra que designa un trozo de excremento, una vulgar y asquerosa palabra que significa una porción de excremento humano que se expele de una vez, la más soez palabra sinónima de mojón es la que tienen metida en la boca con mayor fijeza mi hermano y su amigo negroide, me dijo Vega." [El asco, 109, subrayados nuestros]

11. El concepto freudiano de ambivalencia está expuesto en el capítulo 2 de Totem y tabú [1912]: designa lo que tiene dos sentidos contrarios; su campo de elección es el de los sentimientos, afectos, actitudes, y de manera general el antagonismo entre deseo de vida y de muerte. La ambivalencia, con las políticas de los afectos, sería contradictoria. Aquí, como en el análisis del fármakon de Derrida, la ambivalencia de la palabra [remedio o veneno] es inseparable de la ambivalencia de la cosa misma: la comunidad nacional.

Los filólogos, dice Agamben en "Elogio della profanazione" (op.cit), no dejan de marcar el significado doble, contradictorio, que el verbo profanare parece tener en latín: por una parte, hacer profano, por la otra sacrificar, 88. Se trata de una ambigüedad que parece inherente al vocabulario de lo sacro como tal, dice Agamben: el adjetivo sacer, con un contrasentido que ya Freud había notado, significa tanto "augusto, consagrado a los dioses", como "maldito, excluido de la comunidad". La ambigüedad es constitutiva de la operación profanatoria. Sagrado y profano representan, en la máquina del sacrificio, un sistema de dos polos, en el cual un significante fluctuante transita de un ámbito al otro sin dejar de referirse al mismo objeto, dice Agamben [88-89]

Catherine Fuchs ("Ambigüité et ambivalence: le discret et le continu" en

TERRITORIOS DEL PRESENTE * TONOS ANTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA

Ambigüité/Ambivalences. Actes du Colloque International organisé par le Centre de Recherches Ibériques et Ibéro- Américaines de l'Université de Rouen [Mayo 1993]. Publications de l'Université de Rouen N° 203, 1995, pag. 9-23) dice que la lengua como 'código', como sistema de signos y diferencias, excluye todo funcionamiento ambiguo, es decir, expresiones donde se acumulan dos sentidos diferentes y normalmente exclusivos o contradictorios. Esos efectos solo pueden aparecer en el uso por parte de sujetos: en el discurso. Con la univocidad, la ambigüedad y la ambivalencia se trataría de articular la unidad y la diversidad semántica.

Y Zygmunt Bauman (*Modernity and Ambivalence*. New York, Polity Press, 1991) organiza este libro según los diferentes aspectos de la lucha moderna contra la ambivalencia, identificada con el caos y la falta de control, 15. Y en dos ideas centrales: la primera es que la ambivalencia, un aspecto normal de la práctica lingüística, surge de una de las principales funciones del lenguaje: la de nombrar y clasificar. La ambivalencia es el alter ego del lenguaje, su compañero permanente y su condición normal, dice Bauman [pag. 1]. La otra idea es que la modernidad entabla una guerra contra la ambivalencia, porque su tarea central es poner orden. Orden y caos son gemelos modernos, dice Bauman [3-4]. "La práctica típicamente moderna, la sustancia de la política moderna, del intelecto moderno, de la vida moderna, es el esfuerzo por exterminar la ambivalencia" [7] .

12. Y en *La virgen de los sicarios*: "como bastó una chispa para que se nos incendiara después Colombia, se "les" incendiara, una chispa que ya nadie sabe de dónde saltó. ¿Pero por qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena?" [8].



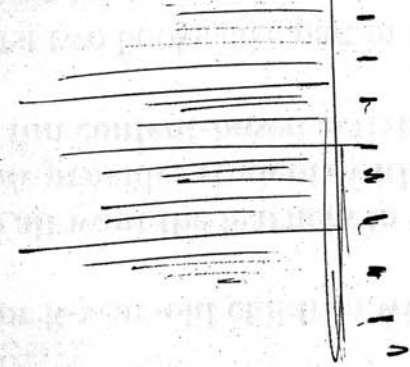




cinema

← *investimentos*

→ *ganhos*



DISTRACCIÓN, UN ESTUDIO SOBRE ALGUNAS EXPERIENCIAS VISUALES DE IVAN CARDOSO, TORCUATO NETO Y HÉLIO OITICIA

MARIO CÁMARA

No se excluye que en el futuro la historia, existencialmente significativa, se desarrolle ante los ojos de los espectadores sobre paredes y pantallas de televisión, y no en el espacio del tiempo. Eso sería realmente una posthistoria. Por eso el film es el arte de nuestro tiempo, y el gesto filmico el del hombre nuevo, un ser que desde luego no nos resulta incondicionalmente simpático.

Vilém Flusser

NEW YORK

En una carta del 16 de julio de 1971 Torquato Neto escribe a Hélio Oiticica "Tenho mil filmes na cabeça, um por dia. Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso- não é possível que eu não consiga em breve". Aquel mismo día, pero desde Nueva York, Oiticica escribe a Torquato Neto "a ideia proferida por um critico de quem não me lembro o nome, de que Mario Montez não seria o drag de Maria Montez, mas a encarnação de Maria Montez, é perfeita e justa: não há preocupação em representar a atriz, mas em encarná-la". En ese breve extracto con el que se refiere a uno de los actores fetiches de las películas de Andy Warhol, Oiticica esta leyendo la potencia de las imágenes de la factoría cultural de Nueva York. No representar es la consigna, sino encarnar en una imagen circulante y ponerla a fun-

cionar en otro contexto enunciativo. "O revival - agrega - tornou-se um elemento preciso e claro, de uma objetividade impressionante, que o faz evitar qualquer insinuação de nostalgia ou melhor, saudosismo". "Chega de saudade", recordemos, era el estribillo final de Saudosismo, una de las canciones emblemáticas del Tropicalismo de Caetano y Gil de fines de los sesenta. Ni revival nostálgico ni preocupación con la originalidad. "A saída não está em "retomar" o feito: "não confundir reviver com retomar". Reviver a invenção é começar tudo de novo: eis o "novo". Essa atitude inclui uma nova disposição dos signos já experimentados, agora livres do "drama da procura". Las imágenes, y lo mismo vale para las palabras, no pueden ser retomadas porque no disponen de una forma que las anteceda, el sentido emanado proviene de la serie en la que se insertan. De este modo, el revivir y el encarnar se refieren no a la certeza de una falsa disponibilidad del pasado, que ha dado lugar a una multiplicación de "neos", sino a la convicción de que toda repetición (lo contrario del neo) es un retorno pero un retorno de lo no idéntico. En la misma carta, pocas líneas después, Oiticica menciona a Stan Brakhage y aconseja a Torquato Neto ver sus películas junto con las de Andy Warhol 1. Le recomienda pedir las en la embajada americana. Con los comentarios anteriores Oiticica había imaginado un procedimiento, ahora con Warhol y Brakhage propone una sensibilidad y postula un lugar diferente para el espectador/lector 2. Recordemos que Warhol solía afirmar que sus películas "se hicieron también para ayudar a que la gente se relacionara más consigo mismos. Por lo gen-

eral, cuando uno va al cine, uno se sienta en un mundo de fantasía, pero cuando uno ve algo que le molesta, uno se involucra más con la gente de al lado (...) Uno puede hacer más cosas viendo mis películas que con otra clase de filmes: puede comer, beber, fumar, toser y distraerse, y cuando vuelve a mirar a la pantalla, todo está igual" 3. Una distracción provocada por la incomodidad del tedio. En efecto, las películas de Warhol no pretendían capturar la atención del espectador sino disiparla, configurando de este modo una forma de participación paradójica donde el comer y el beber significaban a la vez presencia y ausencia. El espectador era activo pues se defendía del tedio comiendo o bebiendo y al mismo tiempo era pasivo al no resistir al tedio propuesto por las imágenes y por ello comía y bebía.

Frente a Warhol las películas de Brakhage, quizá su más perfecta contrafigura, eran un proyectil que chocaba contra su destinatario. Entregado a la "verdad" de su cámara de 8 o 16mm, Brakhage procuraba "un ojo no gobernado por las leyes de la perspectiva hechas por el hombre" que le permitiera revelar nuevas formas de la materia. Además del registro fílmico, Brakhage trabajaba sobre el celuloide con incisiones y collages que dotaban a sus imágenes de una expansión y una dimensión plástica y sensorial. Tanto el tedio warholiano como el trabajo sobre el celuloide operaban mediante una adición sustractiva que adicionaba al cine de nuevos elementos y revelaba con ello su incompletud, la contingencia de un derecho a la autonomía que se había pretendido perenne 4.

Los nuevos modos de sensibilidad que Warhol y Brakhage experi-

mentaron encuentran una analogía con los modos de participación que Walter Benjamín, en su ensayo de 1936 sobre la reproductibilidad técnica, había denominado "táctiles". Lo táctil debe entenderse en un doble sentido, como aquellas imágenes que acibillan al espectador 5 a través de un cumulo de planos, o bien como aquellas que producen su distracción. En ambos casos Benjamín está pensando en una salida a la contemplación idealista. La temporalidad de la distracción o el ritmo desenfrenado no eran, sin embargo un transcurso muerto o alienado, sino el espacio donde mediante el establecimiento de nuevas correspondencias era posible aprender nuevas percepciones 6. Tanto Warhol como Brakhage, como luego Oiticica y Neto, se dirigían a la construcción de una nueva pedagogía de la percepción.

Las reflexiones de Oiticica intentaban saldar la discusión sobre el valor de lo nuevo, la cuestión de la originalidad y el estatuto de los materiales con los que el artista debía trabajar. Temas que las vanguardias brasileñas, especialmente la Concreta, de la que el propio Oiticica provenía, habían discutido durante buena parte de los años sesenta. Ello significaba volver a pensar la relación productor-medio-receptor o, que es lo que aquí nos interesa, cineasta-medio-espectador. Lo táctil no sólo anulaba el tiempo pleno de la contemplación, como ya lo hemos dicho, sino que establecía el fin de una pedagogía y pugnaba por imaginar otras temporalidades que salieran del vector teleológico inicio-medio-fin. Durante los siete años que pasó en New

DISTRACCIÓN, UN ESTUDIO SOBRE ALGUNAS EXPERIENCIAS VISUALES DE IVAN CARDOSO, TORCUATO NETO Y HÉLIO OITICICA

York el cine 7 fue para Oiticica uno de los objetos que le permitiría reflexionar y poner en práctica lo mencionado. En este sentido, resulta particularmente ilustrativa una de sus experiencias, la que llevó a cabo junto a Neville D'Almeida, y tiene por título "Quase-cinema Experimentos en Bloc a Cosmococa" (1973). Allí Oiticica y D'Almeida combinaban sonoridades, proyección de slides, e imágenes fotográficas. La proyección de slides, que se daba a intervalos regulares, ponía de manifiesto el carácter estático de las imágenes. Se utilizaban cuatro paredes y las imágenes, con intervalos de quince minutos, aparecían una tras otra. Completadas las cuatro paredes se iniciaba una nueva serie que convivía con las anteriores hasta completarse. Una imagen de la nueva serie y tres de la anterior, dos y dos, tres y una. Yuxtaponiendo lado a lado la anterior y la posterior, el dispositivo permitía un análisis deconstructivo de la experiencia del cine mientras que el despliegue circular cuestionaba el tiempo lineal y dejaba abierta la posibilidad de "ingresar" por cualquier lugar a aquella proyección. Sin ser cine sino casi-cine (quasi-cinema) los experimentos en Cosmococa se presentaban sin embargo como una descripción, y una crítica, del cine: imágenes fijas enmarcadas en cuadros y proyectadas en secuencias resistían, en virtud de su duración, una narración que, de otro modo, rápidamente se transformaría en espectáculo. El espectador, provisto de almohadones, limas de uña y pelotas de fútbol, podía participar o distraerse.

RÍO DE JANEIRO

En Río de Janeiro, en forma paralela a las cartas que intercambiaba con Hélio Oiticica Torquato Neto llevaba adelante una columna en el diario A última hora. Entre cartas y crónicas se iba delineando un agenciamiento estético que buscaba apartarse de un discurso queregonaba o una revolución en ciernes atada a inexcusables leyes

dialécticas o de un camino triunfal hacia una abstracción total en el arte. Entre uno y otro paradigma había transcurrido la década del sesenta en Brasil, con la excepción quizá de lo que fue el movimiento tropicalista. Para construir un nuevo arte sobre las cenizas de la dialéctica, positiva y negativa, es decir pre y post Adorno, Torquato Neto, desde su columna diario Geleia geral Torquato Neto alentaba la utilización del super ocho:

"Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. Aqui, então, nem se fala: superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato,. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra: aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som - e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, na Europa, nas boas lojas. Nas importadoras. Superoito pode ser fino, se você é fino. E poder ser grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos filmmakers e superstars vão ao chão superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz - em Orgramurbana (a vovó de Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor do que assistir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um voyeur, o crítico é um tarado completo. E quem vê, já viu, crítica. Superoito superquente.

Aquella invención técnica, que le debía mucho a la Segunda Guerra Mundial, y había desembarcado en el Brasil de los setenta, parecía un atajo para los crecientes costos de hacer cine en un Brasil gobernado por la dictadura. Evitaba la cooptación por medio de subsidios de parte del Estado, crítica que Torquato Neto le hacia a los restos del

cinema novo, y sorteaba la mirada, cada vez más asfixiante, de la censura. En la crónica citada, aparecida el 29 de agosto de 1971, Neto mencionaba a Ivan Cardoso, que en ese momento se encontraba filmando en super ocho, Nosferatu no Brasil con la actuación del propio Neto. Podemos rastrear las etapas finales de aquel proyecto a través de las cartas que Neto envía desde Río a Oiticica, "Nosferatu do Brasil ainda esta sendo filmado. Semana passada vimos os três primeiros rolos e vários slides, tudo fantástico. Ivan Cardoso é outro cara que eu estou namorando agora: filmes de vampiro, transas por aí, você acha que eu ia perder uma maravilha dessas? Quando você puder ver essas coisas vai dar pulos. O filme está incrível e as caras que providenciaram para mim são inacreditáveis. Tomei um susto quando vi. Fantástico! Quero fazer filmes com Ivan e mais alguns. O que voce acha? Ivan me disse que ia mandar para você alguns stills do filme, mandou? Gostou? Casi dos meses después, también en carta para Oiticica, cuenta "terminamos, finalmente, as filmagens de Nosferatu no Brasil. Ontem à tarde Ivan me telefonou para dizer que quase tudo já esta montado e que veremos logo. El 29 de noviembre, en otra comunicación con Oiticica, Neto cuenta "recebi tua carta hoje de manhã e ia escrever depois de conversar, hoje à noite, com waly e ivan cardoso, na primeira exibição completa do Nosferatu no Brasil...". Esa noche a la que hace referencia aparecerá en su crónica y servirá para profundizar la discusión que Neto mantenía con algunos integrantes del cinema novo, especialmente en relación al discurso

Quente mesmo foi a sessão de cinema que Ivan Cardoso promoveu anteontem nos salões dos Taborda. Quente por causa dos filmes quentíssimos de Ivan e quente pela temperatura geral da platéia (convidadíssima), subindo, subindo, queimando e pegando fogo. Nelson Motta, por exemplo, foi um que esfriou bastante, mas em matéria de

exceções Nelsinho sempre se dá muito bem. Em compensação, Paulo César deslumbrou a platéia meio malacosumada aos ídolos do futebol, vocês sabem, por aí pela noite da granfinagem e tal; Jairzinho, que eu visse, não chegou a ir, mas pintou de galã numa sequência com automóvel e loura: Os piratas do sexo voltam a matar. Numa só noite e com apenas três filmes, Helena, a namorada de Ivan Cardoso, pulou firme para o posto que lhe cabe sem discursos: maior superstar do superoito nacional. Todo mundo lá.

La crónica dedica todavía otro párrafo a inventariar los personajes que asistieron a la proyección. Luego, se incluye un texto que se llama "inventar"

Classe A, artistas y poetas, fotógrafos e cronistas, atores e atrizes, Classe B, classe 2ª, jogadores e futebolistas, marginais e pirados, copidesques, cineastas, vampiros e mocinhas, amor & tara, os divinos e os repelentes, os deuses e os mortos, os mortos-vivos e os vivíssimos, publicitários e mecenas, amantes, desamantes, diamantes, carreiristas e desocupados, o tout-Rio de cima e o tout-Rio de baixo, caras limpas e caras bem quebradas, todo mundo lá, todo mundo firme nessa primeira grande noite pública do melhor cinema brasileiro que este cronista comovido agradece só porque existe.

Anotar ainda: Amor e tara, Nosferatu no Brasil e Piratas do sexo voltam a matar: três filmes: o cinema brasileiro não morreu nem morrerá: morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estúpidas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e ainda se aborrece: suicidas são eles: transemos em superoito: nossa curiosidade não tem limites: rogério e julinho, quentura, viva: fraturas expostas na tela desoficial: quem quiser que viva de barganhas: invenção transemos com a imagem: godard: é preciso confrontar idéias vagas

DISTRACCIÓN, UN ESTUDIO SOBRE ALGUNAS EXPERIENCIAS VISUALES DE IVAN CARDOSO, TORCUATO NETO Y HÉLIO OITICIA

com imagens claras: o abstrato versus o concreto armado: nem morreu nem morrerá: cinema, Brasil, 1971: Ivan Cardoso apresenta.

De este modo Torcuato Neto construye un texto de combate mediante una descripción envuelta en un clima festivo y lleno de movimiento, actividad y distracción para un cine, el marginal, que pretendía recusar toda pedagogía revolucionaria. Intervención doble: el evento en si y la descripción del mismo en la crónica que crea una nueva comunidad.

RIO-NEW YORK

No hay constancia de que Ivan Cardoso haya enviado, efectivamente, algunos stills para Oiticica, como pregunta Neto en la carta, ni tampoco sabemos la fecha exacta en que Oiticica asistió a aquella película, pero podemos rastrear que desde fines de enero de 1971 Neto comienza a planificar junto a Wally Salomão una publicación que se llamaría Navilouca en referencias a las lecturas foucaultianas que ambos estaban realizando. La publicación sólo llegó a concretarse en 1974, cuando Neto ya se había suicidado. Allí encontramos un artículo de Oiticica sobre el Nosferatu de Cardoso 8. Oiticica consideraba aquella película como "anarrativa", con personajes que fijaban tipologías y secuencias que no determinaban significados cerrados. Las discontinuidades, en realidad nuevas escansiones, atentaban contra la linealidad de la secuencia narrativa y promovían, como ya hemos señalado, nuevos recorridos sensoriales y semánticos. "Para Oiticica, a relação espectador-cinema sofre uma mudança básica: como na televisão, ele "absorve por mosaicos"; é participante" no preencher lacunas estruturais e nas interferências acidentais" 9.

El proyecto de Torcuato Neto, que cierra el recorrido de este texto, también fue filmado en super 8, en su ciudad natal Teresina. O assas-





ino da vérmela narra la historia de un regreso y un ajuste de cuentas. Un asesino que rápidamente se convierte en serial por efecto de la trama. Sin referencias críticas sobre aquel film, que en la actualidad navega entre la extinción y anonimato debido a las dificultades de acceder a él, voy a tomar algunas de las ideas del brillante ensayo de Cláudio da Costa Cinema brasileiro (anos 60-70) dissimetria, oscilação e simulacro. Basándose en Tyler Parker, teórico del cine underground americano, Da Costa recupera el concepto de fetish footage, que significa, en un film, la exposición literal de la fijación particular de alguien y agrega "ao invés do cuidadosamente editado com economia da forma plástica em mente, esses filmes underground são mostrados inteiros, assemelhando-se com episódios inflados, na melhor das vezes, e tendendo ao inarticulado "tempo sólido" da câmara do ponto fixo desenvolvida por Warhol em 1963. Un tiempo sólido e inarticulado es lo que se despliega en el film de Torcuato Neto. La insistencia en la muerte, su reiteración sin fin por parte del protagonista explicitan una temporalidad que no consigue desplegarse, que no logra salir de su comienzo y no consigue llegar hasta un final. La muerte es imposible puesto que ella no se transforma en una acción que modifique al mundo 10. "O meio (a situação) não é a potência para uma ação, mas a impotência que cria uma imagem-inação", señala Da Costa. Neto descarta la forma impuesta por la acción y experimenta con la disforma de la impotencia, en este caso la impotencia, paradójica por cierto, de matar o de dejar de matar.

En diferentes geografías, aunque conformando una comunidad que desafiaba fronteras y censura, Oiticica, Cardoso y Neto fueron construyendo en los primeros años de la década del setenta, una experiencia que intentó rebasar la inmaculada autonomía del arte, destituir la contemplación trascendental que la noción de modernista de

DISTRACCIÓN, UN ESTUDIO SOBRE ALGUNAS EXPERIENCIAS VISUALES DE IVAN CARDOSO, TORCUATO NETO Y HÉLIO OITICIA

forma reservaba para el espectador y apuntar contra las nociones origen y originalidad, fueron algunos de los preceptos que guiaron estas producciones visuales, algunas de las cuales pertenecieron al cinema marginal (Nosferatu y O assassino) que más que enfrentarse al cinema novo lo deconstruyó desde dentro, transformando la estética del hambre glauberiana, como ha señalado Haroldo de Campos, en destética de lo disforme.

Notas

1 En una carta anterior le había mencionado a Jonas Mekas.

2 Warhol, Brakhage, Mekas son algunos de los nombres que componen lo que se conoció como el cine underground americano o "New American Cinema". A esos nombres les podemos sumar los de Jhon Cassavetes, Kenneth Anger, John Lennon y Yoko Ono.

3 En las películas de Warhol no hay ni historia, ni argumento, sino "incidentes".

4 La cadena mundial Music Television ha leído cuidadosamente el cine de Brakhage. La significación actual de la cadena nos habla de infinita potencia de absorción de la industria cultural.

5 El propio concepto de espectador entra en crisis.

6 En este sentido debe ser leída la participación del espectador, es decir como el intento de llevar hasta las últimas consecuencias las premisas de un arte desaturizado.

7 Recordemos la siguiente cronología: en 1968 participa como actor en la película Câncer de Glauber Rocha y en 1972, también como actor, en la inhallable Lagrima Pantera de Julio Bressane; Agripina é Roma-Manhattan, como director (1972) con Mario Montez y Antonio Dias; Neyrótica, como director (1973).

8 También hay otro artículo de Haroldo de Campos sobre Cardoso. Haroldo escribirá sobre el cine marginal para la muestra organizada por Rubem Machado Jr. durante el 2002 en el Centro Cultural Banco do Brasil.

9 FAVARETTO, Celso. A invenção do Hélio Oiticia. São Paulo. EDUSP, p. 213.

10 Da Costa incluye en sus reflexiones sobre "imagen inacção" al film Câncer de Glauber Rocha.

BANALIDAD (A PROPÓSITO DE *CINEMA FALADO* DE CAETANO VELOSO)

GONZALO AGUILAR

14-16 de mayo de 1999, París. ¿Se acuerdan cuando Jean-Luc Godard ponía canciones de Charles Aznavour en sus películas? Jean-Paul Belmondo cruzaba apurado la Rue Faubourg de St. Denis, con su polera beige y su blazer ajustado, mientras en el bar lo esperaba Ana Karina con una estola de piel blanca y el tapadito escocés, fumando Gitanes. Por una moneda de 20 francos, podía escucharse en la rockola "Tu t'laises aller" cantada por Charles Aznavour, sí, el mismo de Disparen sobre el pianista de Truffaut y del champagne Monitor. Entonces, Ana Karina suspiraba (nadie suspiraba como ella) y decía "Aznavour me hace perder la cabeza". Otro tanto dijo alguna vez Bob Dylan, un hombre poco inclinado al elogio fácil: "Aznavour es un genio".

En los tres recitales sucesivos que dio en la Cité de la musique en París, en mayo de 1999, con Augusto de Campos y Lenine como invitados, Caetano Veloso interpretó "Tu t'laises aller" de Charles Aznavour e hizo, para cada una de las interpretaciones, una introducción autobiográfica en la que habló de Unne femme est unne femme, el film de Godard de 1961 que incluye la canción.¹ El primer día, habló de Ana Karina, el segundo de Aznavour y el tercero de Godard. Es decir, habló del cuerpo, la voz, la mirada; de la star, el chansonnier, el director.

Desde su tiempos como crítico de cine, a principios de los sesenta en Salvador, Godard fue una de las pasiones de Caetano. En su libro *Vereda tropical* escribió que *Sin aliento* fue una revelación; *Pierrot le fou* y *Una mujer es una mujer*, fundamentales para el tropicalismo, y *Masculino-femenino*, con sus "filhos de Marx y a coca-cola", un momento más de la cotidianidad y de la vida. Finalmente, *La Chinoise* y *Week-end*, "comentários sobre a parte já vivida da aventura". En los ochenta, la prohibición de *Je vous salue, Marie* durante el gobierno de Sarney hizo que Caetano saliera a pelearse con todos e irrumpiera en el Festival de Cine de Rio de Janeiro, vestido con ropas extravagantes, para acusar de imbéciles a los responsables de la prohibición. Hasta se peleó con Roberto Carlos quien le respondió que "o povo é contra o filme. Então, graças a Deus, a minha opinião é a opinião do povo". El caso adquirió carta de ciudadanía en el rock con la canción de Paralamas do Sucesso: "O governo apresenta suas armas / Discurso reticente, novidade inconsistente / E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard" ("Selvagem"). Caetano siempre fue un godardiano 2 y defendió la vitalidad, la experimentación y la frescura de sus primeras películas.

Godard es una de las presencias tutelares de *Cinema falado* tanto por la profusión de sentencias que oscilan entre la boutade y la sabiduría como por el amor a la cita y la experimentación. Así como en sus recitales Caetano descubría la cinta de Moebius que le permitía ir de Godard a Aznavour, en la película el mundo ultraconver-

BANALIDAD (A PROPÓSITO DE *CINEMA FALADO* DE CAETANO VELOSO)

sado de Godard envía a Noel Rosa y a su samba-canción "Não Tem Tradução". Compuesto en parceria con por Ismael Silva y Francisco Alves, en esa canción Noel Rosa le respondió a los críticos de cine que decían que "I love you" sonaba mejor que "eu te amo".

O cinema falado

É o grande culpado da transformação

[...]

Tudo aquilo que o malandro pronuncia

Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu

As rimas do samba não são "I love you"

E esse negócio de "alô, alô boy" e "alô Johnny"

Só pode ser conversa de telefone

Un habla del cine y un habla de una cultura: ¿cómo pasar de una cosa a la otra, de Godard a Noel Rosa, de Aznavour a Augusto de Campos, de Lenine a Anna Karina, en fin, de Caetano Veloso a todos los demás sin derivar en una ensalada ecléctica que termina ofreciendo un muestrario inerte de la cultura?

5 de febrero de 1986, Salvador de Bahia. Vi *Cinema falado* una tarde en la que hacía mucho calor. Podría haber ido a la playa pero decidí meterme en una sala de cine. No había lugar más adecuado para ver un film que transcurre en Río, en Bahía, en Santo Amaro da Purificação (el pueblo donde nació Caetano). Me senté en la butaca y asistí a una historia que era en realidad una serie de conversaciones, lecturas y largos discursos. Tuve que moverme dificultosamente entre mi portugués de tourist y la sorpresa por lo que se desplegaba ante mis ojos. Fue abandonar la sala y encontrar a la película en la ciudad. Todo era extremadamente múltiple e impuro, pero un mismo

orden secreto regía la ciudad y el film. En esos años, el cine de la plaza Castro Alves, a praça do povo, se llamaba "Glauber". Por esas calles, en los días de carnaval de 1985 homenajeando a Jorge Amado, los tríos eléctricos comenzaban a incursionar en el reggae y en ritmos afro. La promesa bahiana era básicamente eso: una cultura popular ruda y sofisticada. Lo que en la Argentina se llamaba cultura popular estaba siempre acechado por el fantasma de la política o de la mala calidad (es decir, de la autenticidad), por el grotesco de una cultura que históricamente había sido deglutida o acorralada por las políticas de la elite. La cultura popular brasileña, en cambio, estaba llena de promesas de felicidad. ¿Era un efecto paradójico de la esclavitud? Se podía ser populista en Brasil o, en su defecto, adorar ese populismo chic también envidiable. Oiticica hablaba de Malievitch, se codeaba con la crema de la crema neoyorquina y mataba el tiempo en una favela carioca. Caetano era cantado por el pueblo, componía para telenovelas y hablaba de Deleuze y Heidegger. Drummond de Andrade y Vila-Lobos aparecían en los billetes, una escola de samba homenajeaba a Macunaíma, el carnaval bahiano impulsaba la lucha de las minorías negras y Gilberto Gil bailaba en los Filhos de Gandhi antes de ser ministro de cultura.

Cinema falado es una película imposible de describir: Jorginho, un amigo carioca de Gávea que me había hospedado en su casa y conocía a Caetano, me había dicho que había pocas cosas más asombrosas que escuchar a Caetano contando una película. Pero *Cinema falado* no se puede contar, tal vez por ser un rejunte de hablas sobre películas vistas, libros leídos, danzas observadas, fiestas compartidas. No tranches de vie sino tranches de discours. No una historia sino conversaciones, monólogos, delirios o, como se dice en gíria: papos furados. Según el Aurélio: "conversa sem sentido". El sentido, habría que decir, no está en los significados sino en otro

lado. Aunque se lea Guimarães Rosa o Thomas Mann (en la escena de la playa), los sentidos los trae el cine cuando pone en escena estos textos. Todo lo que puede un encuadre cuando se trata de atrapar una voz al vuelo.

1936, San Francisco. Se estrena otra de las películas del dúo Fred Astaire y Ginger Rogers. *Follow the fleet* (Sigamos a la flota) de Mark Sandrich. Esta vez Fred se alista en la marina y hace unos números encantadores con sus marineritos (lo acompaña Randolph Scott, la pareja nunca confesada de Cary Grant). Y en el medio de todo, sobre todo o debajo de todo, la música de Irving Berlin. El tema de los conflictos en un buque de guerra era internacional: Muchachada de a bordo de Manuel Romero, con Luis Sandrini y Tito Lusiardo, es del mismo año que la película de Sandrich. En *Follow the fleet* los marines no conquistan bárbaros países lejanos sino que simplemente se preocupan porque el mar los separa de las mujeres. Pese a eso, *Follow the fleet* admite ser leída como una fábula que enseña, tácitamente, que el destino gay puede no ser desdichado.

Hacia el final, Ginger y Fred bailan "Let's face the music and dance" de Irving Berlin. Como siempre, baile, representación y vida cotidiana son un continuo. Cuando Ginger y Fred (vestidos de rigurosa gala) se están por suicidar, comienza la música: "While there's moonlight and music / and love and romance". La filosofía es de carton piedra, como el decorado, pero el movimiento de los bailarines la hace ligera, digerible, encantadora. Astaire estrictamente no baila sino que deja que lo haga el decorado. En un primer momento el decorado y los objetos se convierten en una prolongación de su cuerpo, hasta que finalmente cuerpo y decorado son solo uno, así como son uno el soñador y el sueño, el cuerpo y la idea, lo visual y lo sonoro. Lo más llamativo es que no hay esfuerzo ni acrobacia ni envión. Sólo gracia o deslizamientos.

En Cinema falado también hay baile. Como una peonza, el film de Caetano adquiere su gracia y su movimiento por la tensión entre los polos opuestos. Es un collage compuesto de antagonismos: desde la dedicatoria inicial a Agripino de Paula y Antonio Cícero hasta el final, con una niña recitando Heidegger. En la danza también se produce un efecto general en base a contrastes: desde la concentración de la danza contemporánea de Stokler al baile amateur, despreocupado y descontracturado, de su hermano Rodrigo danzando "Aguas de março" de Jobim y de Dazinho quien baila "Abeja reina", de Caetano. Rodrigo, Dazinho: ¿bailan bien? No. ¿Bailan pésimo? Tampoco. Bailan, cómo decirlo, con gracia, no repitiendo una coreografía aprendida sino tratando de seguir la música. Caetano los capta en un plano secuencia fijo y los convierte en cuerpos adorables. En un caso y en otro, sea danza contemporánea o baile de amigos, la promesa del cine se cumple una vez más: cuerpo verdaderos. Recordar lo que decía Serge Daney: "el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos". En todos los casos (Stokler, Rodrigo, Dazinho) el plano secuencia logra su objetivo: el montaje lo hacen los propios cuerpos. Cada uno, a su manera, hace su propio cine, crea su propia gracia. Fred Astaire bailado por una horda de fanáticos de Fellini.

28 de octubre de 1997, Rimini. "Lo que yo soy es lo que tengo ganas de contar" escribió Federico Fellini en su libro *Hacer una película*. Y agregó: "Yo lo inventé casi todo: una infancia, una personalidad, las nostalgias, los sueños, los recuerdos, por el gusto de poder contarlos". La invención se opone a la clasificación: ésta trabaja con el imaginario, disecciona, separa, observa; aquella, en cambio, se involucra pasionalmente, fantasea, conecta, borra contornos. La clasificación es vertical, la invención transversal. Cinema falado, además de godardiana, es felliniana. En un mismo gesto, clasifica e inventa. La

BANALIDAD (A PROPÓSITO DE *CINEMA FALADO* DE CAETANO VELOSO)

película se construye, en todos sus tramos, a partir de la atracción de los opuestos. Godard, cerebral y sofisticado, es el diálogo, Buster Keaton, Ana Karina, el pop, la juventud, el sol. Fellini, sentimental y popular, es la saudade, Chaplin, Giulietta Masina, el kitsch, la infancia (en el cine de Godard están prohibidos los niños), la luna. El sol y la luna, "tela de luz puríssima".

En *Omaggio a Federico e Giulia* (2000), Caetano interpreta "Let's face the music and dance" en homenaje a Ginger y Fred (1986), una de las últimas películas de Fellini. El compositor bahiano explicó su versión diciendo que "nós a tocamos como se fôssemos uma banda fuleira que toca na rua para esmolos". Apropiándose de Estados Unidos (del músico más popular de la música popular norteamericana), Caetano convierte a Santo Amaro en Rimini o al revés. Es una versión como si la hubiera bailado Dazinho evocando 'mal' a Fred Astaire.

Una de las escenas más intensas y bellas de *Cinema falado* transcurre frente a la iglesia de Santo Amaro da Purificação, el pueblo donde nació Caetano en el Recôncavo bahiano (justamente de esta escena se tomó el fotograma que ilustra la tapa de *Omaggio*). La iglesia se encuentra toda iluminada y Caetano conversa con Dazinho: "Tem o cinema mudo e o cinema calado". Ambos recuerdan con saudade los estrenos de las películas de Fellini. Con *Los inútiles* "o Sr. Agnelo Renato Rosso lloró", recuerda Caetano. Por la cultura que traía el cine, todos querían ser estrellas, excepto Dazinho que sólo deseaba ser "poeira de estrela". ¿Qué hacer con todas esas intensidades de los viejos tiempos, cuando se pasaba de una cosa a otra sin mediaciones, cuando cualquier cosa podía ser un juguete?

Recuerdo que de chico mi padre me contaba siempre esa película en la que un personaje que vivía en la juerga se burlaba de los trabajadores desde un auto con un corte de manga y gritando "¡¡¡¡Laboratori ppprrrrrrr!!!!". ¿Quién iba a pensar que el auto iba a pararse en plena ruta? Eran los tiempos en que el trabajo pagaba y había justicia poética. También estaba "Marceeeellloooooo!!!!", el grito amanerado de *La Dolce Vita*, que -siempre según el relato de mi padre- se había convertido en la broma de los ambientes juveniles. Recuerdo además otra cosa que me sucedió años después en Roma cuando en la entrada de una pizzería un grupo de personas recibía la llegada del auto con los invitados al grito de "É arrivato Zampanò!". Fellini se mezcló tanto con la vida que hizo de ésta una mera imitación de su cine (antes que la vida imitara a la mala televisión). Godard es el cine imitando al cine mientras Fellini es el cine imitando a la vida. La de Caetano, sorprendentemente, es la película de un cinéfilo: la conversación después de ver las películas como modo de hacer cine.

6 de junio de 1968, São Paulo. Caetano Veloso y Gilberto Gil son invitados a dar una charla para los Estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Van acompañados por los poetas paulistas Augusto de Campos y Décio Pignatari, que los alaban a la vez que los defienden. ¿El aula? Una ratonera. Son tiempos agitados: todos coinciden en que el cambio social es inminente, todos intentan intervenir y darle forma a ese cambio. Los estudiantes son militantes de izquierda, denuncian el "desviacionismo" que se está produciendo en la música popular y defienden la idea de hacer una música de protesta, nacional y popular. Los tropicalistas hablan (crípticamente) de "revolución", de salir a las calles, del "Che" Guevara y la violencia, pero también usan pelo largo y guitarras eléctricas, defienden la alegría y la moda, tienen su poética y su erótica. Originalidad: no defien-

den la poesía combativa y de protesta de los CPC (Centros Populares de Cultura) sino la elaborada y experimental poesía concreta. Tomaron la frase de uno de sus textos y la usan de título para su canción manifiesto: "Geléia Geral". La "geléia" era la jalea que, desde los grandes carteles publicitarios, prometía larga vida. Con fines didácticos, Caetano explicó algo más al interpretar "Cambalache" de Discépolo como si el término del tango fuera una traducción aproximada al castellano de "Geléia Geral". Además, le cambió ligeramente la letra:

Mezclas con Toscanini, Ringo Star y Napoleón
Don Bosco y La Mignon, John Lennon y San Martín 3

En esos años, Augusto de Campos escribió los artículos más enfáticos y apoloéticos sobre el tropicalismo. Le interesaron, básicamente, la idea de una cultura popular no anclada en lo nacional (una cultura popular cosmopolita) y el cuidado en la elaboración de las letras (además de que los arregladores musicales, Rogério Duprat y Damiano Cozella, venían de su propio grupo, el concretismo). En una tarea de crítica militante, estableció nexos entre lo que estaba sucediendo en la música brasileña con otras manifestaciones contemporáneas: según sus palabras, "Alegria, alegria", por ejemplo, se asemejaba a un film cámara en mano a la Godard. La alianza continuó a lo largo de los años y llegó hasta los ochenta, cuando Caetano adaptó para Cinema falado dos poemas concretos: "flor da pele" (1959) de Augusto de Campos y "organismo" (1960) de Décio Pignatari. En ambas lecturas, Caetano se interesa por mostrar el color erótico que se puede arrancar de los poemas concretos aparentemente despojados y fríos. A las voces y las letras, el film le

suma los cuerpos desnudos, nada pornográficos, Del papel a la playa. Para "organismo" se aprovecha de lo que ya había dicho la crítica literaria: la naturaleza cinematográfica del poema en su close-up de la palabra. Pero algo más: Caetano introduce una cita del primer corto de Glauber Rocha, "O pátio", que jugaba con los cuerpos y las baldosas blancas y negras de un patio. En el film, la mujer y el hombre son una blanca y un negro. El acto amoroso, que ambos cuerpos simulan, no tiene un crescendo basado en el movimiento sino que se representa por una serie de cortes. No hay erotismo (ni pornografía) de los cuerpos: todo la seducción está en la forma de las letras, y el cuerpo del negro es bello cuando pronuncia la "o" de orgasmo. Cuando Caetano lee a contrapelo (una niña recitando a Heidegger, Fellini en la periferia, Godard como papo furado, la música como prosa de la poesía de la danza, el concretismo como poética del sexo, Thomas Mann en la playa carioca) no borra la esencia de aquello que toca sino que la revela bajo otra luz. Es la virtud de la plasticidad que tienen los objetos cuando se los somete a nuevos golpes de energía.

En los sesenta todas las conexiones parecían posibles y deseables. Augusto de Campos escribió que había que transitar "de la lucidez lúdica de un Godard al lúcido ludismo de un Richard Lester; cuando el cine -movies, por encima de todo- si muove, con sus anti-héroes vertiginosos, en la fuga "à bout de souffle", en la corrida incesante de los Beatles, en la sucesión barroca de episodios movidos (que no conmueven) del 007 '-ce rusé personnage-', superman de un nuevo arte-de-ingenio cinematográfico". Hoy, cuando el escándalo ya no es posible, el elitismo puede salir de la cárcel del valor en la que estuvo encerrado tanto tiempo. Pero en Caetano eso no es un problema porque el valor siempre viene después: en sus mezclas no hay una consideración ideológica ni polémica sino energética. Como lo dijo Thomas Mann en ese texto sobre el matrimonio que se lee en Cinema falado y que Caetano comenta con inteligencia en uno de los

BANALIDAD (A PROPÓSITO DE *CINEMA FALADO* DE CAETANO VELOSO)

bonus del DVD: "Es inútil, no hay retorno posible. Toda fuga hacia formas históricas vacías de vida es oscurantismo; toda piadosa represión de conocimientos entraña tan solo mentira y enfermedad. Es una fe falsa, orientada hacia la muerte, y en el fondo descreída, pues no cree en la vida y en sus energías inagotables". El artista como un conductor de energías, una central que envía señales a otras transmisoras y se desparrama por las ciudades. Esta era una idea de Maiacóvski en su defensa de Khlebnikov contra los burócratas de la cultura, y la retomó Haroldo de Campos que emitió sus señales a Caetano Veloso, quien las imprimió en *Circuladô* de fulô, uno de sus mejores discos.

Abril de 2005, Buenos Aires. *Tian bian yi duo yun* es el título en taiwanés de una de las últimas obras de Tsai Ming-lian. En inglés fue traducido como *The Wayward cloud*. En castellano podría ser *La nube díscola* o algo así (en la revista *El amante* proponen el más exacto de *La nube errante*). Como siempre, Ming-lian da en la médula de las relaciones humanas en aquello que tienen de permanente y de manifestación histórica. En *La nube díscola* se trata del cruce entre el sexo y el amor: en una sociedad en la que se puede ver o espiar todo; ¿qué cosa es lo obsceno, qué cosa lo pornográfico, qué lo erótico y qué el deseo. La película es una mezcla de *Los paraguas de Cheburgo* (1964) de Jacques Demy y Catherine Deneuve con *Garganta profunda* (1972) de Gerard Damiano y Linda Lovelace. Otra vez, la dificultad de clasificar: mejor seguir intensidades, descargas de la memoria, nomadismos desclasificatorios.

Hay encuentros que se producen fatalmente. Como el de Caetano y Tsai Ming-lian. *Bem vindo a São Paulo* (2004), film en capítulos realizados, entre otros, por Leon Cakoff, Mika Kaurismäki, Maria de Medeiros, Amos Gitai, Tsai Ming-lian y Caetano Veloso. En

Cinema falado, el tramo de Paula Lavigne (actriz y actual esposa de Caetano) toca, punto por punto, todas las cuestiones que aparecen en *La nube díscola*. ¿Qué tipo de sexualidad ha construido la raza humana para, aun cuando es mostrado, repetir los mismos mecanismos y las mismas relaciones? ¿Cómo llegar al sexo desde el cine si éste está más allá de la imagen? El monólogo de Lavigne en su cama, con bombacha y con un hombre negro en calzoncillos que se cruza delante de ella, dice más o menos así:

Casi nunca es bueno ver sexo en el cine. El cuerpo de la mujer es un uniforme. Hace falta mucha violencia y mucha delicadeza para arrancarle a la mujer ese uniforme. Los ojos del hombre. Arrancarle los ojos al hombre. El cuerpo desnudo de un hombre nunca está donde está el de la mujer [...] Godard en el film de la Virgen María le quitó al desnudo el uniforme del desnudo. Pasolini registra un pene de frente con la cámara sagrada [...] Es bonito el pito como una herramienta encantada e infalible. La radicalidad del orgullo más allá del placer. La mujer goza más que el hombre. Pero es porque el hombre es el amo y esclavo del orgasmo. El cine porno es aburrido. Siempre la caricatura de la relación heterosexual y el permiso de espiar la homosexualidad femenina. La homsoexualidad masculina está fuera del mundo. Sólo aparece en films donde hay homosexualidad masculina. Y sin embargo la curva de la gran interrogación sobre el sexo pasa necesariamente por ésta.

¿Habrà que ser católico y dejar de serlo para, después, poder mostrar el sexo? ¿Podrà existir, alguna vez, un cine verdaderamente pornográfico? ¿O hay pudor mayor que las películas porno actuales en las que el sexo no tiene nada que ver con la vida, que muestran absolutamente todo y con una luz uniforme? *Cinema falado* no es en realidad una película sobre las artes (sus capítulos son "música", "danza", "literatura") sino sobre una erótica que las atraviesa a todas ellas. Por eso las metamorfosis de Eros son tan importantes y van desde el "orgasmo" del poeta concreto (poesía

erudita + cuerpo popular) al del personaje que se desnuda totalmente ante el espejo (la homosexualidad como la forma más refinada del narcisismo). La "curva", en realidad, une los diferentes campos y parece decir: lo que trae el cine son los cuerpos.

23 de marzo de 1964, Londres. Sale publicado en Londres el libro *In his own write* de la estrella de yeah-yeah-yeah John Lennon. La BBC promueve una lectura hecha por el propio John y Norman Rossington en el programa *Tonight*. El primer intelectual argentino en escribir sobre Los Beatles fue Victoria Ocampo, quien fue testigo de la beatlemania en Londres y los descubrió inteligentes detrás de "She loves you". 4 El músico erudito Juan Carlos Paz anotó en su diario: "¡No hay que indignarse con Los Beatles que lo hacen lo mejor que pueden! Aparte de que después de tanta música sofisticada, entre popular y culterana -jazz metafísico, jazz culto, tango inyectado de Bartók, de Ravel, de Stravinsky o de cualquier otro que preste el indispensable y sofisticado pasaporte de cultura y modernidad, o mejor aún, de culto y modernoso-, los Beatles ocupan una ubicación semejante a la de los juglares y menestrales de la Edad Media, la pandilla inolvidable de los Villon o Garcilaso, o actualmente la de John Cage o de Juan Hidalgo" y agrega en nota al pie -verticalismo obliga- "con las distancias supuestas o probables". La edición argentina de *In his own write* salió en 1967 con prólogo y traducción del crítico literario Jaime Rest, quien elogia este intento de "joycear" el lenguaje y recurre a las obras de Lewis Carroll, Edward Lear, Samuel Beckett y James Joyce para explicar en qué consiste la experiencia escrituraria del beatle John (hasta entonces solo un melenudo que no desafinaba). Y Jaime Rest es literatura. Escribe el autor de "Help!" en su poema "Deaf Ted, Danoota, (and me)":

Thorg Billy grown and Burnley ten,
And Aston Villa three
We clobber ever gallup
Deaf Ted, Danoota, and me

Y Rest, libre y libertino, reinventa:

Bostecillo tupido, Isabel sarli
Por Boca Juniors que siempre ganó
Sin la pausa, la prisa, ni la pena
Es sordo Ted, Danoota y yo

La escena dedicada a Los Beatles de Cinema falado es luminosa: el bajista Dadi los compara con Dylan, y si bien reconoce la superioridad intelectual de éste, sostiene que Los Beatles son el lazo que une con la cultura de masas. "Filhos do vigor da banalidade foram empurrados ao rigor da clareza". La observación se asemeja a un teorema: Dylan es más complejo, sin duda, pero qué hacer con el 60% de la vida -si no más- que transcurre en la banalidad. Los Beatles descubrieron una alquimia y llegaron a lo que en Brasil se denomina una "tradicón de rigor". El término fue acuñado por Décio Pignatari a partir de la poesía de João Cabral de Melo Neto y tuvo un carácter proselitista: quiere decir, nada más, que el artista ejerce cierta selección de los materiales a partir de ciertos principios y aplica ciertos procedimientos de los que no se aparta. El mito modernista del plus de conciencia en todo su esplendor, pero ahora aplicado a la banalidad de lo cotidiano o de la histeria de las adolescentes.

BANALIDAD (A PROPÓSITO DE *CINEMA FALADO* DE CAETANO VELOSO)

En un cierto régimen de signos, todas las expresiones culturales pueden agruparse por lo que denominamos alto y bajo. Pero en otro, esa organización jerárquica (aunque admita la inversión) es insuficiente, pálida, débil. No admite el pathos ni los recorridos que no actúan necesariamente en un escalamiento jerárquico y vertical, sino que pueden actuar por agrupamientos arbitrarios, disgregados, zonales, con el único fin del uso y del consumo necesario de combustible. La emotividad puede colorear todas esas zonas e imponer el orden de la memoria, del gusto o del encuentro azaroso. Rigor y banalidad. En la fantástica escena en la que Dedé Veloso y Felipe Murray hablan del cine ("era industrial") y la TV ("era electrónica"), y en la que están incluidos los fragmentos de Mário Peixoto y Glauber Rocha (los encuentros verticales se transforman en choques horizontales), el joven Felipe y la bellísima Dedé recitan el diálogo entre Sansón y Dalila (1949) de Cecil B. de Mille. No parodian el film, ni lo citan ni lo recrean: simplemente lo repiten. Y en esa repetición aparece toda la verdad de *Cinema falado*: hay que insistir en la banalidad con rigor porque es lo único trascendente que nos queda.



REFERENCIAS

1 El recital "Carte blanche à..." está organizado por la Cité de la Musique (París) y consiste en invitar a un músico y darle "carta blanca", esto es, que pueda invitar a otros artistas. Caetano invitó a Lenine y a Augusto de Campos.

2 Caetano había aparecido, de alguna manera, en una película de Godard. En *Le Vent d'Est* (1970), Glauber Rocha hacía un cameo en el que citaba la canción "Divino, maravilhoso" de Caetano y Gil

3 "¡Qué falta de respeto, qué atropello / a la razón! / ¡Cualquiera es un señor! / ¡Cualquiera es un ladrón! / Mezclao con Stavisky va Don Bosco / y "La Mignón", / Don Chicho y Napoleón, / Carnera y San Martín...". Stavisky es el famoso ladrón sobre el que Alain Resnais hizo una película: *Stavisky el estafador* (1974).

4 Testimonio de María Esther Vázquez: "Recuerdo que en el año 1964, Victoria Ocampo trajo el primer disco que habían grabado los Beatles. Nos reunió en su casa de Mar del Plata a una serie de personas, y después de la comida puso el vinilo y dijo: -Escuchen porque, o mucho me equivoco, o estos muchachos van a marcar una época". El texto en el que se menciona a Los Beatles están en los testimonios escritos a principios de los sesenta e incluidos en la sexta serie.

EMBRUJO

CLÁUDIA RIO DOCE

Inusitado caso de um filme argentino sobre episódios históricos brasileiros, *Embrujo* (1941) é uma adaptação cinematográfica do romance *A Marquesa de Santos 1* (1925) de Paulo Setubal e marca a confluência do enorme desenvolvimento do cinema platino durante esses anos (bem como o seu prestígio no mercado latino-americano) com a "solidariedade" surgida em uma parcela de intelectuais e artistas destes países no reconhecimento e divulgação de suas atividades culturais durante o período da Segunda Guerra Mundial. Com direção de Enrique Susini, um aficionado pela técnica relacionado com projetos pioneiros na Buenos Aires de sua época (nas áreas mais diversas, como na de medicina, combustíveis e na primeira transmissão radial) e argumento seu em parceria com o poeta martinfierrista Pedro Miguel Obligado, o filme não traz nenhum crédito ao escritor brasileiro, fato que teria levado a sua família a impedir judicialmente que *Embrujo* fosse apresentado em São Paulo.

No elenco do filme, alguns atores que já haviam trabalhado no cinema internacional dividiam espaço com artistas que vinham de outros meios. Assim, nele atuaram Maria Ruanova (Terezinha), primeira bailarina do Teatro Colón, e o músico cubano Bola de Nieve (Cortarellhas), juntamente com os atores Pepita Serrador (Leopoldina), que antes de atuar na Argentina já tinha trabalhado na Espanha,

Ernesto Vilches (José Bonifácio), que trabalhou no cinema espanhol e nos primeiros filmes falados de Hollywood, Francisco Pablo Donadio (Marquês de Barbacena), que trabalhou no cinema italiano (fez, por exemplo, um pequeno papel em *Quo Vadis*) e do galã Jorge Rigaud (D. Pedro), que tendo ido para a França menino, fez 14 de julho de René Clair e também atuou em Hollywood, trabalhando com estrelas como Dorothy Lamour, George Raft e Henry Fonda. Aliás, Jorge Rigaud desembarcou em Buenos Aires especialmente para atuar em *Embrujo*, conforme noticia a revista carioca *A Cena Muda*. Acrescente-se, ainda, que, em sua realização, o filme contou com José María Beltrán como diretor de fotografia. José María Beltrán já havia trabalhado com Buñuel e, posteriormente, trabalhou em filmes brasileiros como *Tico-tico no fubá*.

Embrujo nos conta do amor extra-conjugal de D. Pedro, primeiro Imperador do Brasil, com Domitila de Castro, levando-o a agir de modo inconseqüente e provocando escândalos na corte. Em segundo plano, justificando o nome argentino para a história, temos a aia Terezinha, fiel companheira de Domitila que, para obter o sucesso desta e vê-la tornar-se Imperatriz do Brasil, faz feitiçaria e freqüenta sessões de macumba. No desfecho da trama, após a morte da Imperatriz D. Leopoldina (provocada pelos trabalhos de Terezinha) e com a possibilidade de finalmente Domitila conseguir o que sempre desejou, ela mesma, por um súbito sentimento de dever à Pátria, recusa o pedido de casamento de D. Pedro.

A liberdade com que o tema é tratado, no entanto, dá um novo sabor aos métodos convencionais do restabelecimento da ordem no final da trama e da evidente preocupação com o ajustamento da história aos padrões do cinema internacional. Pois se no filme temos, de um lado, a apresentação das futilidades do Primeiro Império, sua vida suntuosa, e que é a parte que vai ter um tratamento mais enquadrado nos modelos dominantes, de outro, tem-se a preocupação de se cruzar a esse discurso, da tradição, um discurso popular, na medida em que pretende explorar, mesmo que de forma um tanto estereotipada, as crenças e costumes radicalmente diferentes das camadas populares. Podemos ver, então, que na opção de Obligado e Susini por uma narrativa mimética e linear, tal como é a história de Setubal, tão avessa às preocupações vanguardistas de uma expressão anti-mimética, descontínua e fragmentária, a intenção de mesclar os discursos, pluralizando o texto de origem e, talvez, de utilizá-lo como mediador para a divulgação de uma nova estética.

Sendo assim, a linearidade presente em *Embrujo*, suspensa pela inserção de dois "espetáculos negros" (as sequências da taverna e da macumba, protagonizadas por Bola de Nieve e Maria Ruanova, respectivamente), torna mais marcante a heterogeneidade cultural da corte e das camadas populares. Se o passado é uma construção, na versão fílmica da Marquesa de Santos há uma reivindicação de uma outra tradição cultural, que nos é apresentada no mesmo plano que - e interferindo na - convencionalmente aceita. Procura-se recuperar representações que foram deixadas de lado ou "abafadas" pelo dis-

curso oficial, rompendo com ele, e não devemos esquecer que essas representações estavam, muitas vezes, distantes do âmbito socio-cultural dos próprios vanguardistas. Na crônica sobre *Embrujo* publicada em *El Heraldo Cinematográfico*, destaca-se precisamente os episódios dos "bailes rituais e cerimônias afro-brasileiras", da "bruxaria de negros semiselvagens", anotando que filmes assim apontam novos caminhos - transculturais, modernizadores - para o cinema argentino. Este enxerto afro, filtrado por sons caribenhos, na história de Paulo Setubal coloca, é claro, um pouco de exotismo, de "mescla" nas tradições brasileiras. Porém, mais do que isso, é possível verificar nessa realização da Lumiton a construção de um peculiar hipertexto cultural.

Vendo em *Embrujo* um ensaio transculturador, entendido como tradução de uma situação nacional através de uma composição estrangeira e de uma situação de elite em uma linguagem de massas, podemos explorar alguns aspectos das sequências fílmicas onde a proliferação textual se torna mais evidente, os dois espetáculos negros já mencionados.

Os representantes das camadas populares, a aia Terezinha, que faz de tudo para defender os interesses de sua patroa, sem que esta nem desconfie de seus métodos, e o Corta-orelhas, negro liberto que vende favores para José Bonifácio, reproduzem as duas vertentes que se formam na corte: a dos partidários de Domitila, que têm o único intuito de agradar D. Pedro e conseguir boas posições, favores, etc.,

EMBRUJO

e a dos partidários dos Andradas, que tentam assegurar o respeito às tradições, a preocupação com a moral, com a imagem do Imperador e, conseqüentemente, do Império. Enquanto Terezinha tenta destruir, através da magia, a Imperatriz, o Corta-orelhas alerta aqueles que o rodeiam, exercendo alguma influência sobre eles, para o poder que Domitila exerce sobre o Imperador.

Simpático e debochado, compositor de modinhas e músicas com um ritmo próximo aos batuques de origem africana, o Corta-orelhas nos proporciona um espetáculo de sabor bastante diverso daqueles que a corte presencia. É uma verdadeira explosão de alegria e sensualidade. Todos participam, cantam e dançam. Visualmente evocam a tela Samba (1925) de Di Cavalcanti. Este já em 1932 tem sua obra reivindicada por Mário de Andrade, que alude a seu aspecto alegórico e anti-mimético:

Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas. 2

Mas se Bola de Nieve evoca visual e associativamente esse cenário afro-brasileiro, relembra também, pela música que canta, as vanguardas afro-cubanas. Como se não bastasse sua simples presença para nos remeter a elas, Ignacio Villa, o Bola, interpreta canção baseada em poema de Nicolás Guillén. Trata-se de "Canto Negro", poema de Songoro Cosongo (1931), em algumas edições dedicado ao músico cubano García Caturla. A dedicatória é, per se, ilustrativa da poética mesclada de Embujo. Relembremos que Alejandro García Caturla, de formação musical européia e admirador de Stravinsky e Darius Milhaud, contou durante a sua estadia em Paris

com grandes simpatias no meio surrealista e só deixava sua mesa de trabalho para apreciar os concertos e as apresentações do Ballets Russes. Possuía profunda admiração por compositores que faziam a fusão de elementos clássicos com os ritmos negros das Américas e desde as suas primeiras composições procurou incorporar ao seu trabalho a base do folclore crioulo. Escreveu um grande número de obras para voz e piano com poemas de Nicolás Guillén e de Alejo Carpentier. Sua posição musical está em plena consonância com a de Mário de Andrade, que além de destacar a importância e o mérito de compositores como Camargo Guarnieri, sempre exaltando a influência do maxixe e do batuque frenético de caráter negro em sua obra, ao pensar a música de seu tempo, não cessa de mostrar, em primeiro plano, a transculturação lírica entre o estrato popular e as estruturas da música concertante. Afirmando que "jamais não se inventou tanta música" como na nova forma de compor, incorporando-se os ritmos populares, e explorando as diversas possibilidades de forma, melodia, harmonia e ritmos, enfim, utilizando-se de elementos e características de todos os gêneros de acordo com a "matéria musical" inventada por cada compositor, Mário de Andrade não deixa de notar, também, que as formas eruditas exercem influência decisiva (apesar de inconsciente) na compreensão que o "ouvinte inculto" possa ter delas, fornecendo a base para sua própria concepção musical.

No entanto, parece que a versão de "Canto Negro" que ouvimos em Embujo foi musicada por outro cubano, Eliseo Grenet, que, tanto como Caturla, mesclava os gêneros tradicionais ao ritmo e tema negros, recebendo o título de Yambaó e sendo mais tarde incorporada ao repertório de Bola de Nieve.

Devemos observar também a plasticidade da linguagem que supõe este poema cantado por Bola de Nieve. Marilyn Miller, num estudo sobre aspectos compartilhados pelas obras de Guillén e Hughes 3, está sempre destacando a sonoridade, as repetições, o uso das ono-

matopéias de seus versos. Mais interessante, porém, é a aproximação desta linguagem da arte dos cartazes, pois pode muito bem ser associada, pelo ritmo musical que lhe é própria, aos desenhos de Miguel Covarrubias e Paul Colin. O primeiro, como nos fala Marilyn Miller, ao ilustrar a capa de *The Weary Blues* (1926) de Hughes, mostra retratos similares de um par de dançarinos no Harlem e em Havana, o que aliás marcaria as evidentes conexões entre os projetos de Hughes e de Guillén. As caricaturas de Miguel Covarrubias tomando como assunto os negros do Harlem, que apareceram na edição de dezembro de 1924 da *Vanity Fair*, influenciaram os primeiros desenhos que Paul Colin fez de Josephine Baker, que tornaria seu traço mais livre pela constante observação das apresentações de *La Revue Nègre*. De qualquer maneira, tanto Covarrubias quanto Colin buscavam captar os movimentos das "danças selvagens" produzidas pelos ritmos sincopados da "música negra", que é o que nos sugere o "Canto Negro", o poema de Guillén cantado por Bola de Nieve em *Embrujo*.

Estas considerações nos mostram como nesta sequência filmica converge toda uma tradição sinestésica das vanguardas, onde imagem, palavra e som são, na verdade, desdobramentos um do outro. São imagens e ritmos lançados na escrita e a partir da escrita. É a utilização, na arte, do poder multiplicador da técnica. Por isso as associações não terminam: ao mesmo tempo que a presença de Bola de Nieve no papel do Corta-Orelhas pode evocar toda uma imersão no passado - a existência de uma unidade nas tradições africanas transmitidas para Brasil e Cuba devido à freqüente negociação de escravos com o Daomé, que mandava para estes dois países seus prisioneiros de guerra, yorubás, em troca de tabaco e cachaça -, mostra, simultaneamente, o "resultado" desta transculturação das raças, assegurando a sua voz diante da dominação americana do cinema, presente

também no próprio filme. Além disso, a presença de "Canto Negro" num filme de 1941, quando a pregação da supremacia ariana tomava proporções incalculáveis, é transgressivamente a "festa da raça", o carnaval carioca do Manifesto da poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade ou, em outras palavras, a afirmação de uma cultura mestiça (aliás, o próprio Guillén, no prólogo do seu *Sóngoro cosongo*, reivindicava o elemento africano como referência da identidade nacional, defendendo uma poesia mestiça). Esta afirmação extra-diegética estende-se ainda como contraposição aos modelos culturais impostos pela América do Norte. Se nos anos 40 os Estados Unidos ainda exercem a sua exploração econômica e cultural em Cuba, a afirmação de uma cultura cubana já ultrapassou os limites da ilha, e Bola de Nieve passa por cima de fronteiras com sua figura aglutinadora do alto e do baixo, pois toca piano no cabaré, mas vestindo smoking, e executa músicas, como as que já falamos anteriormente, que mesclam elementos tradicionais com o popular, como é o caso de Yambó (*Canto Negro*) e Bitó Manué (*Tú no sabe inglés*). Nessa perspectiva, é interessante pensarmos esta "afirmação", inclusive, em relação ao próprio filme, pois houve uma preocupação, por parte dos realizadores, em trabalhar com atores que já tinham figurado no cinema europeu e, inclusive, em Hollywood, como já tivemos oportunidade de observar. Seria, então, uma mescla dos dois discursos, o discurso da cultura massificada hollywoodiana e aquele das vanguardas, visando incorporar o popular à alta cultura; e esta mescla não deixa de ser peculiar, pois se esta sequência foge, como dissemos, à diegese do filme, não é só por toda esta questão sócio-cultural contemporânea aos anos em que foi rodado, mas também pela mise en scène que apresenta: as moças que dançam com o Corta-orelhas estão vestidas como as havaianas de Hollywood, mas são havaianas que, de qualquer forma, exercem apenas papel coadjuvante no espetáculo.

EMBRUJO

Lendo este fragmento diegéticamente, o espetáculo protagonizado pelo Corta-orelhas vem nos mostrar que a cultura africana não só subsiste à dominação européia, como sua vivência é a única maneira através da qual o negro consegue se libertar desta dominação, que é o que também podemos ler no outro "espetáculo negro" que o filme nos apresenta, a macumba da qual participa Terezinha.

Sentindo seus planos ameaçados por uma viagem súbita de D. Pedro, Terezinha vai até o terreiro com duas galinhas negras, algum dinheiro e uma camisa de D. Leopoldina e pede auxílio ao pai-de-santo, dizendo que já fez de tudo e não conseguiu o seu intento. Encomenda uma macumba que fica combinada para a mesma noite, que é noite de lua cheia. Terezinha está prestes a conseguir o que deseja. O sacrifício de animais e as oferendas de comidas que fazem parte destes rituais ficam implícitas nesta conversa da aia com o pai-de-santo. Na macumba propriamente dita, vão aparecer somente os batuques, as cantigas e danças que evocam a presença dos santos, bem como a incorporação deles no pai-de-santo e em Terezinha. O favor vem rapidamente. D. Leopoldina parece ter entrado em transe, fica com o rosto alterado, fala em bruxaria, roga pela ajuda de Deus e morre. Antes de prosseguirmos falando sobre esta sequência fílmica porém, observemos que de todos os filmes históricos que tratam deste episódio da História do Brasil, *Embrujado* é o único que registra, de alguma maneira, esta versão explicativa de alguns fatos, inclusive a morte da Imperatriz, que já esteve muito em voga. Paulo Setubal, com base em documentos pesquisados para o seu romance histórico, afirma que "o Barão de Inhomirim, e mais o Cirurgião-Mór do Império, o dr. Guimarães Peixoto, assistiram efetivamente a um parto prematuro de Sua Majestade. Desde esse fatal insucesso, principiou a roer a vida da Imperatriz, impiedosa e implacável, uma tremenda septicemia puerperal." e que, segundo as crônicas, D. Leopoldina, no delírio provocado pela febre, "falava muito em

feiticeira, em negras bruxas, e coisas semelhantes". Informa também que "correu, entre muitas versões, a de que D. Leopoldina fôra envenenada. Carlos Seidler, tenente alemão que estivera no Rio por essa época, recolhendo esse boato, estampou-o no seu livro". Já Mário de Andrade, em suas notas para a conferência "Música de feitiçaria no Brasil", destaca que C. Schlichthorst, em seu livro *Rio de Janeiro wie es ist* (Hannover, 1829), "diz que o povo brasileiro só explicava a paixão de D. Pedro pela Marquesa de Santos, por algum feitiço que ela tivesse botado no Imperador. E diz que se essa explicação podia ser ridícula na Europa, não o era aqui em que a crença nas simpatias e meios sobrenaturais estava universalmente generalizada."

De fato, a sequência da macumba tem uma importância que vai muito além de dar uma possível "cor local" ao filme. Ela sintetiza uma questão social muito profunda conservada por essas tradições africanas no sentido de afiançar identidades socialmente construídas. Assim, seus praticantes

extraem esse sentimento de orgulho da fé real que conservaram em relação ao poder de seus Orixá e Vodun, que, para eles, nos momentos penosos, são o amparo mais seguro contra a angústia e as humilhações e que, nos momentos de alegria, lhes proporcionam o sentimento exaltado do gênio de sua própria raça.

(...)Durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem.

De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornam filhos e filhas de Deus, respeitadas, admirados, cortejados. 4

Embora possamos relacionar vários pontos das sequências de magia protagonizadas por Terezinha com a descrição e explicação que os

estudos sobre as religiões de origem africana (ou obras que as documentam) possam nos dar, se nos detemos seriamente nessas obras podemos facilmente perceber o caráter estilizado destas seqüências, inserindo-as mais no universo do imaginário construído sobre tais religiões do que no que podemos conhecer de suas tradições.

Como no caso anterior, também na macumba a mescla é o recurso dominante. E aqui, torna-se emblemático o fato da seqüência ser protagonizada por uma personagem mestiça, Terezinha, o híbrido entre os dois pólos. Na macumba apresentada, a música é bem distinta dos batuques afro-brasileiros. Realmente há um batuque que marca o ritmo, como é próprio destas cerimônias, mas logo entram os metais, aludindo ao jazz, à voz do negro americano. Começa a percussão e um coro masculino, que são sempre repetitivos e monótonos, enquanto outros instrumentos são introduzidos num crescendo. As linhas musicais se misturam, variando sobre o tema. A música parece querer evocar um clima de "jungle africana", de forças primitivas da natureza, estando presente, inclusive, um som que se assemelha aos barridos dos elefantes. Observemos que os negros que promovem a macumba no filme são os únicos personagens representados por brasileiros. A biógrafa de Maria Ruanova lembra que a bailarina "se asustaba con los pases de macumba y, aunque no fuera supersticiosa, no le agradaba el clima que un grupo de muchachos brasileños, sin desearlo, creaba en su autenticidad." Conta ainda que a coreografia dançada por Ruanova e seu par foram números inspirados no candomblé, e representaram para a bailarina "el conocimiento de un mundo distinto al que frecuentaba artística-mente"⁵. Estes relatos nos evidenciam que, apesar de todo o ficcionismo utilizado na criação da macumba, esta obteve êxito em sua dramaticidade da evocação das forças primitivas.

Maria Ruanova, nestes anos, já era primeira bailarina do Teatro Colón e gozava de uma grande admiração no seu meio. Ruanova teve

uma formação relacionada com o ballet de maior prestígio da época; dentre os coreógrafos que eram contratados pelo Teatro Colón, ela teve a oportunidade de ter aulas, ser dirigida e trabalhar com vários nomes relacionados com a companhia de Diaghilev, seja com bailarinos que se destacaram na companhia, seja com colabores, entre esses nomes estão Leonidas Massine, Adolph Bolm, Michel Fokine, Boris Romanoff, Bronislava Nijinska e Georges Balanchine. Além disso, atuou em importantes companhias internacionais, como partenaire da principal estrela dos Ballets de Montecarlo, Serge Lifar, bem como na companhia de René Blum e em El Gran Ballet del Marqués de Cuevas.

Apesar de se tratarem de dois mundos artisticamente distintos, não são completamente dissociados, como pode parecer num primeiro momento. Enquanto bailarina, Maria Ruanova protagonizou a maioria dos ballets compostos por Stravinsky, que incorporava o folclore, o "popular", o primitivo em seu trabalho. Podemos, então, dizer que encontramos realizado em Embrujo um procedimento que se assemelha a essas composições de Stravinsky na medida em que também na macumba verificamos a incorporação do primitivo e popular por uma outra linguagem. Trabalha-se num duplo aspecto. De um lado temos a mescla do primitivo ou popular com a alta cultura (Maria Ruanova com o grupo de artistas brasileiros), de outro a transformação desta mescla numa linguagem assimilável pelas massas (a exploração de um imaginário primitivo com clara influência do cinema norte-americano). Deste segundo procedimento também não escapou Stravinsky, quando teve a Sagração da Primavera utilizada em Fantasia, de Disney ⁶.

Percebemos com tudo isso que, embora preocupados em incorporar o popular como força atuante que dialoga com a história elitista, Susini e Obligado o fizeram através de uma leitura "letrada" do pop-

EMBRUJO

ular, isto é, através da pintura de Di Cavalcanti, da vanguarda afro-cubana e do ballet de maior prestígio da época.

Estes e muitos outros elementos tão díspares, e que nos revelam uma gama tão ampla e complexa de distintos enunciados, convivem em *Embrujo* como num hipertexto. A magia e a técnica, as tradições mais requintadas da corte com as tradições mais primitivas africanas são possíveis porque o texto fílmico se constrói como num "palimpsesto do tempo e do espaço", onde "essas vistas discor-dantes" são "incessantemente opostas e incessantemente aproxima-das por um infatigável movimento de dissociação doloroso e de síntese impossível" 7.

A proposta modernizadora do filme torna-se, assim, mais clara com a incorporação das diferenças sem entretanto escamoteá-las, e mais ainda com o primitivismo (no caso, a macumba) reapropriado como prefiguração do próprio futuro, atitude que se mantém até o último minuto do filme, quando a Marquesa de Santos, que representa uma ameaça para as questões de linhagem, dinastia, enfim, para a "ordem" do Império brasileiro, finalmente é pedida em casamento por D. Pedro. Neste último instante, porém, ela nega o que mais desejou sempre, "para o bem de sua pátria". A ordem, portanto, é restabele-cida, para o bem de todos, embora a atitude de Domitila não nos convença muito, mas o mais importante disso é que a decisão históri-ca coletiva estava em suas próprias mãos, na decisão individual de um sujeito singular, alegoria sutil das opções extremas em um momento de guerra como o que se vivia durante as filmagens.





REFERENCIAS

1 Romance histórico vastamente documentado, foi traduzido para o espanhol por Benjamin de Garay, cuja primeira edição saiu pelo Club del Libro em 1939.

2 MÁRIO DE ANDRADE: "Di Cavalcanti", artigo publicado no Diário Nacional em 1932, in MARTA BATISTA, TELÉ ANCONA e YONE LIMA: Brasil: 1º Tempo Modernista. São Paulo, IEB, 1972. pp.159-160.

3 MILLER, Marilyn - "(Gypsy) Rhythm and (Cuban) Blues: The Neo-American Dream in Guillén and Hughes" in Comparative Literature. V.51, Nº 4, 1999.

4 VERGER, Pierre - Notas sobre o culto aos orixás e voduns. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Edusp, 1999. p.24

5 MALINOW, Inés - María Ruanova. Editorial Planeta, Buenos Aires, 1993. p. 105

6 Disney pretendia popularizar a música de concerto e, para isso, utilizou, além da Sagração, obras de Bach, Beethoven, Ponchielli, Mussorgsky e Tchaikovsky.

7 GÉRARD GENETTE: "Proust Palimpsesto" in Figuras. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. P.52

EL SUEÑO DE LOS HÉROES. UN DIARIO DE RODAJE

DANIEL LINK | FOTOGRAFÍAS DE SEBASTIÁN FREIRE

Un joven muy producido (y los rasgos físicos de una provincia argentina) se me acerca en la puerta del Bar Oviedo, sobre Pueyrredón (a metros de Santa Fe), y me pregunta (porque piensa que algo tengo que ver con el rodaje de Ronda nocturna, con mi anotador en la mano y mi aire seguramente reconcentrado sobre el papel): "¿Qué están haciendo?". "Una película", contesto. "¿Para qué canal?". "No es para TV, es para el cine". "¿Quién la dirige?". "Edgardo Cozarinsky". Mira un poco la preparación de la escena y sigue: "¿Eso qué es? ¿La cámara?". "No, el micrófono". "¿Cuál es el protagonista?". Le miento, porque no quiero comprometer al actor, diciéndole que no está presente. El joven se retira, mariposea alrededor del grupo, se entera aproximadamente de cómo será la escena que va a rodarse. Al rato vuelve, ofuscadísimo, y me dice, como si fuera un indicio de la decadencia del mundo y de las artes: "¿Sabés qué pasa? A ese pibe le falta calle. Para esto (sin que se sepa bien qué es esto, aunque supongo que se refiere a la profesión de taxi-boy, que él debe de ejercer y no al arte cinematográfico) hace falta calle".

La escena sucedió a finales de mayo de 2004, durante la segunda semana de rodaje de Ronda nocturna, la película con la que Edgardo Cozarinsky volvió a Buenos Aires y que se estrenó un año después en Buenos Aires, y al que tuve el privilegio de poder asistir como testigo mudo.

Casi toda Ronda nocturna fue filmada en la calle, de noche, entre las 9 y las 6 de la mañana, durante 7 semanas. Todos esos freaks (taxi-boys, transexuales, mendigos de la noche) acompañaron el rodaje de la película con curiosidad cinéfila. Cozarinsky (consciente del narcisismo que suscita el cine) a todos los trataba con cordialidad pero al mismo tiempo con distancia. Ronda nocturna no es una película a la Pasolini que admitiera ragazzi di vita entre "los nuestros" (como llama Cozarinsky a su equipo: los freaks nuestros). Toda ella ha sido pensada, diseñada y, por lo tanto, sólo actores tienen cabida en el rodaje. (19/5, medianoche)

En la esquina de Santa Fe y Pueyrredón, cuando la mayoría de la gente ya se ha retirado de la calle rumbo a sus casas, aparecen los otros, los cartoneros que casi nadie quiere ver y que sin embargo siempre están allí como formando parte de un paisaje al que nos hemos acostumbrado demasiado. "Si hay miseria, que no se note", se dijo siempre en Argentina. Y la mejor forma de no notarla es volver irreales a esos personajes que son el índice de lo que Argentina ya nunca volverá a ser. Una familia de cartoneros se cruza con el equipo de rodaje. Arrastran un carro de supermercado plétórico de cartones y papeles que venderán la mañana siguiente en los centros de recolección y reciclado. Se quedan observando la escena (no una de las escenas que integrarán la película, sino el espectáculo de esa banda de ilu-

minadores, maquilladores y productores que deciden la toma). Pasa otra familia de cartoneros. Los niños de doce o trece años que integran cada una de las miserables caravanas se saludan porque seguramente se conocen. Uno le pregunta al que estaba antes en su puesto de observador: "¿De qué es la película?". Recibe como respuesta: "Si filman acá debe ser una de putos". (fines de mayo de 2004)

Para Cozarinsky, el casting es fundamental en el cine (mucho más que la actuación, que como todo el mundo sabe, sólo sobrevive en los escenarios, pero no en los sets). De su protagonista, Gonzalo Heredia, le impresionó sobre todo la respuesta a la pregunta inocua "¿De lo que hiciste hasta ahora, de qué te sentís orgulloso?". Muy serio, Heredia le contestó que no podía sentirse orgulloso de nada que hubiera hecho porque todo lo que había hecho le parecía bastante malo. La umilitas como condición del artista y del arte.

Ninguna de las personas que integran el equipo (incluido Cozarinsky) sería capaz de sostener algún tipo de jactancia respecto de su obra. Todos ellos saben que cada cosa que hacen es una acrobacia sin red y que nada podrá salvarlos salvo un proyecto futuro, la obra que vendrá.

Hablo con un actor. Me dice: "No hice mucho hasta ahora. Yo vivía en Bariloche y me dedicaba a entrenar perros para que buscaran personas perdidas en la nieve, a educarles el olfato. Un día me quebré

una pierna esquiando y se me acabó lo de los perros. Así que me vine a Buenos Aires y como en mi familia hay mucho teatro me dediqué a esto". Reviso su apellido. Le pregunto si es algo de Antonio Cunil Cabanillas, el maestro de actores cuyo nombre homenajean una sala del Complejo Teatral San Martín y la Escuela Nacional de Arte Dramático. "El nieto", me contesta. (junio de 2004)

Va a rodarse una escena en un hotel. Ante la puerta de la suite habrá un guardaespaldas porque, se supone, dentro vive (o está de paso) un "embajador". Hablo con el actor, que también hace trabajos como personal de seguridad para restaurantes de categoría. Cada uno de sus brazos tienen el grosor de la pierna de un hombre corriente. "Es que lo mío es la persuasión", se justifica. "El teatro me ha enseñado mucho. Por ejemplo, a manejar las situaciones con sutileza". (junio de 2004)

Buscando locaciones, Cozarinsky llegó a un club de swingers llamado Reina Loba. El nombre no pierde su misterio, pero al menos se carga de sentido cuando tocan timbre. Lo que suena no es un timbrazo sino un aullido de loba en celo. El encargado del lugar, después de escuchar el proyecto de película mira seriamente al director y le señala, admonitorio: "Para eso hace falta alguien que haya gastado muchas suelas" (mayo de 2004)

EL SUEÑO DE LOS HÉROES. UN DIARIO DE RODAJE

Tiene algo extraño Buenos Aires. Si Ronda nocturna se propone hablar de la irrealidad de una ciudad (a partir de la superposición de dos registros: el registro realista y el registro fantástico), en algún sentido es porque se propone tematizar ese aire fantasmal que se ha vuelto tan característico de Buenos Aires después de la crisis de 2001. Frente a una casa que vende zapatillas en la esquina de Riobamba y Santa Fe, el equipo de filmación se cruza con otro equipo (éstos son músicos cargados de equipos de sonido y de grabación que salen de Tower Records). Es como un plano imaginario en el que por un momento pareciera que Buenos Aires es la capital de una remota república de las artes. Tal vez sea así: expulsada Argentina del concierto de naciones industrializadas, lo único que nos queda en el campo de la producción especializada es la cultura industrial (y el arte que de ella se deduce).

Para los habitantes de Buenos Aires la ciudad se ha convertido en un gigantesco set de filmación, un estudio de grabación permanente, una pasarela perpetua. Eso, como el turismo, forma parte de la irrealidad de todos los días. Ronda nocturna tal vez sea un síntoma de esa sensación y un intento por apresar esos fantasmas. (junio de 2004)

Un auténtico taxi-boy con parada en Santa Fe y Pueyrredón, que me ha visto varias veces dando vueltas por la esquina, finalmente me dirige la palabra. Sin saber qué hago yo ni testigo de qué cosa creo ser, me dice, refiriéndose a los camiones y buses cargados de gente que acaban de llegar: "Están haciendo una obra de teatro". No se equivoca. Alguna vez habrá una película llamada Ronda nocturna, pero por el momento el rodaje es en sí mismo la experiencia estética

que cuenta: una obra de teatro, una performance urbana, una manera de intervenir el espacio con los cuerpos. Maxi, mi amigo taxi-boy, a quien veré durante varias noches, me ofrece sus servicios, que me veo obligado a rechazar con tanta delicadeza que pareceo aceptarlos para un futuro incierto. "Bueno, cuando quieras", me dice. "Ya sabés que te hago descuento". (19.05.2004)

Última noche de rodaje, en un hotel. Todo el equipo de producción amontonado en una habitación mientras se prepara una escena en la habitación contigua, de la que se oyen las voces de los utileros armando la escena. Cada tanto alguien saca una foto. Cada tanto alguien conversa. Todo en un susurro, para no molestar a los verdaderos huéspedes del hotel. Todo en un susurro, como si hubiera fantasmas de verdad. En el cuarto contiguo, una discusión sobre cómo se prepararán las líneas de cocaína (que son en verdad de azúcar impalpable) y el ángulo en que la cámara tomará la acción. Mientras todo esto sucede, el actor protagónico, alejado del mundo, se dedica a estudiar la guía telefónica. (junio de 2004)

Última noche de rodaje. A partir del día siguiente, comienza la posproducción. El montaje se hará en Francia. La sonorización y la edición de sonido, en Buenos Aires. Para Cozarinsky, empieza la depresión. "Por lo menos para mí, que soy una persona solitaria, un rodaje significa un cambio profundo. Estar rodeado de personas, aún cuando no tenga con ellas relaciones de gran intimidad, funciona como una contención muy especial. Saber que a partir de mañana voy a estar solo de nuevo me deprime". En el final del rodaje de su

película anterior, *Crepúsculo rojo*, Marisa Paredes se burlaba amablemente del estado de dicha de Cozarinsky durante el rodaje con la pregunta "¿Qué es, un emperador romano?" (junio de 2004)

Ronda nocturna (2005), la película de Edgardo Cozarinsky, fue estrenada durante la última versión del Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), ese evento mezquino en el que no se sabe bien si en él la excentricidad se vuelve frívola o la frivolidad, excéntrica. La sola idea de "cine independiente" es una abominación conceptual. ¿Independiente de qué? ¿De los intereses de los grandes estudios? ¿Es que hay tales "grandes estudios" en Argentina? ¿De la política? ¿Es que acaso hay, etc.?

Lo que se llama "cine independiente" es lisa y llanamente cine débil, que no puede competir por el público con ninguna película mainstream. Si los planificadores y administradores culturales tuvieran verdadero coraje o vocación de disidencia, el festival sería de cine "experimental". Pero no, "independiente" y "barato" (porque baratas son las producciones y, también, las entradas) sirve para corroborar que el "cine de entretenimiento" no es "cine de verdad" y que los verdaderos amantes del séptimo arte son capaces de someterse a las torturas que los fieles del Bafici son capaces de soportar en haras de un arte que nunca debió existir.

Además, todo sucede en ese lugar espantoso llamado "El Abasto" donde la clase media celebra sus fastos, al que cuesta llegar, al que cuesta entrar, del que cuesta salir y en el que cuesta, sobre todo, estar. Lo que en el contexto del Bafici se llama "cine independiente" no es sino la frutilla que adorna la torta de la especulación inmobiliaria en Buenos Aires. El público que concurre al Bafici (lo sepa o no) no hace sino legitimar el estado horrible del mundo y de las artes.

Ronda nocturna no es un ejercicio de "cine independiente". Es un ejercicio de inteligencia, y es una experiencia estética (radical), una experiencia particularmente notable porque es capaz de sacar sus mejores virtudes de aparentes defectos, cosa que sólo puede decirse del cine de los grandes.

Daré sólo un ejemplo: la historia, por necesidades de guión, debe transcurrir un 2 de noviembre. Por razones que escaparon a la voluntad de su director, no pudo filmarse sino durante un mes de junio particularmente frío.

Yo, que estuve en ese rodaje, tenía una curiosidad enorme por ver cómo iba a verse esa incongruencia climatológica en el film. Pensé que tal vez no se notara tanto. Lo cierto es que se nota: es un 2 de noviembre y hace frío. Ahora bien, como Edgardo Cozarinsky nunca quiso hacer una película "realista", la incongruencia de la fecha y el frío no hace sino crear una atmósfera de irrealidad que, por razones que tienen que ver con la resolución de la película (el día de todos los muertos, aquéllos que ya no están entre nosotros salen a buscar, para llevarse con ellos, a las personas que amaron) pero también con el clima del que *Ronda nocturna* se hace cargo, sólo pueden favorecerla, porque de eso habla (de la irrealidad, de lo imaginario, de la nihilización del mundo), entre otras cosas. Yo recibí el sentido de lo que estaba percibiendo mucho después de haber naufragado en mi propio llanto.

De discordancias semejantes, el film de Cozarinsky (que antes que ninguna otra cosa, antes que uno de los mejores escritores argentinos, es, sobre todo, una persona inteligente y sensible) está lleno.

Cozarinsky (autor de la compilación clásica *Borges y el cine*) sabe que el cinematógrafo es una experiencia de pensamiento encarnado (lo sabe también respecto de la literatura) y ha reflexionado sobre cómo es esa encarnación del pensamiento que llamamos cine. A la par del estreno de su película, el autor publicó el guión de *Ronda*

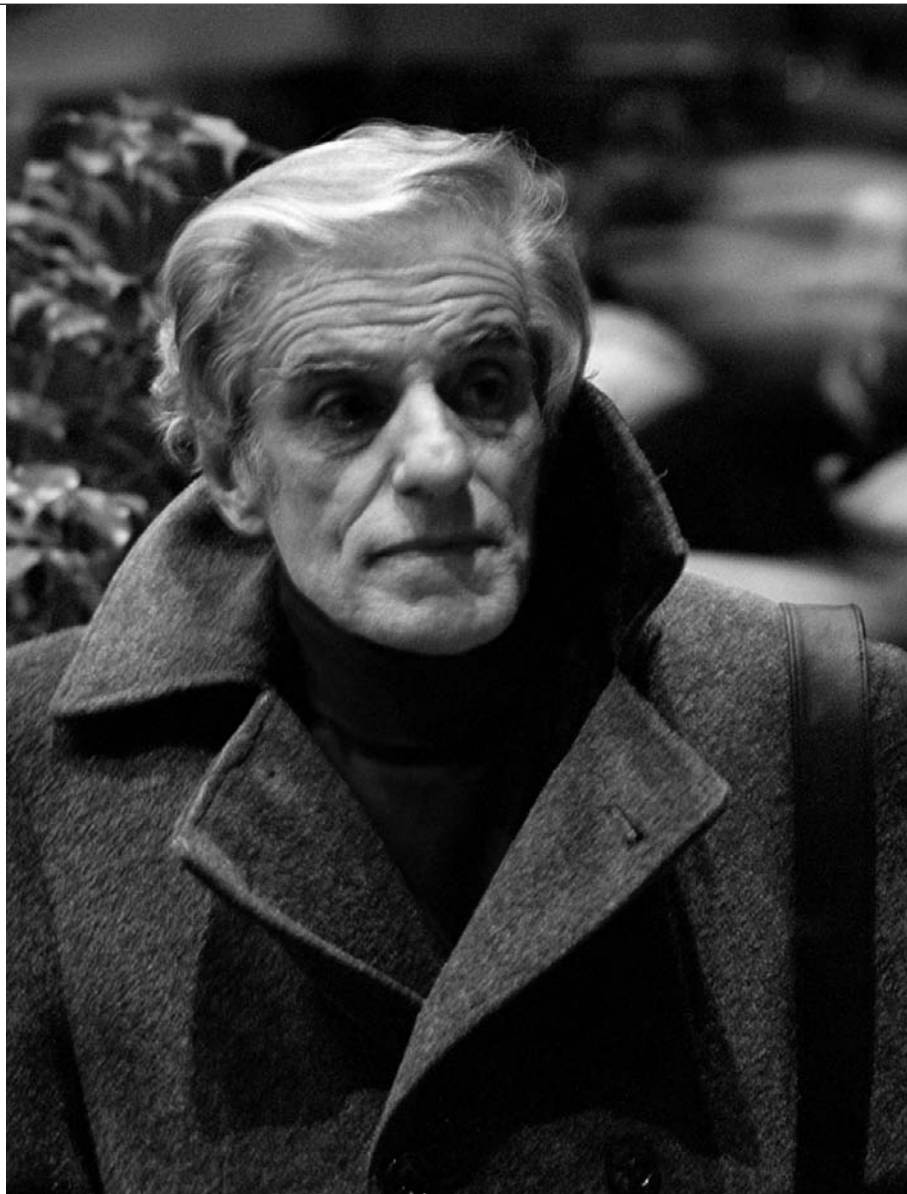
EL SUEÑO DE LOS HÉROES. UN DIARIO DE RODAJE

Nocturna (Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005), precisamente para potenciar esa experiencia estética que había comenzado como un texto escrito, continuó con una experiencia dramática callejera y terminó como un relato audiovisual.

Ronda nocturna se llama así porque evoca, deliberadamente, a Rembrandt. El cineasta y su equipo, dice Cozarinsky, son como esos conjurados que atraviesan la noche con una linterna, no para iluminar (porque la luz, en Rembrandt y en Cozarinsky, viene de todas partes, de cualquier parte) sino para guiarse en un laberinto de signos. Es una ciudad (objeto a la vez del amor y del extrañamiento, como sucede siempre que se trata del amor) lo que Cozarinsky quiso entregar como un don a sus espectadores (también: a sus lectores). La ciudad de la noche.

Alan Pauls declaró que Cozarinsky había hecho por Santa Fe y Pueyrredón lo que Borges con Palermo Viejo. Se puede estar de acuerdo o no con un pronunciamiento semejante (que adolece de una simetría tal vez irreparable), pero en todo caso Pauls pudo ver que Cozarinsky estaba haciendo algo con Buenos Aires que había que entender como una operación desusada, y necesaria. (16.04.2005)

Los personajes que presenta Cozarinsky en su ronda aparecen levemente distorsionados (desde el comienzo, y hasta el final). Uno de esos personajes, un comisario, despertó la ira unánime de la crítica cinematográfica especializada en vilezas. Que el comisario es demasiado malo, o que es tan malo que no se entiende cómo el personaje principal confía en él, o que no debería presentarse a los comisarios como malos porque eso constituye un cliché. Como si Cozarinsky se hubiera propuesto documentar el hecho y la opinión de que los comisarios son malos y corruptos. Nadie parece haber escuchado el





Juan José Sebrelli en el rodaje.

diálogo en el cual el amigo de Víctor, el personaje principal, le dice que tiene que escapar del comisario porque está enamorado de él. Nadie parece darse cuenta de que el comisario es un comisario enamorado y que más allá de la catadura moral del sujeto de lo que se trata en ese momento de la historia es de la violencia de un amor sin retorno posible. (20.04.2005)

"No puedo dejar de pensar que Ronda nocturna sería una película mucho más satisfactoria si hubiese sido filmada desde el punto de vista de los embajadores que contratan a los taxi boys", escribe Manuel Trancón en la revista El amante del mes de mayo de 2005. ¿Por qué el crítico no puede dejar de pensar eso, salvo por prejuicio homofóbico? "Se nota que Cozarinsky no se siente nada cómodo con ese mundo", agrega el crítico. ¿Acaso alguien puede sentirse cómodo con ese mundo, con el mundo? ¿Y acaso Cozarinsky hizo esta película por encargo y con mandato de comodidad? Cozarinsky fue a buscar algo al mundo. Si lo encontró o no es algo que sólo él podrá decir, pero lo cierto es que, al ver Ronda nocturna, nosotros somos testigos de esa busca. Y le agradecemos que nos haya dejado participar del rumbo de sus pensamientos. (14.05.2005)

La película de Cozarinsky no es testimonial, sino fantástica. Habla del amor, y de la muerte. Se llama Ronda nocturna, como un cuadro de Rembrandt, y aspira a esa misma grandeza. Y sus personajes, casi todos ellos, dicen una sola cosa: "Nadar sabe mi llama la agua fría,/ y perder el respeto a ley severa". (14.05.2005)

GLAUBER ROCHA Y LA TV

JORGE LA FERLA

¿Por qué se mantiene vigente?, podría uno preguntarse nuevamente. Porque quizá sea, tras más de veinte años de su muerte, el que surge como más vigente entre los grandes directores de cine de la región aún activos. Leonardo Favio y Raúl Ruiz son los únicos que acompañan. Pero su recordado entusiasmo y actitud provocadora dentro del género audiovisual, y en el ámbito político, siguen en vigor por su valor agregado, a pesar de algunos olvidos coyunturales por parte de revistas especializadas, claustros, escuelas de cine de América Latina y fundamentalmente realizadores de la región.

La idea que sostengo es que además de cualquier interés histórico, o enciclopédico, que son fundamentales de conservar, la figura y la obra de Glauber Rocha constituyen una posición de una vigencia muy intensa frente a la situación del audiovisual. Algo notable para intentar debatir un estado de situación marcado por una crisis profunda, y terminal, en el ámbito de la política, las economías, el arte y la cultura de América Latina. La intensidad de su obra, su pensamiento cuestionador, y su visión de los medios ponen en evidencia la claudicación casi total, de importantes ideas y utopías, en esta lán-guida primera década del tercer milenio.

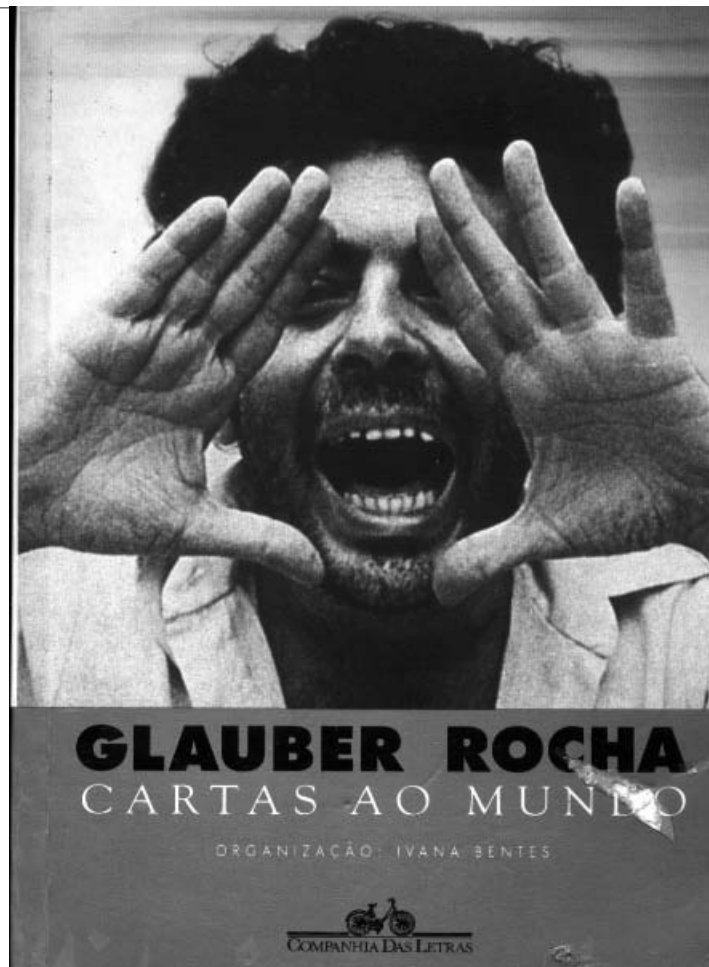
Varios fueron mis cruzamientos con Rocha. Primero con su obra, que vi durante los años 70, desde Barravento, su primer largometra-

je rodado en Bahía y del que salí en estado alucinatorio del FilmStudio, en el barrio romano del Trastevere, hasta la presentación de su última película, *La edad de la tierra*, durante el festival de Venecia de 1980. Entre esos extremos recordados, desde su opera prima hasta su último largometraje, Rocha ejerció una praxis exhaustiva en todo medio en el que intervino, novela, crítica, cine, video o TV y fue un personaje con una posición muy comprometida con la situación política del Brasil. Los vivientes viejos compañeros de su generación en el continente, mal llamado Cine Liberación, siguen deambulando por festivales del mundo, o intentando realizar su nueva película. Ausentes y en discordia con un presente, no han podido aún liberar nada.

Aquel desencuadre difícil de llenar. En *Viento del Este*, de Jean-Luc Godard película que forma parte de la tríada de su retiro bolche-vertoviano de Godard de la industria, hay dos escenas claves. Una es la cita topográfica tan remanida: No es una imagen justa. Es sólo una imagen. Nada más justo para hablar del trabajo con la imagen de Rocha. La otra, es la escena en la que Glauber pone su cuerpo en un encuadre a la vera de un camino. Uno de los personajes le pregunta en qué dirección queda el cine latinoamericano, y el bahiano, en un gesto inmortal, señala la izquierda del cuadro con su mano derecha. En ese desencuadre, una puesta en abismo clara, política y estéticamente, son pocos los que pudieron dar un vistazo significativo en los últimos cuarenta años en nuestro continente. Para el caso de

Argentina, uno de los países con la mayor producción de cine en América Latina, este también es un tema crucial pues la calidad de ese cine subvencionado es muy baja, hecha la excepción de algunas pocas obras. Cantidad nunca significó calidad y en este caso, la de un cine subvencionado por el estado, la situación es preocupante.

Lo arcaico y el video. Jean-Paul Fargier se refiere siempre a una entrevista hecha en París durante los años 70: "Antonio das Mortes, Glauber Rocha [...] la moraleja de esta fábula es tan pesimista que es el film de la burguesía intelectual de un artista que sublima su incapacidad para actuar (físicamente o intelectualmente) en la belleza del Mito. Film que enriquece el campo mítico, pero que no inscribe una huella decisiva en la historia. La jerga de una época desaparecida. ¿Qué ha sido de él? Recuerdo que en un hotel de la calle Harpe, Leblanc y yo lo acosábamos con preguntas marxistoides de buena y debida forma, y de qué modo se defendía ante nuestra agresión. ¿Cómo se pueden hacer preguntas tan arcaicas con un material tan moderno?, exclamaba él, refugiado en la cabecera de la cama y señalando nuestra cámara. Nosotros grabábamos, en efecto, sus declaraciones con un magnetoscopio, un viejo Sony." (Algunas páginas arrancadas del libro de mis noches en vigilia, Jean Paul Fargier) Rocha marcaba y volvía a señalar una dirección en este caso la de la imagen electrónica, en este caso a Jean-Paul Fargier que después influiría a muchos con su creativa prédica videográfica y televisiva.



TÍTULO DE LA NOTA EN CUERPO 12

La elocuencia, Rocha, la manifestaba con la misma actitud, una cámara en la mano, una idea en la cabeza a partir de relacionar ambos con una permanente reflexión crítica sobre los soportes y las tecnologías audiovisuales y las maneras de producir imágenes técnicas. Luego del incidente, el creyente Fargier se convertía no sólo en uno de los pensadores más destacados del video sino también en un prolífico videasta y realizador independiente de TV, una rareza en la actual Francia fashion, derechista y decadente del nuevo milenio.

La TV y la experiencia de Abertura. Hacia fines de los 70 Glauber Rocha participa en una serie de emisiones para la televisión brasileña que influirían profundamente en el naciente video independiente y en su estética, los que a su vez volverían a modificar a la misma televisión a fines de los años 80. Rocha conducía estas secuencias de reportajes emitidos por la TV TUPI, que en verdad eran monólogos realizados fuera de los estudios. En cada uno de ellos desarrollaba un tema diferente de una manera que en ese momento era radical: desaliñado, agresivo y desgarrado, mirando a cámara, sin cortes, con planos muy cortos y en permanente movimiento, Rocha gritaba sus verdades. Esta interpelación es acompañada de indicaciones hechas de manera ostentosa sobre el encuadre o los movimientos de cámara. A pesar de su emisión diferida, estos trabajos realizados en exteriores se servían del directo, creando la ilusión de una transmisión en vivo. Eran largas escenas, la mayor parte de las veces continuas, que conformaban un plano secuencia. Las referencias explícitas a la televisión se ampliaban en su discurso polémico con una manera de comentar la realidad sin tapujos. Icono viviente de una posición que desafiaba la pasividad típica de las híbridas y correctas talking heads de los noticieros tradicionales liderados por O Globo, o los políticamente correctos reportajes de Jô Soares que suavizan cualquier tipo de noticia y contradicción. El género y la actitud de Rocha eran ya



tiacoli

a, cos'è
ema?
more,
granita



Qui sopra, il regista Glauber Rocha durante la conferenza sta

molestos por el uso de la ilusión del vivo televisivo y por la manera en que destrozaba los reportajes tradicionales y acartonados. Muchas veces hablaba tapando su cara con fotos o con algún libro, opacando continuamente mediante estos procedimientos el realismo televisivo. Era evidente que ya en la última época de la dictablanda brasileira con el general Figueredo en el poder y antes del advenimiento del general Geisel en el régimen brasileño, se comenzaba a aflojar el control sobre los medios. Esto permitió que un grupo de exilados famosos de la cultura tuviera sus propios programas de televisión, entre los cuales Rocha que se destapaba sin tapujos crípticos sobre la realidad política y cultural de Brasil. De lejos el bloque de Rocha era el más creativo, y en su simpleza, trascendía las propiedades específicas de la televisión. El 21 de octubre de 1979 Rocha se despedía de Abertura pues debía terminar el montaje del que iba a ser su último film, *La edad de la Tierra*, debiendo también viajar al exterior por algunos problemas de salud. El incipiente video brasileño, que durante las últimas dos décadas del siglo XX se iba a transformar en uno de los movimientos más creativos y más importantes del mundo, aún no tenía acta de nacimiento. Faltaban varios años para que surgieran los provocadores trabajos de *Olhar Eletrônico* en San Pablo. Rocha de una manera brillante se adelanta, como Jean-Christophe Averty lo hace en su momento en Francia, y trabaja con cuestiones inherentes a los usos de la imagen electrónica mucho antes que los pioneros del video independiente en Brasil y el mundo, incorporaran estas innovaciones a su práctica.

Y fue en la Biennale di Venezia de 1980, cuando Glauber presenta la sublime *La edad de la Tierra*, cuando lo vi por última vez, en compañía de su mujer colombiana -buena y correcta elección, similar a la de Leonardo Favio. Rocha frente al horror del director de la Mostra, Carlo Lizzani, despoticaba, furioso como siempre, contra el jerarca

TÍTULO DE LA NOTA EN CUERPO 12

símbolo del negocio de las majors hollywoodenses, Jack Valenti, al que calificó de "corrupto, provocador y agente del imperialismo en la Bial". Pero también la sinceridad de su violencia apuntó también contra otro rubro intocable, los críticos cinematográficos, a los que tildó de "estúpidos, decadentes, corruptos, vendidos al capital americano, burócratas, funcionarios de los partidos, intolerantes, esclavos de la CIA e imperialistas". El filo izquierdista Carlo Lizzani, recordado director de cine convertido en funcionario, maldijo mil veces haber seleccionado la película de Rocha, y haberlo invitado al Lido. "Esas cosas no se hacen", decía Lizzani, mientras Valenti miraba el mar con una copa de champagne en la mano.

Esta gran película, y su valiente show público, serían su última intervención.

Esa intransigencia y ese vuelo creador aparecen en estos lábiles años 90 como el último gran modelo de una actitud libertaria a ultranza absolutamente incorrecta políticamente. Sus incompresibles elogios al General Geisel de alguna manera apoyaban las promesas del nuevo gobierno de reflotar el ente Embrafilme, así como de relanzar la producción y exhibición del cine independiente en el Brasil. Esa aparente impostura política era mucho más coherente que el corifeo festivo de artistas audiovisuales que no saben como reaccionar frente a la falta de políticas culturales importantes del ministro de cultura actual del Brasil, Gilberto Gil, que se suma al apoyo acrítico de la masa de intelectuales y representantes del quehacer cultural frente a la inoperancia y cinismo del gobierno del compañero Lula. El discurso demagógico, el vacío de propuestas y los trajes Armani del ministro cantautor, como el aggiornado look del presidente obrero, son un atractivo suficiente para las huestes del campo intelectual en el Brasil ya alejados de cualquier espíritu de lectura crítica y ruptural de la dura realidad de este país. Este espacio lábil del audiovisual y de

los intelectuales en el Brasil, no hablamos acá del caso argentino que es más preocupante, no hacen más que profundizar el valor de Glauber Rocha como artista audiovisual y hombre político, dos valores degradados y disociados en este nuevo milenio en las artes y el quehacer audiovisual del continente americano.

Frente a la total digitalización del audiovisual se están planteando cuestiones de fundamental importancia con respecto a la máquina del cine, y a la relación entre la imagen fotoquímica, electrónica y digital que pocos quieren mencionar y tratar de manera profunda. Este modelo de esquizofrenia es mucho más grave en América Latina que siempre recibió tecnología ajena y obsoleta para una producción audiovisual que en estos momentos está pasando por una situación de crisis apasionante a la cual pocos se quieren referir. "Yo solo quiero filmar", dicen todos. Ahora bien viendo las obras que resultan, uno se pregunta cuál es el motivo para esta praxis, y porque se destina dinero público para la misma, sin criterios claros de defensa de algo que se consideraba como arte.

Rocha siempre fue un ejemplo de praxis activa y creativa con los diversos soportes y lenguajes audiovisuales, en la producción y en la reflexión sobre los mismos.

Recordemos finalmente, que a pesar de su aparente pequeña dimensión, la obra crítica y analítica de Rocha es inmensa, y que sus tres escritos mayores, el último recientemente publicado, es lo más profundo que se ha escrito en el continente por parte de un realizador. "Una revisión Crítica del Cine Brasileño", "La Revolución del Cinema Novo" y "Cartas al mundo" es de lejos lo mejor que ningún director de cine del continente ha publicado. En el mundo hay algunos casos más, Eisenstein, Vertov, Godard y Jean-Louis Comolli

que son los modelos antológicos que acompañan a Rocha mostrando un valor en completo desuso. Un maestro-director de cine que hace, piensa y analiza con una profundidad, y una pasión desbordante, el audiovisual, y el universo.

"El arte es estímulo, es metáfora. Arte, es la dimensión del sueño anárquico de la materia onírica." (G.R. durante una de las últimas emisiones de Abertura)

ã Jorge La Ferla, 2005



ESCOBAR

**Municipio hostil
a la droga**

Gobierno
de la Provincia
de Buenos Aires

Municipalidad
de Escobar

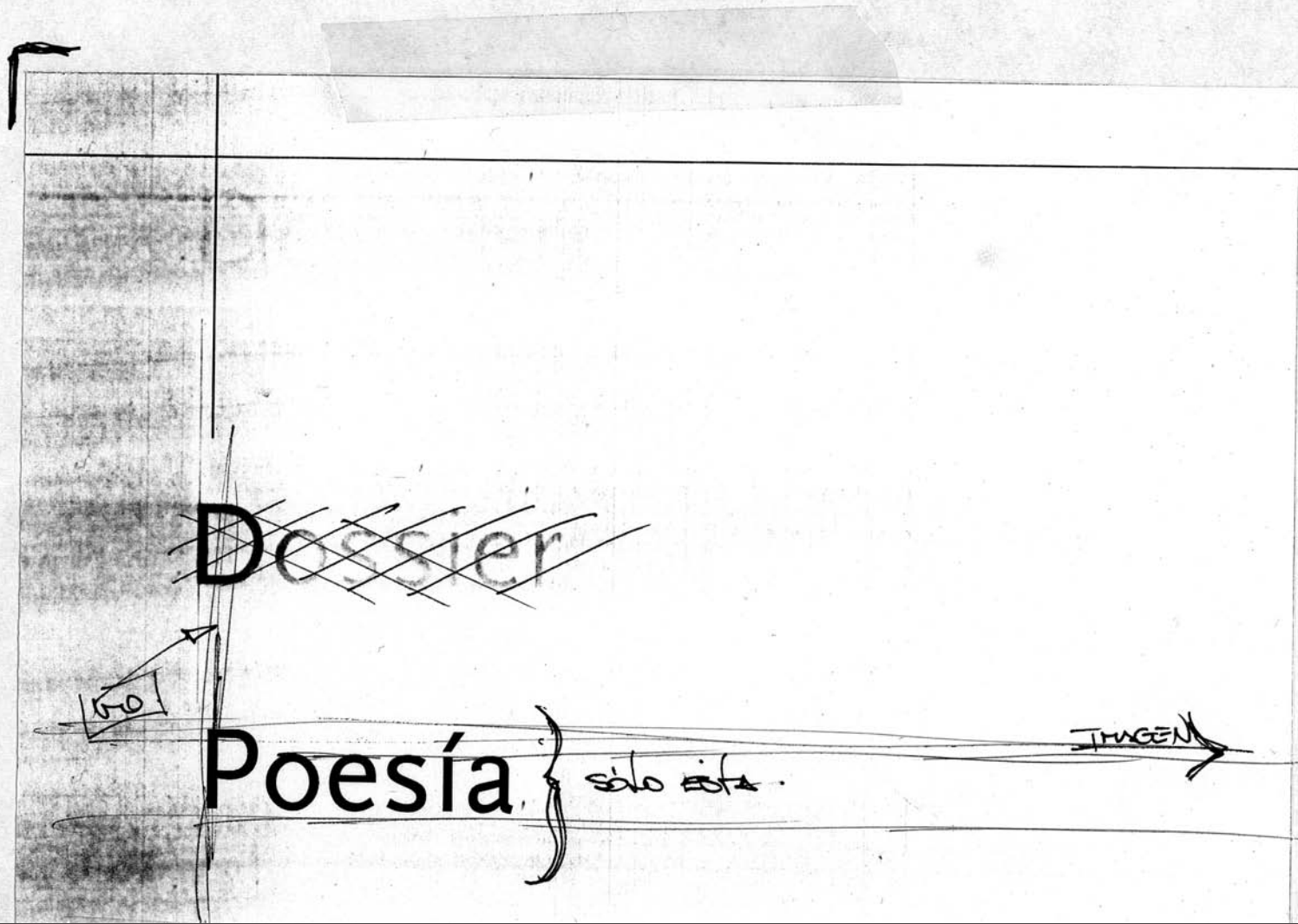
COTO
Supermercados
5' Escobar
Teléfono 011 428 428

COMER



40





LEBLON, VOZ E CHAO DE SOLANGE REBUZZI. EL ENIGMA DE LO FEMENINO

EDITORIAL 7 LETRAS, RÍO DE JANEIRO, 2004

PAULA SIGANEVICH

El primer libro de Solange Rebuszi, *Contornos*, publicado en 1991, lleva un epígrafe de Lou Andreas Salomé, "...la vida es simplemente poesía. Inconscientes vivimos día a día y fragmento por fragmento, mas, en su inviolable integridad es ella la que nos vive, ella la que nos lleva.". Una cita que impone un modo y una referencia que avanza ininterrumpidamente hasta el presente en su obra creativa. Como primer libro visita el amanecer de todo poeta, su lugar, sus antepasados. "Memorias" se revela de algún modo contra esto: por más que me escapo, recuerdo / la voz de los grillos / sueltos en la esperanza / me hablan de secretos oscuros / momentos sin sosiego. Por más que me escapo, / recuerdo / Qué hacer? / No quiero vivir de memorias.

Canto de Sombras, de 1997, también tiene su pregunta inicial en "Germinación": ¿Cuál es la duración de la permanencia? Es en el tiempo que se construye la observación de la naturaleza, la presencia constante de lo perenne que afecta las formas y los colores de la naturaleza viva, de la naturaleza humana: Do verbo ser / o silencio soa. / Desagua a vida cores / atenuando o impensable. / Entre vermelhos / conjugar anseios / ao por-de-sol. / No branco das luzes, / camélias abertas, / desponta o verso / mulher.

Hay una poeta que como ninguna otra en estos últimos años se ha preguntado por el tiempo haciendo de la condición de la pregunta un modo de vivir, Hilda Hilst. De ella es el epígrafe que abre un nuevo

libro en el 2002, *Pó de Borboleta*: "Atravessaremos juntos as grandes espirais / A artéria estendida do silencio, o vao / O patamar do tempo?". Cuando el tiempo recorre su camino deja a su lado sombras y fragmentos, fantasmas que pueden ser algunas prendas, vestidos o vestigios, todo el libro es un cuerpo que se hace y se deshace en una condición de fragilidad frente a lo eterno. Hilda Hilst tiene el don extraño de prender en un verso el tiempo, Solange aspira a caminar junto a ella su camino de poeta.

La imagen, el grabado, la letra manuscrita o la fotografía, acompañan la escritura de Solange en todos sus libros; siempre un texto copiado en su caligrafía sinuosa, un pequeño grabado reproducido e intercalado entre poemas ¿Cuál es la intención de esta presencia? Materializar en la escritura un cuerpo, un cuerpo de escritura. Así al paso de los libros el cuerpo crece, toma su voz, ocupa su lugar. Así llega Leblon, voz y chao.

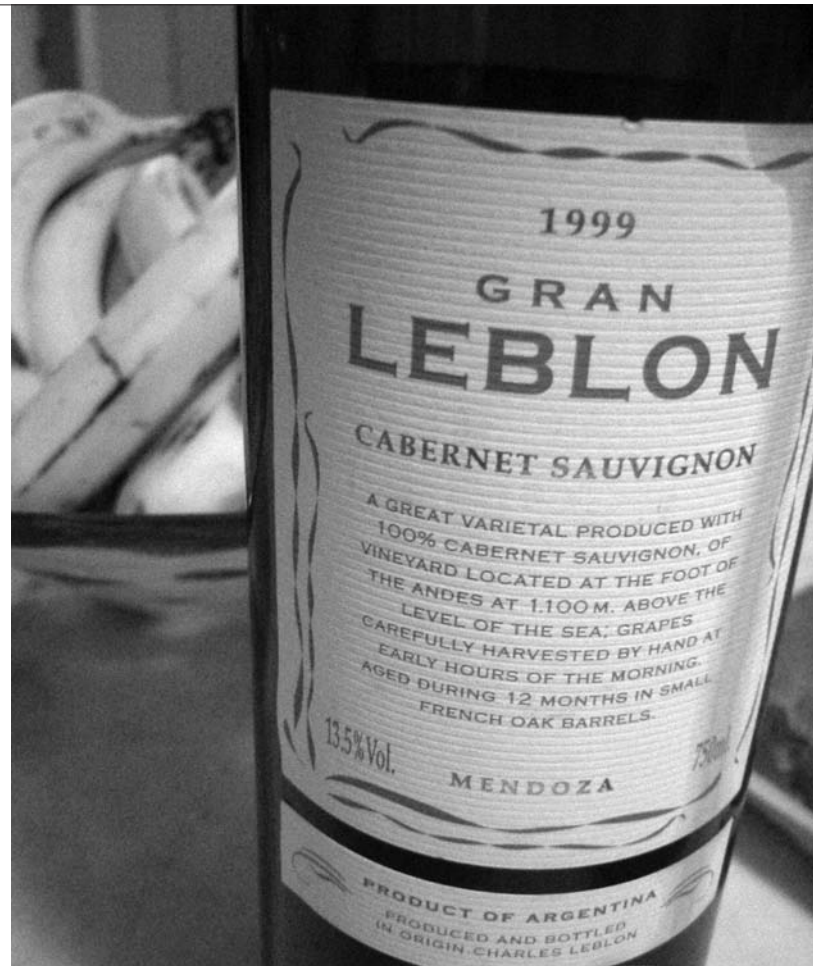
Una ventana, mirar a través de ella. Leblon, voz e chao, el nuevo libro de Solange Rebuszi, propone dos visiones en cruce: la exterior - Río, Leblon, Ipanema -, la interior enigma de lo femenino ya explorado en libros anteriores a máscara reveladora / do possível no impossível, / a verdade que nao deve ser dita toda.

Es un libro sobre la visualidad en el sentido que la modernidad le da a este concepto: sueño y fotografía, construcciones mediadas por la

tecnología. Así el sueño es construido por el dispositivo técnico psicoanalítico y la fotografía por el dispositivo de la cámara, a visao/ revertido. Se dice que la foto es la nueva memoria de lo humano al igual que el sueño y la poesía son construcciones paradigmáticas, fragmentos, de una subjetividad.

Todo converge en la escritura, toda memoria es la del cuerpo. El exterior se transforma en letra: Leblon:/ a musa mordida/ - na boca-palabra -/ faz do buraco pensamento. Como también: Areias de Ipanema / textura da língua. Hasta que la memoria se libera y la palabra se transforma, la palabra / carnefluida.

La vestimenta, la ropa pertenece a la categoría del vestigio, la traza sensual que se escribe sobre la corporalidad. El cuerpo de la escritora se desdobra en un cuerpo de mujer y otro cuerpo personaje, como el poema se sobre escribe en las lecturas anteriores, ...e da janela da frase, / uma impulsao suave as leva / em caminho onde o corpo da escrita / desdobra-se / mezclado ao corpo-personagem-mulher ; / a outra que escreve. Así también se escribe la carta - se cita dickinsonianamente, leminskianamente - a José. Porque a él, el que ve detrás de la cámara, el autor de las fotografías del libro, quizás esté dirigido parte del enigma, l'amour: un moment d'arret. Y en esta carta es donde se produce el pasaje de la escritura al puro grafismo, la disolución del poema: l - u - z -



UMA CASA DE ESCRITA, A DE WILSON BUENO

MANOEL RICARDO DE LIMA

Río de Janeiro, 2005

O último texto de *Bolero's Bar* (1986), livro de Wilson Bueno que reúne conversas de boteco - "este boteco sórdido e esplêndido, que abre quando pode e fecha quando não é mais possível" (como a porta de uma casa, espaço de intimidades) no dito de Paulo Leminski, - conta de um encontro possível com Carlinhos Oliveira, o cronista quase sempre desabado "sob uma boina invariável" e fazendo conjecturas "sobre as possibilidades da projeção do abismo". É a partir desse um bar carioca qualquer, nos idos anos 1970, Rio de Janeiro, que Wilson aponta para dizer de si mesmo e de uma espécie de "twilight zone" na qual ele vai construindo o seu silêncio: como se soubesse o tanto que vai no dito: "olhar longe dói". É o mesmo Leminski quem afirma ainda que WB nunca se interessou demais pelas várias poéticas que se digladiavam num seu começo com a escritura; e bom isso, do Leminski, para se afirmar agora que WB continua não se interessando, desta forma, por nada que ainda se bata ou vocifere em suas mínimas pobreza ou cerceamentos teóricos que em tudo cabe dentro, tudo vale, mas sim e sempre muito mais preocupado em apenas dizer das coisas num seu narrar que é muito próprio, e particular. Suas singularidades.

E talvez seja assim, dentro da casa, numa idéia de entre e sai, entre o canto quase oco de um tico-tico alegre e uma água que escorre pelo pequeno jardim, no singular Pilarzinho, bairro de lá bem no alto das

avenidas largas e apressadas de Curitiba, sul brasileiro, onde toma abrigo Wilson Bueno e seus textos. O paranaense de Jaguapitã, aos 55 anos, tem como prisma e gesto à sua escritura o que João Antônio chamou de "autonomias", e aqui sempre me vem uma leve declinação para pensar que Wilson estabelece uma proposta, ou uma categoria de pensamento, que pode ser e estar remetida, diretamente, a uma fala do artista visual Cildo Meireles: "O desvio define a arte: aquilo que não se entrega à ordem senão para entregá-la de volta às manobras instáveis e duvidosas, ao momento em suspenso de seu risco inicial. Eis o que não há: o mundo pronto."

E é este mundo pronto, que não há, sempre no pensamento também de artistas, que se fazem e se pensam a partir dos limites de suas experiências de criação, como as "casas do Há" da portuguesa Maria Gabriela Llansol, para criar avesso e revés, que se faz muito interessante à zona de espaço, as casas, as moradas, os abrigos por onde trafegam os textos de Wilson. Uma zona que não impõe distração ou limite, mas sim, sempre, um deambular da imaginação ao mais longe dela. Wilson usa de um descontrolar da sintaxe com uma precisão de embotamento para a alma de suas personagens e com uma pureza de espírito questionador da existência humana mais vã, mais sem sentido. É um desses des-narradores de boa linhagem, desses dominadores do que fazem, cíclicos e elípticos, que volta e meia estão repetindo tudo para criar outras coisas e desconcertando até ao leitor mais atento.

Assim, penso em três casas que podem compor o universo das travessuras ficcionais de Wilson, para montar a armadilha de uma sua própria e singular casa de escrita, uma sua casa de linguagem (a casa de "autonomias"), numa renga com o trabalho de Ludmila de Lima Brandão, *A casa subjetiva* (2002), em que ela monta a partir também de Francisco Varela e de Philippe Boudon, como também aqui, e ainda Deleuze e Guatarri, ao largo e perto, as volutas de um ser-espaco, um ser-mundo, um espaco corporeidade, um espaco subjetividade. Uma casa aberta, como as catedrais medievais que mantinham suas portas abertas para todos os habitantes de uma região e visitantes, enfim, que é também uma casa quase de fazenda, entre tantas portas estreitas e janelas baixas, mas sempre e sempre abertas, como uma condição primeira do rizoma. Uma casa de encruzilhadas, talvez aqui a casa moderna, caixa de morar, ou "preparação para o túmulo" no dito de Rubem Braga, uma casa da cidade, urbana, em linhas tensas e des-nortes, uma casa que não é a do híbrido, para não resultar em Um, mas uma mistura que é encruzilhada mesmo, entre línguas e etnias, entre invenção e incorporação, do moderno ao que veio depois a partir principalmente da novas unidades temporais. Por fim, uma casa nômade, mas às avessas, que são as casas ditas contemporâneas, que carregam consigo o imaginário das casas abertas e das casas de encruzilhada, ou seja, o diverso todo ao mesmo tempo, com seus súbitos deslocamentos de um processo a outro: como ir do deserto aos homens sem morada fixa, o imaginários dos territórios desconfigurados, a casa desterritorializada.

A casa de escrita de Wilson Bueno não é senão a busca incessante de um espaco seu, no texto, como fez agora mais recentemente em seu último livro, *Amar-te a ti nem sei com carícias* (2004), este decassílabo perfeito, em que a ladainha pode até parecer a mesma, mas estamos falando de um autor que sabe a espera da mão. Assim, um manuscrito perdido em algum lugar, desta vez encontrado numa antiga casa em Botafogo. Capa de couro, 200 folhas, de autoria de um certo Leocádio Prata, ou de Lavínia Prata, ou ainda de Licurgo Pontes, LP's, (os preciosos chiados dos discos de vinil?), mas que todas as pistas indicam ser do primeiro. Uma justa com o século XIX, que ainda não havia terminado direito, estava-se em 1913, e com o século XX, que também ainda não havia começado direito. Mais uma, também, incoerência dos jogos e mimos de memória e amor.

O livro é todo escrito com a estrutura dos romances de narrador em primeira pessoa de fins do século XIX, que Machado de Assis desvendou com mão certa, e com todo o vulto de quem sabe brincar com o ritmo e o manejar da língua, de quem sabe a "nevrose" e a "ilusão de nossa imortalidade". Uma confissão amorosa, triangular, sem brechas (porque para todos os lados do triângulo) e um abrir do pano da vida no Rio de Janeiro do período e dos oxímoros das deixas: quem escreve, para quem se escreve, para que se escreve, o que se escreve e por aí vai: "Nada indica que tenhamos mudado de século - é tudo a mesma pachorra e a mesma música lenta." Ou

UMA CASA DE ESCRITA, A DE WILSON BUENO

"Passamos a existir como se numa dilatação de prazos, na latência terrível do fim, e medimos extensamente, a cada vez, a frágil carne de que somos feitos. Cousas mortas, geladamente mortas."

Mas é talvez nos dois livros que Wilson organizou uma certa zoologia, *Manual de Zoofilia* (1991) e *Jardim Zoológico* (1999), que melhor se pode imprimir e deixar ver estas casas de acesso que ele constrói. Maria Esther Maciel em seu livro *A memória das coisas* (2004) dedica um bonito ensaio para desenhar alguma cartografia da produção latino americana de bestiários. De Gândavo à Afonso Taunay com os seus *Zoologia Fantástica do Brasil* (reeditado em 1999, mas de 1934) e *Monstros e Monstregos do Brasil* (1937), principalmente, até Jorge Luis Borges, com seus inúmeros textos que atravessam estes motivos. E é também em Wilson que Maria Esther aponta para uma intensificação do "problema dos sistemas modernos de classificação e do conhecimento". Mesmo que Maria Esther trate da questão em termos do híbrido, o que penso aqui a partir de uma idéia de encruzilhada (que talvez possa até, num outro dado de descolamento do ajuste, ser uma mesma coisa), penso também nos bestiários e na zoologia, que também foram gerados à guisa de registrar o extraordinário e o prodigioso, por uma impossibilidade dos materiais para dizer de outra forma, nos narradores de histórias orais do nordeste brasileiro, tanto no sertão central quando à beira mar, na costa mais ao norte, as incontáveis histórias de pescadores, quase sempre nômades, e aqui, no dito de Ruy Vasconcelos, narradores distintos "em suas vilas volantes, em suas velas ao vento".

Nesses dois livros Wilson desfaz o espaço do limite, propõe a expansão de sua casa de escrita, como o tico-tico aqui cantasse mais baixo e precisássemos inclinar a nuca para ouvi-lo melhor, no que Maria Esther chama, em mão certa e precisa, como um "contágio como

uma espécie de devir para (entre; grifo meu) a sua própria humanidade / animalidade". No primeiro, o *Manual de Zoofilia*, estabelece uma conversa esvaecida a partir dos lastros de doçura e raiva numa simbiose amorosa que tanto se espatifa no chão quanto se embate entre tapas, socos e bofetadas ao mesmo tempo em que desmonta o outro num beijo dado como se de um colibri. Como no pequeno "Andorinhas": "Mínimos mirós dançantes as andorinhas moram comigo na moldura em cristal da vidraça e passam pela janela numa pressa alegre, numa urgência, aos bandos, em circunvoluções de puríssima coreografia. / Intuo façam do verão a livre ansiedade com que, contra o azul de fevereiro, brincam por entre prédios e torres - longe, perto, muito longe, ainda que aquém do céu. / Fosse assim o jeito de tua existência rufiã, leve ao ar, não nos entreteríamos, os dois, no telequéti da nossa cama, aos uivos, aos socos, aos beijos, aos relinchos, a golpes-baixos, e ao milagre da carne em nós em vôo."

E mais radicalmente ainda, numa zoologia inventada, nos moldes daquela mesma quase medieval, sombreada pelo espanto e o susto, os bichos inventados do *Jardim Zoológico*, no jogo entre a memória e a lembrança, entre o esquecimento e o assombro, a delicadeza amorosa e a perda e o tempo eterno do mito, como neste trecho final dos "Recém-Nados": "Inadaptados, relembreadores, inquietos e quase sempre aflitos, não esquecem o que foi deles no útero frutuoso; não, pequenos monstros tocados de memória, não esquecem, não esquecerão jamais. / Talvez por isso durmam e se estertorem, nacos de carne postos a viver, mesmo à sua extrema revelia. Não pediram para medrar em terreno inóspito nem para guardar; punhal enterrado no coração, estas saudades de si que são, deles, a mais veemente nostalgia. / A felicidade do mundo é que não conhecem o suicídio e, se isto algum dia aconteceu, não tiveram meios de matar-se."

Se de conversa fácil, frouxa, riso bom e sereno, é na casa que o Wilson Bueno deixa aberta, numa encruzilhada de ferros ou num nomadismo de escrita que fica visto o bem mais simples e delicado do que qualquer coisa que se possa dizer, e penso na, a meu ver, melhor mão de Wilson, a que des-narra um tio, Roseno, em Meu tio Roseno, a cavalo (2000), que se metamorfoseia em Rosevaldo, Rosemundo, Rosalvo, Rosilvo, Roseseno etc, que atravessa um percurso de sete céus para tentar chegar onde mora a bugra Doroi, de olhos azuis, e que segundo uma cigana espera um filho seu, "para ser mais certo uma filha", que se chamará Andradazil. Esta que será a heroína, guerreira, da Guerra do Paranavaí nos idos de 1943, bem antes mesmo, como diz, de nascer o narrador naqueles idos de depois do ano de 1949, quando o tio Rosenií 'iru, ainda será vivo. Montado em um zaino, Brioso, de marcha imperiosa, lenta, dentro de uma espécie de fábula, rasa, guarani, brasiguaya (como também no seu Mar Paraguayo - 1992 - com sua velha Marafona) porque atravessa um Paraguai guarani, e um Brasil difícil. Se não é esta travessia de Roseno a mesma das invenções da própria casa de escrita de Wilson Bueno, uma sua mesma e outra, numa encruzilhada, também e ainda, certamente, uma projeção do abismo.

LIVROS DE WILSON BUENO:

- *Bolero's Bar (Criar Edições, Curitiba, 1986).
- *Bolero's Bar/Diário Vagau (2ª edição/ Travessa dos Editores/ projeto gráfico de Paulo Sandrini).
- *Manual de Zoofilia (Noa Noa, Florianópolis, 1991).
- *Ojos de Agua (El Territorio, Argentina, 1992).
- *Mar Paraguayo (Iluminuras, São Paulo, 1992/Santiago do Chile, 2002).
- *Cristal (Siciliano, São Paulo, 1995).
- *Pequeno Tratado de Brinquedos (Iluminuras, 1996).
- *Medusario/ Mostra de Poesia Latinoamericana (antologia, Fondo de Cultura Económica, México, 1996). Organização de José Kozler, Roberto Echavarrren e Jacobo Sefami.
- *Jardim Zoológico (Iluminuras, 1999).
- *Os Chuvosos (Tigre do Espelho, Curitiba, 1999).
- *Meu Tio Roseno, a Cavalo (Editora 34, São Paulo, 2000).
(Finalista do Prêmio Jabuti 2001)
- * Once Poetas Brasileños (ediciones Cetrería, 2004, Havana/Cuba).
- *Amar-te a ti nem Sei se com Carícias - (romance premiado com a Bolsa Vitae de Literatura 2000, editora Planeta, São Paulo, 2004)
- * Cachorros do Céu - (livro de fábulas, editora Planeta, 2005).

TEXTO INÉDITO. DO AMOR AOS UIVOS

WILSON BUENO. CURÍTIBA, 2005

Brotação de flores, solfejos, unhas, pêlos,
 o poema anda à toa, debrun de lagos e lagoas,
 poema alegre de si mesmo, magro, dançarino, solteiro.
 Como se fôra paródia, ingênua rosa d'amore,
 o poema, cínico, espicha a língua de fora,
 súplice máscara cisne dos derruimentos do dia;
 e da noite, esta drag louca.
 Entre o lápis-lazúli, um tom seu de breu, carmim,
 fúccias, lúgubres cetins d'ouro.
 Ainda que Amor aspire às cézannes tintas do outono,
 vibram, desfeitos à mancha estrela, esgarços de mim,
 dúbios, os ossos.
 O poema derrama-se à fimbria da água, cores:
 maçã ácida, folhas, jarra de vidro, campo de centeio;
 capim, antúrio, alfombra, conosco o crepúsculo
 se deita - ombro a ombro.
 Manhã de vento e espuma, braçadas ao largo mar,
 vértigo azul contra brancas ondas, franjas,
 ilhas ao sol verdes de espanto.
 Amor vos hina, massacra e dança.
 E se formos pequeninos, ciscos, grãos, vultos na praia longa,
 do mais alto firmamento é que vos miro -
 avião, asa delta, aeroplano - ao longe os acidentes do engano - mín-
 ima geografia, o Amor, este manual de augúrios.
 Lua de maio, tonta de prata, os pastos passeia

organdi e gase, gase e lua cheia, vossa boca menina,
 menina e gase, organdi e lua cheia:
 mamilos, ventre, curva, quadril, anilhos
 arrulhos, dez mil pombos feridos, no pescoço,
 amar em vós o grito aprisionado na garganta.
 E a este céu perguntar o que o habitam as estrelas.
 Luz, mortal, a Ursa; faíscam incêndio Cão e Cruzeiro,
 entorpecida de amor a madrugada atravessa o escuro
 labirinto de ave, orquestração de abismo,
 sonata de asas o vento exangue reconta uma história velha -
 como velhas são todas as histórias -
 a que mora em você e a que em mim se exalta trêmula de medo.

MAR PARAGUAYO

Un aviso: el guaraní es tan esencial en neste relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura essencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo deseavía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantaré de oido por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho asi un mal necessário - sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y dias de pura sevícia en la obsesión macabra de enganar-lhe la carne pissada del pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no matê al viejo.

Y después há el niño con sus duros muslos cava lo - la fuerza inventada del hombre en sus ombros y en la carne ossessiva del sexo con que ossessivo me busca y caça: yo, su presa y caçador

Ñe'ê.

Yo soy la marafona del baneário. Acá en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, adivinadora esfera cargada

por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del dia. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios... Sin. Há, Dios e mis dias. Que hacer?

Hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sofrer, que me hace, que me há construído de dolor y sangre, la sangre que vertió mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de uno punhal en la clave derecha del corazón.

Ahora, en neste momento, yo no sê que hablar com su cara dura, rojos los olhos soterrados, estos que eram mis ojos. No, no o matê porque su vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, ya lo disse. Mi suerte adivinadora de la esfera, bólide y cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nasci al fondo del fondo de mi país - esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver - carragado de olas y de azules. Además, trazia dentro de mim toda una outra canción - trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura.

(...)

MAR PARAGUAYO

Mi temor de vivir no es como se fuera sola la soledad. Hay mis manos e todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, ítacupupú, chiã, chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonía, paraguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, iguasu, ipaguasú, aí que sangre pisada, tuguivai, donde já las mosacas, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los beoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. Como la alba en el mar? Pará, paraná, panamá. Parapieté.

Fue de la ventana que o avisté y lo despi de su bermuda florada, el que venía por la calle en frente, duras coxas, sus joelhos de caballo ao sol, sus diecisiete años que me juegan, sin piedad, en nesto mundo de aflicción y unhas roídas con desusada inseguridad. No, no que me quede en las janelas igual que estas vizinas tão malas de la presión, e ya un tanto viejas, mirandolo, a ele, a el tiempo que siquiera perpassa en esta rua de sombreros y flamboyants quemados de estío. Yo, cerrada en esta sala inda así lo vi que venía por la calle, sin que me visse, sin flagrar-me a devorarlo, señora de las dores, borrada de rouge y batón.

Que terror puede ser la beleza! Añaretã, añaretãmeguá. De que monstruosidades y sinistro fascínio es un niño de duros muslos cavalo, a la diez de jueves en diciembre, do lado de lá da rua, bate bate pi' abereté, ô pi' á, coração e el bajoventre, tiegui, tiegui, do lado de la insturando la convulsión, tuguivai, justo ali donde las vizinhas - con más frecuencia al poente - de costumbre nada vêem que a si propias penando en nesta vida, siempre antes de la telenovela, al borde de la ventana enquanto los banhistas con sus

esposas gordotas y sus hijos inquietos, llenos de arena, lambuzados de mar y sorvetes con grandes crostas de caramelo, van por el, distraídos, por el camino. Tecové, tecové - mis ojos vão e vêem.

(...)

El pânico de outono com frequência se avizina de las cercanías misteriosas de la muerte. Entonces es el infierno. Añaretã. Añaretãmeguá. Sinto así como se sea uno apertar-se en solo assombro el abraço sofrizado de mi vida de errores y conveniências. Todos se rien en el balneário, secreta me oculto en los desvons otoños de Guaratuba. Hombres, mujeres, chicos nascidos, chicos por nacer, chicos que han de haver nascido, el pânico otoño de sus voces rascantes, el pânico de haver equilibrado, todo este tiempo, en el fio tenso y precipício de los equilibristas que no se dejan llevar por la medianidad. No que se aincomun. Ellos é que san oridnários por demás y burocratas se van tangidos pelo que se dá la máquina, lo Estado, los podres constituidos. Me inscrevi así en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios. Jaguará. Jaguará. Jaguaráiva. Jaguapitã. La muerte no es assim tan definitiva: muerte moral flagil cristal. No, no me habitua que el pânico empieza donde emezan sus vidas llenas de vacaciones. Vacaciones de quê? Se se unham con palabras y bofetadas e uno que lleva la tapa acontede de que caiga al solo. Oh es terrible, es terrible como en la cosa acesa, el assombroso vuelo carnal y pelúcia de los morciélagos de las noches redebujadas de luna, andirá andirá andiráimevá.

(...)

Deseo el fundo de mi naturaleza tombada en nesto sofá, a las três de la tarde de los júnios del balneário. Olvido guaranis y castejanos,

marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silêncio - estos vasos comunicantes, lo rubro de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos - todo se dice y se completan vivamente. E - porque- las palavras, todas las palabras sueltas en el viento poneinte - serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. Soy mi propia construcción e asi me considero la principal culpada por todos los andaimos deruídos de mi projeto esfuizado. Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribiendome aun que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón.

E ahora yo gostaria de lhes recontar un só y cabeludo segredo: toda me esfuero para erguer-me con las manchas y gran exercitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guaraní que viene a mim, hormiga, tahií, tahiiguaicurú, hormigas, chilreantes, tahií, tahiiguaicurú, arii, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendiendo-se en nestos crepúsculos de vierbos y sustantivos, en nesta enredada telaraña -capaz em mi, santa senhora, de decidir, com rude sentença, mi destino acá entre vos, seres ante-diluvianos. Si, porque yo nasço dea cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más possible. E logo serei ali o que yua no lo sô más acá. Añaretã es el infierno e acabamos sabendo que sus fuegos vigen solamente en el pasado ô en el futuro - no se cabe y no se sabe en el presente, añaretã, no se cabe ô sabe pelos simplres fato de que el presente es la fonte de Dios Padre y solo cabe a El determinar o que hacer con los muertos ô que tarea a más para que la carreguem los vivos. En el passado, Assunción, Birigüi, Poconé, Campo Grande, no importa,

la Coisa Imposta se precipitô con ojos de duro diamante e en el futuro parece espetar -sorriendo, tridente, lúbrico señor de la peste, del horror y del agrura, a toda crasso ô a toda crápula, que solo existen para plantar aflicciones y cactos y sustos en el presente. Pero arranco de lo agora su inóspita carne e lhe degluto para que me devuelva el mundo en miel. No, el guarani es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis tahiiguaicurú, sílfides, aracutí, aririi, pucú. Hormigas aladas que me escolhem el canto da boca para penetrarme, insistentes, sua alas, la dança nupcial del abusmo, sus revoedos al derredor de las fossas nasales, sus entrantes agornias, ah el guarani amolece-me los huessos: tahiiguaicurú, aririi, aracati, pucú, pucú.

MANOEL RICARDO DE LIMA ESCRIBE "ENTRE CONVERSAS, 1999".

DEDICADO A WILSON BUENO

180499

Como pensar matéria adensando se a paisagem impede? Reger o ritmo, doravante, é tomar o destino da samambaia, da saxífraga. O pneu do carro, e o motor, principiam o esgotamento da estrada: estar indo, ter ido, poder não-ir. Quando voltar? Mas assim, como quem canta, alguma função: como indicar a estrela o lado: ser matéria, não paisagem.

220499

Para a esfera não há possibilidade de um final feliz - a notícia dizia de alguns tiros. A morte encontra num outro lado o impreciso. Tinha uma tormenta aqui. Ficaram os ressaibos, exangue. Num resto de guerra, os perjúrios as insuspeições e outra notícia: um carro bomba ali, ao lado. As feiúras e outras dores. Devastada, a esfera, e não mais círculo: tudo, nada é.

280499

Foi o olho bem no meio da música. Na voz, na reentré de Ella Fitzgerald. Nem tanto, mas se enrola. A rua contínua, a provocação: desentope! Se para a vitrola a música tem e refestela a agulha, as sobras que se requerem. Para a música a vitrola tem tudo. E uma revolta. Toda a atribuição de um som que renega a si. E fica a vitrola, um seu desentoeirar alguns chiados e teima, a vida.

290499

Bom que você, exigente, tenha gostado de minha saparia. Todo carinho. Foi o que afirmou, contrito. Era uma primeira conversa. Fazer amigo é fato pra vida. Depois resoluto, certo em quase, quando disse

firme, já sobre outro assunto, um seu livro ou um amor que eu perdia: é que amor vai embora mas nasce no chão do que segue ainda mais rumoroso.

010599

Depois, ao lado das moradas, a casa. O quarto, um quase-quase. Malogro: amor que não é tranqüilo, nem aqui. Vem de uma alameda e plátanos, tremores e revés. Degrada a impossibilidade, uma trempe. O que deveria, e sexo. A porra devora a palavra não dita. Pudera, pudera: sensação de abandono.

250599

Nada mais e nada mais e um mínimo contraponto: o riso, o choro. Nada mais e nada mais e um tanto parece: fisionomia de riso, fisionomia de choro. É desfaçatez, alguém disse. Negar um é o princípio do outro. Como ver o filme sobre os caçadores. Lá, a lágrima perde espaço. A chuva encerra: ela, o próprio tempo. "Quem vive?", uma pergunta.

250599

Entre as pedras do paralelepípedo, numa insistência que nem outras vezes digo. À vista, crescer com os crisântemos amarelos, na garagem. Bem perto do automóvel vermelho. O homem do correio numa camiseta amarela entregou o envelope, perguntei se era só isso, disse que sim, tomou um assombro e saiu num zás: ao que veio dentro.

CECILIA PAVÓN - GUILHERME ZARVOS

En julio del 2004, en unas Jornadas en la Casa de la Poesía que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se encontraron Cecilia Pavón, poeta porteña y Ghilherme Zarvos, brasileiro, carioca. A partir de este encuentro fortuito, del interés mutuo por sus escrituras surgió la posibilidad que Pavón tradujera a Zarvos. Este a su vez ya había conocido a Washington Cucurto y a Christian Di Napoli en el encuentro Conexiones que GRUMO organizó en Río en julio del 2004. Zarvos regresó a Buenos Aires en julio de este año para participar en el Festival de Poesía "Salida al Mar". Un tránsito entre poetas: Pavón ha formado parte de Belleza y Felicidad, un colectivo asentado en el barrio de Almagro en Buenos Aires que reúne a artistas plásticos y nuevos escritores. Allí es posible ver colgados los trabajos nóbeles del escritor César Aira, ahora como pintor, collages de las presas de la cárcel de mujeres, las obras noecostumbristas del artista Nahuel Vecino, revelación de la Feria Arte Ba 2003 o las de Fernanda Laguna, socia fundadora de Eloísa Cartonera, la editora que con suceso se dedicó a editar libros con papel reciclado vendido por los cartoneros desde el 2002. Por su parte Zarvos es fundador junto al mitológico Chacal del Centro de Experimentación Poética, el CEP 20.000, que debe su nombre a la zonalización de la ciudad que le asigna ese código postal al barrio donde se asentaron. Desde allí y hace ya quince años se dedican a fomentar la publicación de jóvenes poeta y sobre todo a promover lecturas y performances.

En relación a la experiencia les es común una manera semejante de poner el cuerpo en juego, en velocidad de movimiento y en tiempo presente. Acusando la pérdida del espacio cercano, local, sus escrituras sobrepasan

los géneros de escritura y de vida; sus miradas al mundo globalizado reconocen el espacio transnacional del consumo y la intemperie que se ha vuelto basura, hambre y ocupación de casas. Río de Janeiro y Buenos Aires son la región y las ruinas abandonadas por lo sublime y pobladas por la violencia de los márgenes. Desde allí escriben.

En Caramelos de anís la experiencia poética es para Cecilia Pavón movimiento. Un cuerpo moviéndose veloz entre los lugares de la ciudad, entre Buenos Aires y Berlín: así pasa su barrio, su ciudad, su país al mismo tiempo que otras ciudades del mundo. Desde allí la incertidumbre atraviesa la escritura: varias partes, varias voces, la invitación a otros a incorporarse a la escritura, múltiples tipografías, desdiferenciación de prosa y verso, alternancia de géneros, relatos, cartas, poemas, fragmentos. Mientras se construye la tópica del lugar propio, se apropia de todos los lugares. Un tono de humor que provoca simpatía y el tema del amor: amor imposible, amor de teleteatro, amor entre mujeres, amor a los hombres, amor como enamorada del amor que cuando se vuelve sexualidad es violencia como son violentos los juegos que juegan los niños de los inmigrantes árabes en las ciudades de Europa. La técnica es la improvisación, el fondo poético el soundtrack de la música pop que marca su propio ritmo. Un estilo en el que la inconclusividad desarraiga de la lógica realista y en el que el sujeto acusa los cambios perceptivos que le impone la técnica pero puede ser cada vez más humano.

SELECCIÓN DE CAMELOS DE ANÍS

CECILIA PAVÓN

TRADUCCIÓN: PALOMA VIDAL
RIO DE JANEIRO, 2005

A VIDA SORRI PARA MIM

A vida sorri para mim.

Encontrei 3500 euros atrás de uma árvore e com isso posso viver seis meses sem trabalhar.

Estou num bar com gente criativa e sem preconceito. Antes de chegar, passei por quatro festas de tipos diferentes em três quarteirões. Todos se divertiam. Fazem 28 graus. São duas da manhã. De um domingo de julho. Estou de mini-saia, salto alto e top e os homens não conseguem tirar os olhos de mim. Todos, homens e mulheres, querem falar comigo. Meu namorado mede 1,92, é loiro, de olhos azuis e só usa roupas claras, seus parentes são ricos e ele diz que me amará para sempre.

MESSERKAMPF (GUERRA DE FACAS)

Sei que daqui a alguns anos vou achar tudo o que vivi nesta cidade uma beleza inclusive o jogo "Messerkampf" Messerkampf é o jogo mais violento do mundo quem o joga são os filhos dos imigrantes e nós dois também Cada um no seu computador sem se olhar nos olhos a gente abre o estômago um do outro a facadas No nosso corpo virtual estamos

LA VIDA ME SONRÍE

La vida me sonrío.

Me encontré 3500 euros detrás de un árbol y con eso puedo vivir seis meses sin trabajar.

Estoy en un bar con gente creativa y desprejuiciada. Antes de llegar, pasé por cuatro fiestas de distintas clases en tres cuadras. Todos se divertían. Hacen 28 grados. Son las dos de la mañana. De un domingo de julio. Voy con minifalda, tacos y top y los hombres no pueden evitar darse vuelta. Todos, hombres y mujeres, quieren hablar con migo. Mi novio mide 1,92 es rubio, de ojos celestes y lleva sólo ropas claras. Sus parientes son ricos, y dice que me amará siempre.

MESSERKAMPF (GUERRA DE CUCHILLOS)

Se que dentro de unos años todo lo que viví en esta ciudad me parecerá bello incluido el juego "Messerkampf" Messerkampf es el juego más violento del mundo lo juegan los hijos de los inmigrantes y lo jugamos nosotros dos también Cada uno en su computadora sin mirarnos a los ojos nos abrimos el estómago a cuchilladas En nuestro cuerpo virtual estamos

vestidos de soldados
 e nós dois somos homens
 À nossa disposição há muitas armas
 metralhadoras e granadas
 Mas só utilizamos a faca
 Um menino gordo se zanga para valer
 corre pulando de cadeira em cadeira
 até lançar uma delas contra a janela
 Os vidros se espalham pelo Salão

Não há um só lugar onde se possa jogar Messerkampf em paz!
 Messerkampf é o jogo mais violento do mundo!

BALAS DE ANIS

Assim como existem as plantas apaixonadas pelo muro, existem as meninas apaixonadas pelo chão. Essa sou eu. Quando adolescente, peguei a mania de me jogar no chão para meditar e desde então nunca a abandonei. No inverno, uso uma manta vermelha que roubei de um avião, no verão, não uso nada e o frio das lajotas estabiliza meu humor. Gosto de escutar meus discos deitada no chão, e isso não é um signo de abatimento: daqui, a música é um flash! Do chão, vejo os móveis de outra perspectiva, parecem mais modernos ou mais antigos, parece que eu

vestidos de soldados
 y somos los dos hombres
 A nuestra disposición hay muchas más armas
 ametralladoras y granadas
 Pero sólo usamos el cuchillo
 Un niño gordo se enoja más de la cuenta
 corre saltando de silla en silla
 hasta que arroja una contra la ventana
 Los vidrios se dispersan por todo el Salón

No hay un sólo lugar donde se pueda jugar Messerkampf en paz!
 Messerkampf es el juego más violento del mundo!

CARAMELOS DE ANÍS

Así como existen las plantas enamoradas del muro, existen las chicas enamoradas del piso. Esa soy yo. De adolescente, tomé la costumbre de tirarme al piso a meditar y desde entonces nunca la abandoné. En invierno uso una manta roja que me robé de un avión, en verano no uso nada y el frío de las baldosas me estabiliza el carácter. Me gusta escuchar mis discos acostada en el piso, y esto no es un signo de abatimento: desde aquí la música es un flash! Desde el piso veo los muebles desde otra perspectiva, parecen más modernos o más antiguos, parece que los hubiera comprado recién.

SELECCIÓN DE CAMELOS DE ANÍS

acabei de comprá-los.

BEBER

Dizem que meu irmão é um covarde
 porque precisa beber para ser feliz
 e que eu sou uma vadia
 porque tatuei uma virgem mexicana na batata da perna.
 No que me diz respeito, eu diria que não me interessa o sucesso
 nem
 o fracasso
 além disso, meu êxodo é interior.
 Se me perguntarem, nunca estarei à altura das circunstâncias
 ou será que eles sabem mudar o final do meu dia?
 Olho fixamente para uma lâmpada
 imagino paisagens
 manchas
 cobras de luz:
 sempre se pode recomençar
 nunca se pode recomençar
 Pela segunda vez, ao fechar os olhos
 penso numa rua de Londres.

Esse edifício abandonado em frente à Praça Onze
 Volto a ser sensível
 quando esse edifício enorme
 se apresenta a mim como uma entidade
 Não queria dar nomes nem ruas
 mas não é preciso mencionar a Praça Onze:
 é só isso que ela tem
 O edifício é como uma velha caixa de bombons

BEBER

Dicen que mi hermano es un cobarde
 porque necesita beber para ser feliz
 Y que yo soy una cualquiera
 porque me tatué una virgen mejicana en un muslo.
 Por mi parte, podría decir que no me interesan el éxito ni el fracaso
 además, mi éxodo es interior
 si me preguntan, nunca estaré a la altura de las circunstancias
 ¿o acaso ellos saben cómo cambiar el final de mi día?
 Miro fijamente una lámpara
 imagino paisajes
 manchas
 víboras de luz:
 siempre se puede recomenzar
 nunca se puede recomenzar
 Por segunda vez, al cerrar los ojos
 pienso en una calle de Londres

Ese edificio abandonado frente a la plaza Once

Vuelvo a ser sensible
 cuando ese enorme edificio
 se me presenta como una entidad
 No quisiera dar nombres ni calles
 pero a la Plaza Once hay que nombrarla:
 es lo único que tiene
 El edificio es como una caja de bombones
 rota,

quebrada,
 em frente, um monumento colossal
 cercado por uma grade e cheio de gatos
 Ali descansa o corpo de um prócer, suas cinzas
 muitos metros sob a terra
 Embora ninguém se importe
 O bom dos edifícios é que nunca morrem,
 são homeless, mas não morrem

QUERIDO TIMO:

Ontem à noite me embabedei e ao me deitar na cama e fechar os olhos imaginei que meu corpo se deslocava, sem mais nem menos, em linha horizontal. Sempre em linha horizontal, milhares e milhares de quilômetros. Primeiro chegava até a fronteira da Argentina, às margens do Rio da Prata; continuava, continuava, atravessava o mar... e aí meu pensamento se detinha, duvidava... tocava a África? Como você está vendo não é muito clara para mim a realidade do Globo (às vezes não sei se o Peru fica aqui ou lá, onde é o Equador ou se o México fica na América do Sul ou em Marte). Na realidade, mais do que uma pergunta, era um desejo, eu desejava que me mexendo sempre assim, em linha reta, meu corpo tocasse a Alemanha... que pudesse passar de Berlim a Buenos Aires num segundo sem pegar aviões, que todas as cidades legais do mundo ficassem uma à continuação da outra, Lima, Buenos Aires, Berlim. Uma do lado da outra pegando um ônibus de longa distância, um desses com vídeo e café. Você não acha que seria ótimo, você que atravessa o Oceano com tanta frequência fazendo o percurso das andorinhas, sempre ao contrário?

enfrente, un monumento colossal
 enrejado y lleno de gatos
 Allí descansa el cuerpo de un prócer, sus cenizas
 muchos metros bajo tierra
 Aunque esto a nadie le importa
 Lo bueno de los edificios es que nunca mueren,
 son homeless pero no mueren

QUERIDO TIMO

Anoche me emborraché y al acostarme en la cama y cerrar los ojos imaginé a mi cuerpo trasladándose, porque sí, en línea horizontal. Siempre en línea horizontal, miles y miles de kilómetros. Primero llegaba hasta el borde de Argentina, a orillas del Río de la Plata; seguía y seguía, atravesaba el mar...y ahí mi pensamiento se detenía, pues dudaba... ¿tocaba África? Como ves no tengo para nada clara la realidad del Globo (a veces no sé si Perú está aquí o allá, donde está Ecuador o si México está en América del Sur o en Marte). En realidad más que una pregunta era un deseo, yo deseaba que moviéndome siempre así en línea recta mi cuerpo tocara Alemania...que se pudiera pasar de Berlim a Buenos Aires en un segundo sin tomar aviones, que todas las ciudades copadas del mundo estuvieran una a continuación de otra, Lima, Buenos Aires, Berlim. Una al lado de la otra, tomando un micro de larga distancia, uno de esos con video y café. ¿No pensás que sería buenísimo?, ¿vos que cruzás el Océano tan seguido haciendo el recorrido de las golondrinas, siempre al revés?

GUILHERME ZARVOS

PRESENTACIÓN Y TRADUCCIÓN CECILIA PAVÓN,
BUENOS AIRES, 2005

Al leer los poemas de Guilherme Zarvos siento la necesidad de completarlos con mis propios sentimientos e ideas. Como si se tratara de un puzzle al que le faltaran algunas piezas, o unos de esos ejercicios para aprender idiomas en los que hay que colocar el verbo correcto en el espacio en blanco. Quizás esto se deba a su gran osadía para las mezclas y a la dinámica de su poesía que opera reuniendo elementos provenientes de distintos registros culturales. Podría decirse que sus poemas aglutinan géneros tan disímiles como el documento de época, el lirismo confesional, el manifiesto político y la ficción novelística, pero al contrario de lo que sucedería en un trabajo de pastiche tradicional, en el que los elementos provenientes de distintos orígenes conviven fragmentariamente, Zarvos logra crear una cohesión en la que los elementos conviven creando una suerte de armonía y síntesis pero sin perder su heterogeneidad. Y en esta "continuidad discontinua", el lector se va involucrado como en una especie de espiral, que va dejando huecos para ser llenados por sus propias proyecciones. En este sentido, la poesía de Zarvos prefigura un ideal de poeta no tradicional. Este poeta no es uno que domina las palabras y el mundo y considera al lenguaje como la materia virgen sobre la que imprimir su originalidad, sino uno que se involucra con las palabras desde una perspectiva personal, pero sin borrar de ellas una cierta memoria de su uso como herramientas sociales usadas por la comunidad. Así la poesía se transforma en un método de exploración del mundo, en un work in progress siempre en tránsito hacia otro estado de cosas.

BIBLIOGRAFÍA GHILHERME ZARVOS

- Beijo na Poeira. Pós-diluviana, Río de Janeiro, 1990
 Nacos de carne 95. Francisco Alves, Río de Janeiro, 1992
 Ensaio do Povo Novo. Francisco Alves, Río de Janeiro, 1995
 Mais tragedia burguesa. Sette Letras, Río de Janeiro, 1998
 Mourrer. Azougue, Río de Janeiro, 2002
 Zombar. Francisco Alves, Río de Janeiro, 2004

SELECCIÓN DE ZOMBAR

GHILLERME ZARVOS

GABRIELA

para Camila do Valle

Importa el vuelo de la mariposa. Su piel, la piel que es ala, verde y roja como el pavor de la cresta del gallo como el rouge que siempre revela como la bandera que todavía no dice amor. Importa la torpeza del tonto bicho de luz deshaciéndose en la espina de la rosa gigante dijo el viejo el cuerpo despedazado del bicho que se deslizó por los hierros de la rueda. Importa siempre volar hasta la despedida es siempre desmedida y es natural que busque lo alto y el fin.

ÉL PARA MÍ

Fue decretada, ayer, la muerte del poeta fulano de tal. Los presentes aclamaron cuando fue decapitado. Pidió su último deseo en cuatro patas: - Darle una chupadita al pito de Claudinho. -Después dejaron el cuerpo a un costado y fueron por la adivina. La mataron a puñaladas mientras gritaba: -Yo conozco el futuro de cada uno. La muerte después de la mía.

TRANSPARENCIA

La transparencia de la lluvia finita
la que permite observar con calma

GABRIELA

para Camila do Valle

Importa o vôo da mariposa. Sua pele, a pele que é asa, verde e vermelha como o pavor da crista do gallo como o batom que sempre revela como a bandeira que ainda não diz amor. Importa o trôpego do bicho tonto de luz se desfazendo no espinho da rosa gigante disse o velho o corpo dilacerado do bicho que escorregou pelos ferros da roda. Importa sempre voar até a despedida é desmedida sempre e é natural que procure o alto e o fim

ELE PARA MIM

Foi decretada, ontem, a morte do poeta fulano de tal. Os presentes gritaram vivas quando foi decapitado. Seu último desejo, pediu de quatro: - Dar urna chupadinha no Perú do Claudinho. - Após deixarem o corpo no canto partiram para cima de urna adivinha. Ela foi morta a tacadas gritando: - Eu sei o futuro de cada um. A morte após a minha.

TRANSPARÊNCIA para Claudia Guise

A transparência da chuva fininha
a que permite enxergar calmamente

SELECCIÓN DE ZOMBAR

la enorme manguera alejada 200m
de la ventana
la lluvia forma capas y en
la continuidad es un color
capa sobre capa
Es gris, es blanca, es transparente
La enorme manguera verde y amarilla -
está cargada- se vuelve una
visión impresionista
el realismo de la manguera modificado por lo
borroso de la lluvia finita y el centenar de capas
está cargada - se vuelve una
visión impresionista
El realismo de la manguera modificado por lo
borroso de la lluvia finita y el centenar de capas

THIAGO Y DOS O TRES PLAYBOYS

Esperar el sueño, la mañana que me dormí a las 11.30
Mi amigo tenía neumonía pero aspiraba aspirar
Lo acompañé
Como acompaño la locura fútil de los jovencitos
Decadentes, más decadentes que sus padres que
Perdieron dinero en la Bolsa, padre
Tu que eras poderoso y todo me lo prometías
Los jovencitos hetero en el intercambio de mamadas
Cuando el vampiro está harto de sangre inútil
Quien mamará el pene de huasca nueva
De los jovencitos de arrogancia bastarda
Sus tetillas delicadas podrían ser blanco de lamidas
Al día siguiente cuál es el cheque de salvación

a enorme manguera 200m afastada
da janela
A chuva é formadora de camadas e na
continuidade é urna cor
carnada sobre carnada
Ela é cinza ela é branca ela é transparente
A enorme manguera verde e amarela -
está carregada - transforma-se numa
visão impressionista
O realismo da manguera modificado pelo
difuso da chuva fininha e as centenas de camadas
está carregada- transforma-se numa
visão impressionista
O realismo da manguera modificado pelo
difuso da chuva fininha e as centenas de carnadas

THIAGO E DOUS OU TRES PLAYBOYS

O esperar dormir, a manhã que dormi 11:30
Meu amigo teve pneumonia mas aspirava aspirar
Acompanhei
Como acompanho a insanidade fútil dos jovenzinhos
Decadentes, mais decadentes que seus pais que
Perderam dinheiro na Bolsa, pai
Tu que era poderoso e tudo me prometia
Os jovenzinhos heteros na troca do sugar
Quando o vampiro está enjoado de sangue pífilo
Quem sugaria o pênis de porra nova
Dos jovenzinhos de arrogância bastarda
Seus mamilos delicados poderiam ser alvo de lambidas
No outro dia qual é o cheque salvação

Los jovencitos de Leblon del Colegio San Agustín
 Quien conoció a Agustín sabe que él
 No tenía vergüenza de la conciencia de su vergüenza
 De ahí la belleza de su andar de shorts largos
 Cuerpo magro en crecimiento y la obsesión
 Por la madre y por la playa y los juegos con el cuerpo, pelota
 Y vela. Los jovencitos de la bohemia desesperada
 Son seguidores del falo paterno. No se dan cuenta
 Que ya poseen los suyos. Bien formados
 Impotentes. Usados con el cuidado de la higiene
 Púdica. Los jovencitos del final de la noche, aquellos que
 Se conocieron en el Agustín, todavía creen
 En el éxito falso ya que el verdadero exige
 Trabajo o escuela divina
 Esos jovencitos que creen en el dinero,
 no podrán ser elegidos, aunque sean agresivos
 La bolsa puede ser sus vidas
 Pequeños. La bolsa de la madre, de donde alguna vez salieron
 Sólo despiertan cuando el horror desafía sus bellezas inútiles
 La soledad de los soldaditos de la nada es la soledad de los
 Soldadores de la nada.
 Deseo dormir dormir. Mientras tanto la poesía llama con
 El sonido y la furia de los que tienen el conocimiento de
 La fuerza de cada palabra.
 Disculpenme, Thiago y los tres playboys
 Soy tan patético como ustedes cuatro
 El gentleman que también está en esta mesa, me mira y
 Prevé que hará publicidad publicidad
 Atónito y sin coraje de abrir la boca frente
 a tanta grosería un día me esperará
 Pasaré a buscar al verdadero Agustín y pasearemos

Os juvenzinhos do Leblon de Santo Agostinho
 Quem conheceu Agostinho sabe que ele
 Não tinha vergonha da consciência de sua vergonha
 Daí a beleza de seu andar de shorts largos
 Corpo magro crescendo e a obsessão
 Pela mãe e pela praia e jogos de corpo, bola
 E vela. Os juvenzinhos da boemia desesperada
 São os seguidores do falo paterno. Não realizam
 Que já possuem os seus. Bem-formados
 Impotentes. Usados com o cuidado da higiene
 Pudica. Os juvenzinhos do final de noite, aqueles que
 Se conheceram no Agostinho, ainda acreditam no
 Sucesso falso já que o verdadeiro exige
 Trabalho ou escolha divina
 Os juvenzinhos dos que acreditam no dinheiro não
 Poderão ser escolhidos, mesmo que agressivos
 A bolsa pode ser suas vidas
 Pequenos. A bolsa da mãe, de onde saíram
 Só despertam quando o horror desafía suas lindezas inúteis
 A solidão dos soldadinhos do nada é a solidão dos
 Soldadores do nada
 Desejo dormir dormir. Entretanto a poesia chama com
 Som e fúria do débil que tem o conhecimento da
 Força de cada palavra.
 Desculpem-me Thiago e os três playboys
 Sou tão patético quanto vocês quatro
 O gentleman, que também está na mesa, me olha e
 Prevê que fará publicidade publicidade
 Atônito e sem coragem de abrir a boca frente
 A tanta vulgaridade um dia me esperará
 Pegarei o verdadeiro Agostinho e passearemos

SELECCIÓN DE ZOMBAR

En mi Karmanguia amarillo claro
El sol no confundirá nuestros ojos momentáneamente
ingenuos.

PARQUE

Ayer fue día de artes plásticas.
Fui atrapado otra vez. Por los colores y las formas.
Todo parece pequeño, hasta el ojo rosado del muchacho que
acaba de fumar.

El azul-tinta tomando forma
En el ritual de Marcia X.
Las formas cuerpo de la verdadera carne que Eliana Duarte
pacientemente suavemente cose.

Ayer las artes plásticas me tomaron y no voy a
olvidar los detalles.
El Parque Lage y sus niños.
Soy uno de ellos.

Por un segundo no se ve. Está.
Todo es.
Ya que cuando los colores y las formas te toman y sos color
y forma estás en el mundo del todo.
Desprendiéndote por el cosmos con un grito de miedo
rojo.

O, si se prefiere, a través del azul-tinta.
Sólo resta dejar que la memoria, bola de vida, trague

No meu karmanguia amarelo-claro
O sol nao atrapalhará nossos olhos momentaneamente
ingênuos.

PARQUE

Ontem foi dia de artes plásticas.
Ela me pegou outra vez. Com as cores e as formas.
Tudo parece pequeno, até o olho rosado do rapaz que
acabou de fumar.

O azul mata-borrão ganhando forma

No Ritual da Márcia X.
As formas corpo da verdadeira carne que Eliana Duarte
pacientemente docemente costura.

Ontem as artes plásticas me tomaram e não vou
esquecer dos detalhes.
O Parque Lage e suas crianças.
Sou uma delas.

cuando ella quiera, los colores y las formas que desde ayer
me tragan.

RATEROS

para Roberto Corrêa dos Santos

La infinidad del amor no excluyó la
Disciplina. Lo estoico. Las drogas por la
Mañana casi traen el desatino
Por qué los bares tienen que cerrar cuando raya el día
La familia de los Coelho y de los Cojones
El vómito
Recordar sonreír porque te amo
La indisciplina de la mentira
Clásicos
Mocasín negro marrón
Hacerlos lustrar en las sillas altas del aeropuerto
Hoy necesito inteligencia
Estuve drogándome de más
Voy a las exposiciones del centro
Me puse una camisa de franela a cuadros verde y azul
Debajo una remera azul marino
junio azul de un azul de junio
Encantador, vivo en Río

PIVETES

para Roberto Correa dos Santos

A infinidad do amor não exclui a
Disciplina. O estóico. As drogas pela
Manhã quase trazem o desatino
Por que os bares têm de fechar quando raia o dia
A família dos Coelho e dos Culhões
O vómito
O acordar sorrir porque te amo
A indisciplina da mentira
Clássicos
Mocassim preto marrom
Engraxar nas cadeiras altas do aeroporto
Hoje necessito inteligência
Andei me drogando demais
Vou as exposições do Centro da Cidade
Coloquei urna camisa de flanela de quadrados verde e azul
Por baixo urna camiseta marinho
Junho azul de um azul de junho
Encantador, moro no Rio



COTTON

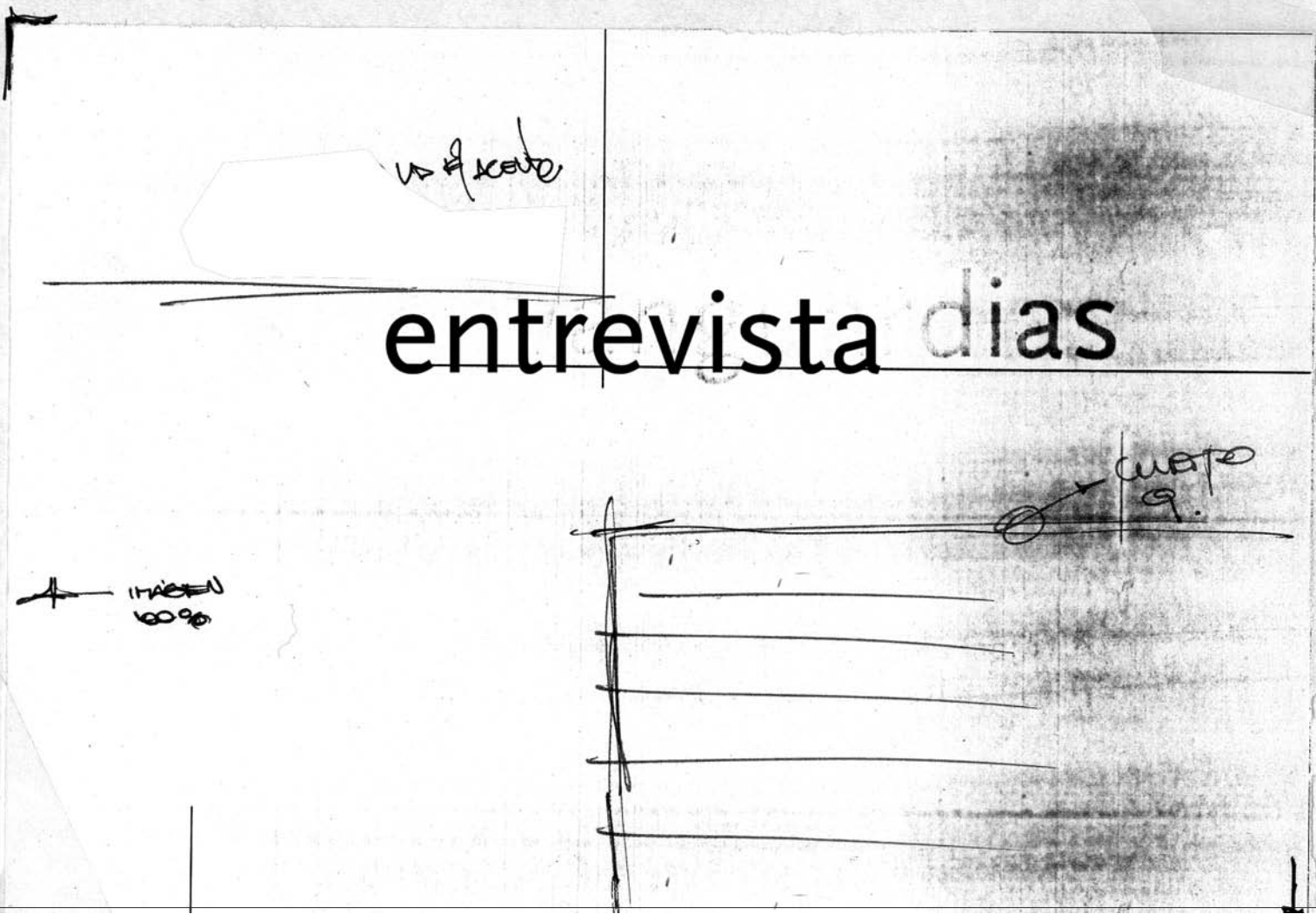




CARROLL







ENTREVISTA COM JOÃO GILBERTO NOLL¹

PALOMA VIDAL E DANIEL BARRETTO

João Gilberto Noll reivindica para seus personagens a possibilidade de uma constante errância - a existência sem um telos, sem uma direção certa, tateando no escuro. Sua escrita (uma militância da linguagem, ele nos diz) trabalha contra a homogeneização da realidade, contra uma língua e um corpo hierarquizados e uniformes. O olhar esquizóide se define desde os primeiros contos de *O cego e a dançarina* (1980) e o primeiro romance, *A fúria do corpo* (1981), esse livro barrocamente lambuzado, nos traz o desnorteamento que será a marca dos personagens de Noll: seres vomitadas da sociedade, marginais, andarilhos. O estilo posteriormente se minimaliza, mas permanece a visão trágica sobre a contemporaneidade e seus seres desgarrados. Depois do primeiro, virão mais nove romances, e recentemente uma coletânea de contos breves, *Mínimos, múltiplos e comuns* (2003). Nascido em 1946 em Porto Alegre, Noll vive hoje na capital gaúcha depois de muitos anos morando no Rio de Janeiro. Seus textos transitam por várias cidades, da precariedade das nossas ao anonimato das estrangeiras.

Daniel Barretto: Você já se referiu ao desejo de fazer dos seus textos um afresco do seu tempo. Considerando sua trajetória de *O cego e a dançarina* a *Lorde*, você enxerga um retrato? Como seria? Haveria uma função testemunhal nos seus textos?

João Gilberto Noll: Eu enxergo, sim. Não lembrava mais de ter dito

isso, mas realmente tem muito a ver com a realidade da minha ficção. Só que essa ficção procura evidenciar seu tempo através de um olhar que praticamente tem uma dinâmica, tem um processo. Eu me dei conta disso há pouco tempo. Eu precisava desse número de livros de ficção para me dar conta disso, já que eu procuro trabalhar muito em cima do meu inconsciente. Eu trabalho um pouco no escuro. Faço questão desse "método". Não é uma escolha. É quase uma determinação a partir de... uma visão das coisas que de alguma forma é a minha também, onde existe apenas um protagonista, se bem que eu não tente filiar um livro posterior ao anterior, quer dizer, cada situação tem seu contexto básico, tem seu contexto próprio. Mas existe realmente uma visão de mundo, eu acho que muito, muito... fanática, para se demonstrar a si mesmo e ao entorno. É um olhar um pouco, digamos assim, que testemunha uma certa diáspora entre o sujeito e o outro. Há uma relação bastante complicada aí, não é? Mas a tua pergunta foi quanto... Eu acho que existe sim uma continuidade do sujeito que está em dinâmica, que está em processo, mas que é um só. Isso me faz lembrar um pouco dos personagens do Bukowski, do Fante, do próprio Proust. Não estou me comparando a eles, mas são paralelos. Quer dizer, não me interessa muito um afresco no sentido de um grande testemunho das guerras, do substrato social e histórico, mas a quantas anda, a cada livro eu quero, digamos assim, me afundar um pouco mais nisso, a quantas anda o olhar, mais ou menos esquizóide, diante das funções sociais pré-determinadas, quer dizer, o olhar desse sujeito diante da organização do dia, dessas 24 horas, é

um olhar quase desesperado, parece que ele está fora deste andamento muito administrado por um vozerão social, esse vozerão administra, digamos assim, pré-determina como vai ser o movimento, os olhares, a sexualidade. Quer dizer, o dia.

Paloma Vidal: Como seria para sua obra a diferença entre escrever no início dos anos 80, num contexto repressivo, e escrever agora. Para esse sujeito, esse personagem que é o mesmo, essa transição faz diferença? Estou pensando num livro como *A fúria do corpo*, por exemplo.

J.G.N.: Faz muita diferença, sim. *A fúria do corpo*, de 81, é um livro que difere dos meus livros atuais, é um livro que ainda aspira a uma harmonia entre o eu e o outro. Não que ela exista no livro, mas há uma aspiração constante, há um exercício, são pessoas que não combinam com a administração diária, os nossos movimentos, os nossos desejos, mas que tem lá naquele pomar no sul, já que o enredo se passa aqui no Rio de Janeiro, muito especialmente na Atlântica, um tesouro que não sabem de que ordem que é, nem onde está. Os meus personagens atuais não têm mais a possibilidade desse tesouro.

P.V.: Nem mesmo em Berkeley em Bellagio?

J.G.N.: O Berkeley é um livro mais relax, sem sombra de dúvida. Ele é bem angustiado, mas se a gente comparar é um livro que termina

com uma relação amorosa, relação essa que o personagem principal vive sempre, digamos assim, atento à possibilidade de fracasso. Isso está muito presente, que é o nosso dia a dia, não é? A gente quando encontra realmente um bem-bom, tem muito medo de que acabe, que se instaure uma desordem qualquer que separe os personagens.

P.V.: O que você acha da idéia de que haveria um lado negativo na sua literatura, uma crítica ao status quo, uma constante fuga, uma não aceitação das imposições sociais, e um lado muito afirmativo, de busca de liberdade, de busca de vida, de afirmação do desejo? Isso surgiria como uma tensão? Ou como forças que se equilibram?

J.G.N.: Eu vejo mais como o desenho de uma tensão muito forte. Eu sou um escritor de linguagem, é a linguagem que me encaminha para a história, para as peripécias e não o contrário. Eu quando vou realmente para o computador, eu vou muito mais imbuído de mais uma vez pegar esse personagem que desonra qualquer quadro familiar, um personagem desfamiliarizado, mas eu vou encontrar isso na possibilidade de viver essa tensão entre eu e o instante, entre eu e o momento. Eu tenho muita preocupação em presentificar para o leitor realmente essa mitologia da expansão do instante até a possibilidade de você se casar com o que chamam de realidade, com o que chamam de circuito estabelecido das emoções. Agora, eu sou um escritor de linguagem, tanto que a última coisa que eu faço geralmente é o início do livro. Por quê? O início da minha escrita,

ENTREVISTA COM JOÃO GILBERTO NOLL

preparando um romance é um tatear no escuro. Chega um momento que aí eu encontro o tom, mas eu só consigo encontrar esse tom no exercício da escrita. Então eu retiro esse começo quando ainda é um tatear, um ensaio, um exercício, e quando eu termino o livro é que eu vou escrever ou reescrever o início.

D.B.: Essa questão da linguagem me interessa bastante. Eu, como leitor, tenho uma impressão muito sensorial do seu texto, corporal, que eu acredito que passa muito por esse processo da linguagem, de se deixar levar pela linguagem. Você acredita que existe essa possibilidade de o texto ser recebido pelo leitor de uma forma muito mais sensorial do que racional?

J.G.N.: Sem dúvida. Sempre através da linguagem. Eu acho a linguagem uma coisa muito sensorial. Acho que antes de tudo existe essa visão de que a linguagem é que vai realmente outorgar, digamos assim, existência para os embates internos ao livro. Talvez por isso eu seja tão tortuoso em alguns momentos da minha escrita. É uma necessidade de simultaneísmo, se eu pudesse dizer tudo ao mesmo tempo seria muito mais interessante, mas a sintaxe não quer isso. Esses meus períodos muito longos vêm um pouco daí, mas são principalmente orações aditivas, coordenadas, existe uma deshierarquização. São longas, mas as orações se equivalem, não têm aquela compromissidade da sintaxe dominante. Têm poucas preposições, quer dizer, as coisas se equivalem em termos de valor. Há um acúmulo, uma acumulação, principalmente em *A fúria do corpo*. Depois os livros vão se ressecando. *Rastros do verão* já é um livro muito mais masculino, por isso é mais simples. Eu acho que *A fúria do corpo* é meu livro mais feminil, quer dizer, *Afrodite* é uma presença muito importante ali, se bem que não é a voz dela que está em jogo, mas é um livro mais úmido, mais lambuzado. Fiz questão de

usar uma sintaxe bruta. Quando eu vou me debruçando mais sobre a questão masculina, eu vou ressecando. Existe uma isonomia entre a biologia, feminina ou masculina, e minha experiência com a linguagem. Quer dizer, quando eu vou pegando mais personagens masculinos... Agora eu acho que estou num momento quase de equilíbrio: voltaram os períodos longos, mas dentro de uma ordem mais estreita sintaticamente.

D.B.: Quando a gente conversou, surgiu uma impressão parecida em relação principalmente a Berkeley em *Bellagio* de quase uma reconciliação com a força de *A fúria do corpo* como verborragia depois dessa *secura* dos outros livros.

J.G.N.: É verdade.

P.V.: Talvez você pudesse falar um pouco do *Mínimos*, múltiplos e comuns, que é uma experiência sua bastante diferente. Já que a gente está falando desses dois momentos, como é que você situa esse livro?

J.G.N.: Eu tenho falado muito sobre o esvaziamento da memória e eu acho que realmente um dos momentos em que eu mais exercito essa questão da desmemória, de uma amnésia, é nesse livro, que eu escrevi primordialmente para a *Folha de São Paulo*, publicando ali duas vezes por semana. Mas sempre tem também essa questão dos personagens estarem um pouco em evasão, uma marca muito esquizofrênica. Acho que isso aí é um... tem um domínio aí, um aspecto esquizo desses personagens. Eu me lembro agora de uma moça que entra naquelas cabines para você se fotografar, ela entra e se esquece do que ela está fazendo ali. Ela começa a se despir, a suar, até que ela percebe que há uma fila de pessoas do lado de fora e ela sai sem saber mais o que foi fazer ali. São essas pessoas, que estão

muito mais ocupadas com o fazer do caminho do que com a finalidade desse caminho, não é?

D.B.: Como você vê a aproximação desses personagens, que são sempre o mesmo, da figura do escritor que aparece em *Bandoleiros* e vai reaparecer agora em *Berkeley* em *Bellagio* e *Lorde*?

J.G.N.: O escritor é um sujeito muito sensível a essa pane que a gente sofreu relativamente às utopias tradicionais, do homem como integrante do processo histórico para conseguir tal e tal finalidade. São seres que foram vomitados dessa história, da vida como uma teleologia, uma realidade mais ou menos definida. São criaturas que no fundo no fundo estão muito comprazidas diante dessa evasão, acho que é por isso que às vezes dá uma impressão de liberdade. Realmente eu acho que às vezes a evasão nos torna mais livres de uma realidade que é muito regida por um catecismo, por uma finalidade quase que escoteira.

P.V.: Com relação a essa questão da utopia, essa palavra se tornou quase proibida para a gente, uma palavra perigosa porque sempre tende a um projeto totalizante que elimina as diferenças em função de um fim. Ao mesmo tempo, a utopia é uma busca de um lugar outro, de uma alternativa. Eu li em algum lugar você falando de seus personagens como utopias ambulantes e achei essa idéia interessante. Você acha que em algum sentido a gente pode falar de um horizonte utópico nos seus textos?

J.G.N.: A não ser nesse sentido que você acabou de falar, como utopias ambulantes. Porque eu tenho a impressão de que eu trato de uma coisa que está muito mal vista no cenário cultural brasileiro, hoje menos, mas quando eu estava produzindo esses livros havia um pen-

samento muito hegemônico relativamente a isso que você acabou de falar. Fodam-se as diferenças porque eu estou almejando um fim determinado, grandioso, restaurador, mas que é um fim que promete uma certa unanimidade, não é? Eu sou um autor realmente que tenta restaurar o indivíduo, eu sou muito preocupado com o indivíduo. Acho que há um definhamento do indivíduo, do seu ritmo interno em função de uma a-tensão maior última. A tendência à uniformização é muito grande neste momento, através dos meios de comunicação eletrônicos, as pessoas estão pensando muito mecanicamente, muito em função do que o outro também está pensando. Então, realmente, eu gostei muito disso aí, da utopia ambulante. É uma utopia que não se realiza. Eu acho também que eu fui muito influenciado pelas ideologias dos anos 70, muito influenciado pela contracultura. O Marcuse era um autor muito presente no meu pensamento, um autor que dizia que se a obra de arte de uma maneira geral não for um trabalho de negação ao que é não tem sentido, se você não for uma negação, uma recusa, a grande recusa, como ele diz, desse mecanismo social, controlado, de economia da libido. Isso tudo está dentro de uma proposta de pornografia muito estabelecida, muito socialmente empunhada, digamos assim. É isso, eu acho que realmente se falar da utopia como um extravio dessa ordem, os personagens se descolam um pouco deste afresco, embora querendo realizar um outro afresco dentro da dimensão mais humanista, com medidas mais plausíveis para cada indivíduo. Acho que eu sou um sujeito, enquanto autor, muito mais apocalíptico do que integrado, para usar aquele título do Umberto Eco. Quer dizer, a força humana está muito mais nessa recusa apocalíptica, de cunho também pasoliniano, que é outro sujeito que era muito negativista com a ordem do dia, com a questão da ordem do dia, era um sujeito muito contrário ao consumismo. Acho que é isso.

ENTREVISTA COM JOÃO GILBERTO NOLL

DB.: Ainda a respeito desse lugar da utopia, seria possível acreditar na literatura como um meio de transformação do leitor? Porque parece que o livro é essa utopia ambulante, o livro que a gente carrega é o lugar da utopia possível. É possível transformar o leitor?

J.G.N.: Acho que não. Pelo menos não naquela visão da minha juventude, marxista e tal, de que ela poderia reformular o mundo político, o mundo social, nesse sentido não, mas existe uma certa militância da linguagem. Pelo menos os escritores que me interessam mais de perto são aqueles que têm um compromisso, digamos, fundamentalista com relação à linguagem, a linguagem realmente como possibilidade... e só nesse sentido eu acho possível uma transformação através da literatura, através de um ativismo da linguagem. O surrealismo é outra proposta que também me interessa muito, sempre me interessou muito, porque o surrealismo não é alguma coisa automática, mas ao mesmo tempo é o reinado da automatização, quer dizer, o que ele automatiza é justamente esse fluxo de coisas esquecidas, de coisas adormecidas, da mente como linguagem, mas ao mesmo tempo... é isso, eu acho que o surrealismo é um dado muito importante na minha formação também, essa coisa de você ser quase que um oficiante do que dificilmente vem à tona. O escritor é aquele que tenta levantar o tapete para mostrar as coisas encobertas. Acho que aí dá para se pressupor um trabalho político, não há dúvida, mas perpetuado pela linguagem, pelo mundo simbólico da linguagem.

DB.: Uma outra questão que se encaixa aqui é em relação a esse atrito com o não familiar, que está muito presente em Berkeley em Bellagio e Lorde. Você acredita que esse contato, esse atrito com o outro alimenta o funcionamento da linguagem e a transformação?

J.G.N.: Esse choque com o outro alimenta, sim, essa aventura da lin-

guagem, esse não saber aonde vai dar. E justamente eu acho que aquilo que é escondido está muito presente no outro. A gente vive os dias com coisas que a gente não consegue entender muito bem. Pelo menos eu não tenho respostas muito prontas para 70% ou mais do meu apanhado imaginário, não é? As coisas não têm se desvelado muito. Eu acho que é um mundo que, sendo paradoxalmente muito preocupado com a informação através dos meios eletrônicos, ao mesmo o que interessa realmente para o homem é saber descrever, desnudar esse processo de enfrentamento com essa partícula mínima do outro. Quer dizer, o que é que isso realmente tem a ver comigo? O que é que eu tenho a ver com isso? E nisso as coisas não se esclarecem. Por isso eu sou um escritor da indeterminação. Isso está muito presente neste último livro, Lorde, essa falta de significância do outro, esse não saber qual é o interesse do outro dentro desse choque e dramatizar esse enfrentamento que não tem levado a muitas definições. Isso talvez seja bom, é quase que uma, digamos, uma aceitação inglória até da natureza misteriosa que é essa vida onde nós somos jogados.

P.V.: Você acha que esses ambientes estrangeiros... Num certo sentido, a gente poderia dizer que é sempre um estrangeiro em qualquer lugar, mas como é que esses ambientes que são de fato estrangeiros, outra língua e outra cultura, servem à sua escrita? Porque na globalização há a ilusão de que agora qualquer lugar é o mesmo lugar...

J.G.N.: O não lugar...

P.V.: Londres e Porto Alegre seriam o mesmo lugar, mas não são. Como é que foi essa experiência?

J.G.N.: Tudo isso que a gente estava falando antes reforça essa situ-

ação. Tudo isso é reforçado pelo contato com o estrangeiro, com o meio estrangeiro, com a atmosfera estrangeira. Realmente as situações de estranhamento, de não compreensão do meio, o sentimento dominante de uma pessoa em terra estrangeira, são motores essenciais para a minha ficção, por isso eu estar no estrangeiro me estimula profundamente para a escrita, estar numa situação não doméstica, estar numa situação não familiar e que é muito antagônica. Eu acho que a literatura tem um pouco de vacina, o princípio da vacina. Para ela realmente delatar uma dor humana, que seria essa de estar num ambiente placentário muito distinto de sua origem, acho que ela é quase uma vacina. Ela delata os malefícios do tempo, mas com uma certa perversão de sedução ao mesmo tempo. Claro, porque a literatura não faz um esforço doutrinário seja quanto a tendências políticas ou a religiões, não, ela não tem uma evangelização muito canônica nesse sentido pelo menos. Eu tenho visto como isso acontece na literatura, quer dizer, o sujeito vai apontar o drama, mas ao mesmo tempo perversamente ele tem um certo fascínio. Ele tem que ter a experiência prévia para poder depois transfigurar isso no trabalho literário. Essa transfiguração é muito importante, se não você faz um discurso muito fácil de militância, indicando o mal de sua época de uma maneira muito escoteira.

P.V.: Fico pensando na questão da língua mesmo, que aparece no Berkeley, esse choque com a língua estrangeira. Já que, como você disse diversas vezes, o que te move é a linguagem, escrever em choque com a língua estrangeira teve algum efeito?

J.G.N.: Eu acho muito perigoso, quer dizer, para escritores como eu. Eu falei que eu tenho essa tendência a abrir caminhos para a dramatização do nosso cenário contemporâneo, mas através da linguagem. Eu acho que vai se abrindo essa senda, esse caminho. Tem isso tam-

bém. Eu acho que não dá para pensar apenas no sentido de... linear, quer dizer, muitas vezes o pensamento se perde, se extravia, tem que retomar. A gente está muito num momento de mostrar esse drama da expressão. Eu tento expor disso nos meus livros, o parto da expressão, ainda mais num campo, que é o campo literário, em que você vai trabalhar com coisas como a ambigüidade, quer dizer, um conhecimento que se faz através de um não conhecimento, através das injunções, digamos assim, até doentias, até cegantes, até... O desejo de ser poema dos meus livros é uma coisa muito presente no que eu escrevo e essa tensão está no próprio corpo da linguagem. Eu escrevo romance, mas querendo fazer poesia. Eu escrevo romance, mas querendo... Eu mais ou menos faço isso nesses dois últimos romances, aponto muito para isso. A poesia talvez seja muito mais parecida com a língua, com a música, desculpe, do que o romance. O romance sempre tem um chamamento da história muito grande. No romance, mesmo que seja o romance mais metafísico e mais poético, você é responsável pelo encaminhamento de um relato, de uma trama. Mesmo, por exemplo, em *A paixão segundo G.H.*, da Clarice Lispector, aquela mulher no quarto de empregada diante de uma barata.

P.V.: Falando de diálogos com outros escritores, com relação à literatura latino-americana, contemporânea ou não, que afinidades você encontra?

J.G.N.: Eu sou muito impressionado com o Ernesto Sábato, tanto com a ficção quanto com um livro de ensaio, *O escritor e seus fantasmas*, que é justamente um autor muito preocupado com a questão existencial. Tem muito a ver com o que a gente está falando, como é problemático assumir essa tendência, hoje não mais, eu acho, mas imagina na época da juventude do Sábato. Ele realmente dramatiza

ENTREVISTA COM JOÃO GILBERTO NOLL

essa questão no ensaio, como a audiência da literatura latino-americana tradicional recrimina essa tendência clariciana de falar de coisas mais existencialistas até, camusianas. E o fato de um autor nesse contexto latino-americano ter um interesse exacerbado na questão do indivíduo, tem isso também.

D.B.: Eu queria fazer uma última pergunta que talvez retome algumas coisas que a gente já falou. Você acredita que existe algum empenho ético no que você escreve?

J.G.N.: Eu acho que tem, sim. Evidente que tem. Eu sou um moralista. Digo isso no sentido mais francês da palavra, não é nada de doutrinário, de achar que eu sei o caminho para transcender a dor, mas eu sou um sujeito... não é eu, tenho mania de chamar de eu esse homem que está em todos os livros, esse personagem anônimo. Esse cara tem uma visão muito infantil das coisas. Ele é contra o poder, ele é contra qualquer automatização, contra fazer as coisas sem realmente auscultar seu desejo mais profundo diante dessa obrigatoriedade de atuar socialmente. Um cara como esse está indignado. Nesse último livro, por exemplo, ele está indignado com relação ao desvendamento social, esse homem inglês que está lá chamando e ele nunca consegue descobrir quais seriam as razões últimas desse chamamento, mas acho que é um pouco a metáfora do ser humano mesmo, não é? Eu sou um cara ateu, mas que tem a compulsão, digamos assim, de colocar sempre um personagem com esse papel divino. Quer dizer, as coisas não se materializam, as coisas estão muito fugazes e muito absolutas para esse cara. Esse sujeito inglês, que chama o personagem brasileiro através de uma instituição que ele não sabe muito qual seja, tem uma certa função divina, aquele que dispõe de dominantes da vida humana sem clarear a fonte disso e aonde isso vai dar. Como por exemplo, também, aquele conto meu



de O cego e a dançarina, que deu no filme "Nunca fomos tão felizes", não sei se vocês conhecem, também aquele pai, no conto, porque no filme... eu adoro o filme, mas o filme é o filme, o conto é o conto. No filme, o cinema exige isso, há um delineamento da função social, que no conto não está, qual é a ordem da revolução desse pai está muito mais confuso. Então realmente, em sendo um ateu, eu estou muito preocupado com esse casamento cósmico. Eu acho que a grande tragédia humana é a gente não poder se fundir às coisas, quer dizer, é por isso que é tão tradicionalmente casado o amor com a morte, porque na medida em que há esse abraço, essa vontade de fazer parte de uma ordem maior, no momento em que se escolhe essa fusão, ela pode ser também o sinônimo da morte, essa cápsula do eu que se dissolve em nome de um corpo cósmico. Eu acho que a tragédia, no sentido grego da palavra, com Édipo, com Antígona, mostra muito agudamente o que é essa fragmentação de alguém que cometeu um ato transgressivo e que, em termos de polis, em termos de comunidade, vai ter a sua resposta, ter seu troco por ter feito isso, que é a evasão da familiaridade da polis. E a grandeza da tragédia grega está em que o indivíduo está sabendo, presume, qual será o seu fim e, no entanto, fabrica a transgressão. A grande tragédia, a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo. O grande personagem trágico grego é aquele que é vomitado para fora desse corpo maior. Eu tenho uma visão trágica nos meus livros, eu acho, são sujeitos muito à parte, esquizóides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar. É o louco, não é? O louco pode ser um herói trágico, porque é irreversível. Quem provou da maçã proibida, de seguir esse fluxo demoníaco, digamos assim, quem não se encaixa na polis, não se encaixa no discurso dominante é um cara que se fudeu. E eu gosto muito dessa literatura. Mas eu acho que talvez a paisagem, o horizonte trágico, pelo menos em termos dos antigos gregos, também não está muito

possibilitado de vingar no mundo de hoje em que se proliferam as tentativas, e a medicina é muito isso, a psicologia é muito isso, de puxar esse discurso da loucura para um eixo social.

REFERENCIAS

Realizada no Hotel Sofitel, Copacabana, Rio de Janeiro, no dia 17 de maio de 2005.

Agradecemos a Claudia Solans por nos ajudar a elaborar as questões que serviram de base para a entrevista.

**Exclusivo
Ônibus
Biarticulado**







Crónicas

Crónicas

Logo with a plus sign

THE BUENOS AIRES SESSIONS VOL. I: LA CALLE DE MACEDONIO

(IMPRESSÕES NUM DIÁRIO DE NOTAS: FRAGMENTOS EM LINGUAGEM AUDITIVA)

MAURO GASPAR FILHO

En las imágenes de Buenos Aires vistas a través de los ojos de brasileños la diferencia se asocia a un reconocimiento, la novedad a una sensación de déjà vu. En la mirada de Mauro, Buenos Aires adquiere un perfil propio, un relieve de escenografía novelesca, como si todo en la ciudad estuviera dispuesto para que el viajero descubriera retazos de vidas literarias. En cambio "Duas vezes Buenos Aires" de Pedro da un paso atrás en el tiempo y nos habla de dos momentos muy distintos de esa ciudad, el antes y el después de una crisis profunda, que son también dos momentos diferentes en la experiencia de quien observa, atento a las afinidades con su propia realidad - latinoamericana también - y a las diferencias imposibles de reconciliar.

Nada além viagens e crimes: que mais se pode narrar?

Esqueça o que está escrito. Esqueça para lembrar. Se dá uma história não sei, mas dá uma viagem. E essa é uma outra viagem, marcada há mais de cinco anos, teimando em adiar a si mesma. Este texto era para ser outro texto, e ainda um outro primeiro. E, no entanto, nunca será nenhum dos três, o texto imaginado nunca será como concebido. É assim que se escreve, é assim que deve ser, ele diz (aquele que escreve diz). A primeira viagem, dos Invasores de Corpos, sampleada e remixada a partir dos relatos de outros, se perde no trajeto muito longo até a Patagônia (o mais próximo que chegarei será o Banco da Patagonia na Corrientes).

Esquecer para lembrar. A viagem está no corpo. Impregnada. Esquecer para lembrar.

Chegamos ao Rio à noite, uma sexta-feira, dia estranho para voltar. O fim de semana é de mal-estar e febre. Abstinência da viagem, cold turkey do outro lugar (de um outro lugar).

Impressões, como digitais que marcam o meu corpo enquanto circulo pela cidade.

A cidade é Buenos Aires (sempre foi). (Você é um argentino wanna be, uma amiga me disse há tempos. Qué hacer?, um tio argentino deu um tom diferente ao sotaque da família.)

Volto, permaneço.

Viernes

Táxi de madrugada, chego com Miró ao aeroporto. Encontramos K. logo depois. Uma viagem que seria solitária, uma viagem que seria outra viagem, e ainda outra (como o texto) anterior, transformada em uma ação-experiência entre amigos. Os viajantes somos nós.

Primeiras conversas sobre "Respiração artificial" com K.: Kafka, Borges e as teorias de Renzi e Tardewski. Miró terminando o "Desonra" (tradução estranha para "Disgrace", comentamos mais cedo). Na conexão inesperada em São Paulo, melhor, em San Pablo, falamos os três de Coetzee. A impressionante disciplina do osso, uma narrativa que não cede nunca. A impaciência surge entre a objetividade cortante - ser impaciente, escrever impacientemente, não significa descuidar de cada acorde, de cada vírgula do encadeamento da

narrativa.

No avião: sucessivas informações despejadas de forma incompreensível pelo comandante e seus comandados, o espanhol é uma afronta e o inglês, um pastiche do alemão. Depois, por determinação das autoridades sanitárias argentinas, somos bombardeados por um aerosol purificador (natural, dizem) e esterilizador. Ouvindo "Speechless" (do "K&D Sessions", a trilha da viagem), janela aberta: a bandeira argentina no horizonte - céu azul sobre nuvem branca (o nome do quadro).

De Copacabana a Ezeiza, salto no espaço-tempo. Na autopista para o centro, sensação estranha de entrar em outra dimensão, como um percurso intestino interplanetário em direção a outro estômago-urbe, autonauta da cosmopista levado pelo táxi.

16h42: no El Rapido.

Tres ginebras e una quilmes litro.

Esbarrando no "mundo clássico": um outro tempo, mágica pura, estamos entrando, estamos dentro do mito criado, e ele está vivo.

Eu e K., uma foto dos Chicos Bestiales contra o muro (e contra o frio). Ginebra tastes like perfume, diz Miró. El Rapido contém os três pilares da civilização argentina, continua. O tango (foto de Gardel na parede), o futebol (a seleção nos calendários) e os cavalos (as corridas na TV, as fotos do proprietário com os jóqueis acima de nossas cabeças). Quando os páreos terminam, sobe o tango para el vencedor, el salón lleno de milonga.

Uma mulher passa por mim e sobe ao baño. Um travesti, corrigem. Volta (é um travesti, realmente, estereotipado e feio). Mais tarde, jantando com amigos portenhos, ficamos sabendo que esta é uma área de travestis. Ele sai e o estereótipo masculino flui. Que liguem o ventilador, diz o homem do balcão. Es um viadito, diz outro. Otra quilmes más, pedimos. A conexão feita em cima do preconceito é linguagem universal. Amizade de bar, boteco porteño, otra ginebra. Todos obreros acá. Problema sério nos dentes (falta de) dos amigos. Um trabalha nas corridas, treinou cavalos no Brasil. Falam de futebol, que vão cantar mais tarde, e vai se quedando más tarde e más quilmes (otra más, por favor!) e conversamos, damos risada e o tempo passa (não passa).

Gracias, dizemos. Non, por favor..., retruca Juan, o garçom nobre atemporal. Bigodinho, fala mansa, cordial, quase servil (a diferença está na dignidade com que nos apresenta os talheres sujos e sorri), andar coxo e arrastado, pano no ombro.

Sáimos pelas diez, e a cantoria fica para mañana, estamos convidados. Tempo de viagem, sem relógio, sem telefone, sem referência marcada que não as que são constituídas dentro da própria viagem. (No domingo, daí a dois dias, seremos enxotados pelo cozinheiro. Se acabou, no más, diz, nos espanando com as mãos, enquanto Juan olha melancolicamente da cozinha. Putos de mierda! Pero, sem ressentimento. O gesto desapontador não quebra o encantamento dos últimos dias, que é nosso, nem a melhor comida de Buenos Aires de toda a viagem: el cuadril com papas fritas de puta madre!)

THE BUENOS AIRES SESSIONS VOL. 1: LA CALLE DE MACEDONIO

Sáímos do El Rapido para o inverno portenho. Outra cerveza no bar da esquina do albergue onde passaremos a primeira noite. Fumaça e álcool. Ao fundo, o fantasma ruinoso de Borges (há três fotos do seu espectro na bruma) lê no jornal o que já é passado.

Sábado

Tengo (tenemos) la fiaca.

Almoço no El Rapido, depois: metrô - Centro - Casa Rosada.

Os amigos do El Rapido estão todos presentes. A casa está cheia, mas o dono já é nuestro amigo e cria uma mesa para los brasileiros. A cantoria será mais tarde, prometemos tentar voltar à noite (e tentaremos, mas está frio, chove, está longe, e então já estamos no Pizza Qué? ouvindo Groove Armada e tomando um tinto).

Voltamos pela Rivadavia, pichações políticas em todos os muros, a consciência política dos hermanos nos impressiona. Dario y Maxi no estan solos (são os chicos assassinados na rebelião de 2001-2002). Todo estado es represor. Um povo que oprime outro povo nunca será um povo livre, nos dirá mais tarde o humanista Israel Levy.

La Confeiteria Ideal. Miguel, el viejo italiano, nos encontra. Pára ao lado da mesa, segura a bengala e olha fixamente para mim e para K. Sorri um sorriso de mil anos. Abre a mão para K., que retribui e ganha um cumprimento que é quase um golpe. Faz o mesmo comigo, mas não tenho tanta sorte e levo um tapa (afetivo) no nariz. Ele se desculpa e segue sorrindo. E começa a falar como se jamais tivéssemos interrompido nossa conversa ancestral. No andar de cima há um salão de tango. Embaixo, o café, um pequeno palco, um órgão e outro viejo sentado atrás. Empieza a tocar. Não conseguimos perceber a origem da música. Miguel diz que esteve na guerra, luchando em Africa, preso, viu de baixo os campos, o sofrimento. O pé direito gigantesco do café cria uma sensação irreal de desplaza-

mento do que está lá fora, do Rio, do Brasil, de casa. Estive aqui sempre. Veio para Buenos Aires há mais de 50 anos, siempre en la Ideal. Parado na porta espelhada, na volta del baño, começo a sentir os efeitos da viagem temporal. O tempo: em um dia e meio, a distância da vida cotidiana é absoluta.

Soy un argentino, no soy un argentino, mejor: soy un local.

Ciudad de libro, acá no es un cine, sino una narración (que se va imprimiendo en mi cuerpo), una prosa (con gotas de poesia) - como não produzir tantos grandes e maravillosos escritores?

Voltando à mesa percebo o órgão e o viejo músico que lhe dá vida. Chocolate quente. Fora chove. El viejo Miguel sigue hablando a los chicos. K. está enfeitiçado. Começo a escrever na caderneta - o tempo: em um dia e meio a distância da vida cotidiana é absoluta. Lentamente, sinto que vai me tomando una epifania: el son de la musica del tango - el viejo Miguel com sus estorias - el otro viejo tocando el órgano - la confiteria e su teto clasico - los ojos llenos. Estoy en casa (hasta siempre).

(Uma anotação anterior à viagem: Para mim não é (nunca foi) Paris, e sim Buenos Aires a cidade do imaginário da escrita, a cidade mítica da escrita, o lugar do escritor. Uma genebra no Ambos Mundos.) Antes, ainda en el baño, penso em Dimitroff Otanos, o russo que foi comprar cigarros e voltou 30 anos depois. Viver uma outra vida, assumir um outro eu guardado, cortar o passado e incorporar outra história. Penso também em Benjamin: mover a ruína, e não ser imobilizado pelo lamento. Ahora es la única hora possible.

No apartamento-base (vizinho à última morada de Macedonio), horas debruçados sobre o livro de Kuitca. Arte é construir realidades. Si yo fuera el invierno mismo.

Domingo

Dia frio e chuvoso, noite maldormida no sofá-cama. Tentamos o ônibus para la Feria de Santelmo, mas o motorista nos enxota porque, além de demorarmos a subir e fazê-lo pegar o sinal vermelho, não temos moedas trocadas ou la boleta (e nem sabíamos que era para ter). É o favor que os idiotas nos fazem às vezes. Tomamos um táxi, chegamos em 10 minutos, quase o mesmo preço de três passagens de ônibus. O lugar está cheio de gente, turistas para todo lado, brasileiros acá e allá. A idéia de comprar uma garrafa antiga para servir a soda que os portenhos tanto usam vai por água abaixo quando percebemos que é a miniatura do Cristo Redentor local.

Paro numa banca de artigos de guerra. Vários bottons nazistas, fascistas, fotos de Hitler. Fetiche infantil e estúpido ou fanatismo racista? Lembro do prato nazista em "Beleza americana". E também do livro de Goñi sobre o contrabando de nazistas para a Argentina negociado entre Perón e o III Reich em queda. Deixo a banca e seu dono, um velho pequeno de feição intransponível (seria ele um ex-SS? Alguém se torna um ex-SS?), pensando na hipótese de Tardewski sobre o encontro de Kafka e Hitler em Praga e em seu ataque contra Heidegger (o homem que colocou na filosofia alemã a sua touca de dormir kitsch, diz Reger, escreve Bernhard).

Libreria anticuaria. Uma banca de livros antigos en la feria. Pergunto pela edição de Ferdydurke traduzida pelo coletivo de abnegados capitaneado por Virgilio Piñera (publicada em 47, a primeira tradução do livro para outra língua, feita sem dicionário, direto do polonês, com Gombrowicz mal falando castellano trabalhando em conjunto com o grupo). El Viejo Librero diz que tem na libreria e me dá um cartão. Dentro do cartão está escrito: El libro que ud. busca se lo encuentra. La libreria La Cruz del Sur (que não conseguiremos visitar). Ele não está certo de que seja essa edição (e acabo por comprar a atual da

Seix Barral que, segundo o prefácio de Sábado, preserva a tradução lendária).

A seguir chega O Conde (que ainda não sei que é O Conde). Figura "distinta", alta, bigode espesso de conde virado para cima, cabelos grisalhos ondulados, óculos impossíveis (enormes, pretos, quadradões e com as lentes sujas), uma capa por cima do terno.

O Conde diz: Bon soirée, grand maître! El Viejo Librero levanta os olhos de si mesmo e parece ser percorrido por uma fagulha, mudando completamente de tom: de uma lentidão modorrenta de fim de domingo a um ânimo jovial e alegre: Hola, maestro!, responde, e começam a conversar em francês. O Conde fala de uma proposta que recebeu para comprar os cinco volumes do "Cosmos" de Humboldt. Passam ao castellano. O Conde diz que parece um bom negócio, El Viejo Librero concorda (tenho a sensação que uma outra negociação, futura, se arma sutil entre os dois). Segue uma conversa curta, de tom aristocrático - um livro que toma forma e vida ao meu lado. Como inicia, acaba, um raio do tempo no meio do nada. Adieu, grand maître! Adiós, Conde! Adiós, maestro! (E não é mais necessário comprar, ou falar, de Gombrowicz ou Ferdydurke - ele acaba de "acontecer")

Música o tempo todo, a noite em casa, a cidade mais quente, sol amanhã?, e depois a realidade: mais frio, chuva fina.

Um conto possível: Roberto Arlt e Antônio Fraga se encontram no Rio em meados da década de 30. Vão à Mangueira. Arlt quer saber da língua dos malandros, el lunfardo de los hermanos brasileiros. Erdosain e Desabrigo caminhando pelo canal do Mangue, passagens de navio e sarjeta nos bolsos.

THE BUENOS AIRES SESSIONS VOL. 1: LA CALLE DE MACEDONIO

Lunes

En el Nonnino: um dia que começa lento. La fiaca no se va a las mañanas. Pela janela do café, o fim da manhã de segunda, primeira impressão pós-café con leche: a distância entre el domingo y el lunes é sutil, suave, o movimento de um para outro não é um choque, não é frenética a segunda nem morto o domingo e nem traumático o despertar do fim de semana.

O guardanapo embaixo da xícara de café é, para K., o detalhe capital, a diferença simples de um espírito civilizado.

Passa o "filho" de Foucault (calvo, elegante, falta o óculos porém, sobretudo, cabeça ovalada), digo para K, que se vira e diz que a semelhança é impressionante (apesar dos óculos). Miró procura "Foucault", não o vê e pergunta: cadê o Foucault? Passou.

Começa a compulsão anunciada dos livros. Em breve teremos pilhas criando ângulos em cima da mesa do apartamento. Dias, horas, meses nas librerias: La Barca, Paidos, Norte, Guadalquivir, Cuspide, Gandhi, Ateneo, Losada, a feira na Santa Fe.

El Café Bar Ruisenñor. Andando pelas Las Heras, a caminho do caminho, esbarramos nos anos 50. A sensação é a de que entramos no túnel do tempo, realmente. Impressão de que nada mudou, ninguém mudou (sequer de roupa ou cabelo) nos últimos 50 anos (e talvez mais, talvez a década seja a de 40). O garçom, viejito (siempre los encontramos com los viejos "clasicos"), usa um paletó de vendedor de amendoim de circo (ou de recepcionista de hotel antigo). Entramos para um café e un cigarrillo. A luz, ainda que deixe o lugar claro, dá a impressão de ter um filtro temporal e cria um ambiente chiaroscuro (como os desenhos de Pratt quando coloridos) que está em suspensão espaço-temporal. Miró vê tudo com olhos em sépia. Ao fundo, na parede, um quadro antigo com o escudo apagado do Independiente (o maior ganhador da Libertadores, dizem sempre). Santiago, o garçom, fala de forma incompreensível (a princípio). É

preciso acostumar-se com a música. Está no bar há pouco tempo, ficar em casa corrói o espírito, ele diz. A voz parece sair de uma caixa perdida em algum canto esquecido da vida. Hay un tartamudeo propio del lenguaje argentino que me llena de una extraña exaltación. Un ritmo da, do, da, da, interno a las palabras, diz Gombrowicz no "Diario argentino", escreve Piglia nas suas "Anotações sobre Macedonio" (e depois não consegue mais encontrar a nota. Yo tampoco). Uma letra contra a outra, diz Gombrowiz, escreve Piglia, pedregulhos numa lata. A lata de Santiago parece estar revestida por cortiça, no fundo do mar, transmitida por um barbante de um "telefone sem fio". Indagamos sobre El Ruisenñor, e ele diz que es un bar centenario, que a filha do dono, persona muy buena, está na Espanha, e que o movimento não é mais como antes (o tom sempre o mesmo, lleno de melancolia). Qué hacer?, diz. Tento gravar a experiência de ouvi-lo falar, mas as pilhas não têm mais força (esquecer para lembrar - a gravação rouba a alma, dizem os índios). Saímos. Miró esquece algo e volta. Aparentemente, Santiago não o reconhece. Voltaremos ainda duas vezes, mas não é possível saber se somos, ou não, reconhecidos.

A caixa se abre no fundo do mar e solta bolhas.

Quando saímos vemos o céu pela primeira vez, e compreendemos a obsessão pelo azul suave, o azul nacional, de la patria, que está em tudo, em todos os lugares, ou quase. A bandeira argentina: o azul do céu, o branco das nuvens e o sol no meio (dizem que essa associação é o mito da bandeira, dizem depois os amigos portenhos).

Martes

No café, solo, vejo o mapa de Buenos Aires, pensando nas próximas horas, ouvindo a música do castellano nas conversas ao redor (procurando olvidar a música péssima que sai da rádio), sempre a sensação

de "estar em casa" - não estranho nada, a língua, os carros, a paisagem ou o frio, estranho apenas essa falata de estranhamento, esse sentir-se em casa que é tão natural e forte.

Um dia nas livrarias. À noite, jantamos com Mario e Claudia no Gardelito. Lá, outro encontro: o garçom morou em Saquarema e Brás de Pina, tinha amigos compositores na Mangueira. Porra, "ermão", adoro aquilo lá, mas só vacaciones, sabe como é (sabemos como é, digo). Borges morou aqui perto, eles dizem, parece que Piglia também fica por aqui quando está na cidade. Conversamos sobre nossas impressões sobre a cidade. Falamos do El Rapido e do el Ruiseñor, de Santiago. Se fosse eu, não me contaria nada, diz Mario. Vantagens de estar em trânsito, ser de fora (apesar de estar em casa, eu). Andamos até o prédio de Borges, depois vamos a la Plazoleta Cortázar. Eles nos deixam, se ván a la casa. Entramos no Cronico (se houvesse um Esquizo, entraríamos) e nos perdemos em nós mesmos, na ginebra com cerveza, no sorriso de incredulidade de Bernarda, a garçonete, quando pedimos más tres, nos perdemos na fumaça, no texto e no corpo e nos amores platônicos del viaje, vamos nos dissolvendo no bar, na noite, nos sorrisos das chicas, a bruma subindo com os risos e a alegria viajante (e alcóolica).

Miércoles

La fiaca impensable. Dor terrível na anca direita. Noite insana e crônica. Voltamos andando, flutuando, arrastando as asas, três cronópios na madrugada de Buenos Aires.

Estamos mortos. Dia de vizinhança, não é possível se mexer muito. Passamos de novo pelo prédio de Kafka - onde ele viveu seus anos (imaginados por nós) em Buenos Aires, o "Castelo de Kafka", como o chamamos - e na Norte encontramos a biografia escrita por Max Brod (e um livro mapeando a Praga de Franz).

Israel Levy, el humanista. Na volta, eu e K. entramos numa pequena loja de bolsas e mochilas. Nas vitrines, vários recortes de jornais e revistas e outros papéis. A loja está fechando. Um senhor (un viejo, otro) que parece ser o dono pergunta sorrindo se queremos ajuda. Respondo que não é necessário, volvemos mañana. Ele me olha (tenho a sensação de ser lido) e pergunta de onde somos. Com a resposta, os olhos brilham de uma forma e ele abre um sorriso de esfuziante prazer. Adora o Brasil, los brasileiros, la musica brota, la arte brota em Brasil, diz. Tom, Caetano, Milton, Chico, João Gilberto, como no escuchar a Elis Regina?, maravillosa. Pede que fiquemos, quer conversar e nos mostrar algo. Miró fuma um a dez passos, na rua. Estamos completamente sorprendidos (e felizes). Perguntamos se não quer se juntar a nós, estamos indo ao El Ruiseñor, aquí ao lado. Tengo mi grupo de trabajo ahorita.

Entra uma cliente. Atende a mulher com a filha e escapa inúmeras vezes para nos mostrar os recortes colados nas vitrines e para seguir a conversa. Grandes escritores también. Tengo acá "Memórias do cárcere", que escritor es Graciliano Ramos. E Machado, Guimarães, Vinícius. Começa a falar de poesia, o poder revolucionário das palavras. Nos vidros, Gabriela Mistral, Drummond, Neruda, Pessoa. E recortes sobre resistência anti-opressão no continente, e na Palestina. A cliente se vai, sorrindo com nossa conversa (será que percebe o poder desse encontro metafísico ou é, para ela, apenas mais um exotismo banal entre un viejo simpatico e tres turistas?).

Ele quer falar sobre seu grupo de trabajo. Vamos ao balcão e ele nos mostra um abaixo-assinado contra o muro que Israel contróí para isolar os palestinos. Me llamo Israel Levy, para que ustds veán que lo que me importa es la humanidad, diz. Ha leído en algún hogar una frase que mi gustó mucho: Un pueblo que oprime otro pueblo no puede ser un pueblo libre. Há duas assinaturas de brasileiros. Sharon es un criminal!, diz, enquanto mostra o material do grupo de trabajo

THE BUENOS AIRES SESSIONS VOL. 1: LA CALLE DE MACEDONIO

iniciado no Fórum de Porto Alegre. Assinamos.

Es la esencia de la humanidad, la solidaridad, diz Israel (um irmão de Lévinas vendendo mochilas e distribuindo afeto e bondade ao sul do tempo). Enquanto nos despedimos, tentando expressar nossa honra em conhecê-lo, un honor para nosotros, gratidão pelo momento mágico (e que as palavras não serão suficientes para recordar), percebo seus olhos cheios. Um abraço forte em cada um. Já na rua, percebo que esqueci a sacola de livros. Volto, pego os livros, ele me olha, as lágrimas descem pelo rosto jovial del maravilloso viejo Israel. Me emocionarán muchísimo usters, chicos, e me dá otro abrazo.

Consgo gravar um trecho das palavras de Israel, da nossa conversa. Tom e frequência. Um fragmento perdido da bondade e da solidariedade humana.

O silêncio, a calma dos prédios antigos, avenidas largas, vozes baixas, as praças e os parques, os cafés de penumbra sensorial: uma cidade para escrever, Bs.As.

Em casa (no apartamento), anoto: Laiseca (e seu bigode alemão) parece ser o más loco e interessante (como inconformista e produtor de desacomodação). Laiseca e o livro do plágio: 28 anos escrevendo (a tradição do livro in progress, como Musil, Macedonio) o seu único ensaio. Un libro insano, e sério. Laiseca vestido de Conde Drácula escrevendo o plágio de Bela Lugosi. Eu sou Boris Karloff. Penso na volta, no cotidiano no Rio, tudo tão longe - e, ao mesmo tempo, a própria viagem, de alguma forma, también já está longe.

A viagem é sempre movimento, cada experiência diária é anual, um mês viajando é uma vida de anos. Vem sempre à cabeça a afirmação de Chatwin: Yaweh é um deus do movimento, por isso prefere os nômades, prefere Abel a Caim. A viagem não permite a acomodação. O turista não é um viajante, é um visitante do zoológico-urbe, do urbológico, quer a experiência sem vivê-la, a vida como um voyeur,

a ação está no consumo.

Véspera da véspera: cansaço absoluto. Muito a escrever ainda (sempre).

Jueves

Dia apático. Não me entendo com meu corpo, irritação, reações esquizas, libros demás, overdose. Poderia andar até o Brasil, diz K., irado. Cambiando la frecuencia. Aos poucos, o corpo se acalma, mas a sensação estranha, espécie de vazio pòs-dissolução extática, continua se movendo. Voltamos ao Cronico para a última noite. Vanessa nos atende, simpática e guapa, conversamos, volveremos breve, dizemos, que se vuelvân, diz.

Viernes

Não há moscas na cidade. É inverno, me diz Sol, a ex-estudante de filosofia que trabalha na lojinha de objectos. Un regalo, diz, e me dá um cd com a trilha da loja, só com o cancionero francês. Tè gusta?, pergunta. Lembra minha mãe, digo.

Volto à loja de mochilas e abraço Israel Levy longamente por nós três. Ele me olha com os olhos cheios de novo, un gusto, un placer conocer a vos, dizemos os dois.

A volta. No avião, Ouvindo os discos dourados das "K&D Sessions" e lendo "El ultimo lector", de Piglia. Na foto da orelha ele está parecido (demais) com o tio argentino (psicose wanna be?).

O tom. Piglia encontrou um "tom" de escrita, o seu tom, um tom que musica a si mesmo, sem pressa, fluido (é como eu ouço). A relação entre música e literatura é muito mais próxima, muito mais cruzada, interpenetrante do que se reconhece, ou se quer reconhecer (assim como a delas com a viagem). (Schopenhauer acreditava que a linguagem feita só de palavras não poderia jamais atingir a profundi-

dade e a universalidade alcançadas pela linguagem musical.)

De SP para o Rio. O tom final da viagem, a leitura musicada, a música ilustrada e letrada - o livro à frente, a cidade embaixo (nos fones: "you've got a passion, it's called peace"). Um pertence ao outro: a viagem também é um tom. Encontrar o tom é a guerra necessária - o tom da convivência, o tom do fluxo, convivência consigo, convivência entre semelhantes e diferentes (tom = frequência).

Vai ser preciso readaptar-se, readaptar-me ao que poderá vir a ser o mesmo de antes: quase rançoso, quase doente e senil em sua própria doença sedentária (é possível um deus para os sedentários, um que não o deus-conforto&acomodação?).

Corto, Chatwin & eu (eu, Miró & K.) em movimento. Navio, avião, carro, camelo. Uma viagem anti-turismo, anti-estereótipo. Au contraire: el viaje tipo stereo - dois canais, ouvidos&olhos abertos, espírito voltado à frequência local (e sempre preparado para uma experiência quadrafônica). A viagem, se existe, é transformação. E a idéia é produzir uma nova adaptação, desadaptadora, para a frente, reorganizar os lugares dentro (e fora) do corpo, dentro e fora de mim.

DUAS VEZES BUENOS AIRES

PEDRO AMARAL

O ônibus adentrava a Grande Buenos Aires, atravessando a escuridão da madrugada, cruzando quase que só com caminhões. Carga pesada, material de construção, combustível, alimentos: atento à janela, eu me sentia surpreendendo a grande cidade, adormecida ainda, em sua intimidade. Excitados com a proximidade da chegada, após quarenta horas de viagem, quase todos estavam despertos. Uma família argentina, voltando das férias em Copacabana, vibrava de expectativa. Um estádio de futebol passou ao nosso lado: "-La cancha de River!" - gritou em unísono o casal de adolescentes, e acrescentei uma palavra ao meu pobre vocabulário.

Já não éramos muitos. Lembro de um grupo de jovens espanhóis, um casal de loiros sul-africanos. O samba desembarcara com o grupo de brasileiros que fizera escala em Foz do Iguaçu, rumo a Ciudad del Leste. A partir dali, atravessamos a província de Misiones: um longo deserto, nada além de infundáveis plantações de mate, uma paisagem monótona como a dos nossos canaviais nordestinos - essa é a lembrança que eu guardo. Mas eu soube de fonte segura que esse retrato é, no mínimo, inexato: as plantações mate de fato estão lá, mas não são de modo algum onipresentes naquela que é uma importante província argentina. Julgue o leitor, portanto, até que ponto se pode confiar na veracidade deste relato. De minha parte, admito que estas são lembranças inventadas - como, de resto, todas as lembranças.

Chegamos ao terminal rodoviário. Madrugada de inverno, um frio que eu até então não conhecia. Num jaleco branco, um agente da vigilância sanitária, pálido, calvo e de bigode, saído de não sei que charge de Quino, não deixou ninguém descer até que fosse feita uma busca por micróbios transfonteiriços (havia, creio, uma epidemia de cólera no Brasil). Sua sisudez meio cômica era a confirmação que faltava, se faltava alguma, de que o ônibus chegara ao seu destino. Noutras viagens, anos depois, pude ter a confirmação de que muitas vezes as assim chamadas autoridades proporcionam ao viajante o primeiro contato com o folclore local (lembro, por exemplo, do agente da polícia federal no aeroporto do Rio de Janeiro, que, ao me ver chegando para o controle de passaporte, fez saber que estava ocupado: "Guenta aí, mermão, só um minutinho!").

Logo começa a amanhecer e estou num táxi, um velho Renault preto e amarelo que me leva a Belgrano, próximo à Puente Saverdra. No caminho vejo pela primeira vez os belos parques de Buenos Aires, suas longas avenidas. Aproveitando-se do meu portunhol claudicante, e da imprecisão do câmbio (aceitavam-se dólares, mas a taxa de câmbio variava com as circunstâncias), o casmurro motorista me subtrai uma quantia que irá fazer falta no decorrer da viagem. O tango ainda não me ensinara que, lá como cá, otário é otário.

Eram tempos difíceis. Sacudido pela crise da hiperinflação, o país parecia estar com os nervos à flor da pele. A famigerada auto-

flagelação argentina vivia dias de esplendor, e despontava em cada esquina: "O que você está fazendo aqui?! Por que não está em Búzios, em Ipanema?!" - diziam-me freqüentemente, numa manifestação quase hostil de simpatia, e que sempre me pareceu também uma expressão de amor-próprio ferido, ou um orgulho invertido. Eu não sabia responder a essa pergunta, que aliás jamais formulara claramente: viajava sem objetivo definido. "Viajar! Perder países! Ser outro constantemente,/ Por a alma não ter raízes/ De viver e ver somente!" O poema de Fernando Pessoa ecoava na minha cabeça, fazendo as vezes de resposta.

Na casa que me hospedava, o retrato de Sigmund Freud na parede era das poucas lembranças de outros tempos, outras preocupações. O carro do casal, um velho Citroën ("O carro do pai da Mafalda", reconheci de imediato), se achava naquele estado de conservação em que são tantos os macetes para acionar cada mecanismo que somente o dono é capaz de fazê-lo funcionar. Naquela engenhoca, o marido, um ex-guerrilheiro que gostava de relatar, orgulhoso, o ataque ao palácio de Somoza, na Nicarágua, percorria as lojas do centro da cidade tentando negociar com os comerciantes adesivos das Tortugas Ninjas. Quase sempre sem sucesso, como pude testemunhar.

A atmosfera de neo-realismo italiano se completava quando eu chegava à casa com o Páginia 12 sob o braço e ele exclamava, com desgosto: "-Pan, Pedrito... hay que comprar pan!" - com uma ênfase algo teatral no substantivo. Não entendi de imediato seu desconcer-

to quando o surpreendi divertindo-se com o filme *Back to the Future*, na companhia dos filhos e vizinhos. Aquilo não me pareceu um flagrante delito, mas seu enrubescimento me fez crer que sua imagem de sobrevivente de Sierra Maestra transformado em herói da classe trabalhadora argentina havia sido maculada.

Nas páginas do jornal eu via fotos do novo presidente argentino exibindo-se numa partida de tênis fictícia: nas laterais da face, um par de ridículas suíças reforçava o grotesco da figura. Lembrava-me do mandatário brasileiro, também recém-empossado e que, esposando os mesmos ideais de progresso, lambuzava-se de atenção da mídia em macaquices similares.

"Em Buenos Aires, quando quero me sentir em Roma, vou ao lugar tal; quando quero me sentir em Paris..." - Essa declaração de um psicanalista argentino radicado no Rio de Janeiro, das mais ridículas que já ouvi, e que eu guardara assim vagamente, me vinha à cabeça quando eu vagabundeava pela Recoleta, pelos arredores da avenida de Mayo, ou quando matava tempo numa livraria ou num fliperama da avenida Belgrano. Mas eu, que aliás jamais pisara o continente europeu, não me sentia senão numa metrópole latino-americana: Buenos Aires me fazia pensar em São Paulo.

As moças portenhas, elegantes em seus trajes de inverno, me faziam perceber, sem qualquer desgosto nisso, que as brasileiras não reinam absolutas no panteão da beleza do continente. E lotavam os ônibus, à noite, rumo ao centro da cidade, e perambulavam sem necessidade de proteção masculina. Crise à parte, a metrópole

DUAS VEZES BUENOS AIRES

argentina ainda parecia desconhecer os níveis de violência, reais ou imaginários, das grandes cidades tupiniquins. Numa livraria do centro, sou cutucado por duas meninas que me entregam um bilhete: "Vamos hacerlo bien... a desentristecer", leio. Viro-me, e as fadas-madrinhas haviam desaparecido sem deixar rasto. O leitor tem razão: quem disse que fadas existem?

Desentristecer. Eu gostava de estar ali, mas freqüentemente me perguntavam se estava "aburrido". Será que viam no meu silêncio um reflexo do próprio aburrimiento? Qué sé yo. Numa festinha de aniversário infantil, estou contemplando absorto meu copo de vinho com soda e um senhor circunspecto, saído de um filme de Solanas, me aborda:

- Qué hacés, chico?

Respondo, no idioma do Mercosul, que estou pensando. O personagem reage indignado, gesticulando:

- No hay que pensar, chico... se pensas, te volves loco!

Aquela seriedade na admoestação poderia me fazer rir, mas me surpreendeu e até assustou. Sempre me parecera algo inverossímil esse personagem do cinema argentino, o homem velho que, em circunstâncias as mais banais, pronuncia sábias palavras eivadas de poesia. Mas percebi naquele instante que, ou bem eu ainda tinha muito a aprender sobre o país vizinho, ou bem precisava entender que a inverossimilhança, a rigor, não existe.

Chega o momento de me despedir, rumo ao Uruguai, e no porto o federal me faz saber que estou obrigado a pagar uma gorda multa. Cómo, señor? Isso mesmo, ele me mostra o visto de entrada, e ali está anotado que eu só tinha direito a permanecer no país por três dias. O agente da fronteira havia compreendido "treinta" como melhor lhe aprouvera, e me vejo numa situação de ilegalidade. Por sorte me acompanha o amigo Gian Maria Volonté, imponente em seu bigode e óculos ray-ban, que sussurra ao ouvido do policial alguma

coisa sobre as relações diplomáticas entre as duas nações amigas. Sou finalmente liberado sem custo financeiro, mas não sem antes ouvir do homem da lei uma séria reprimenda pela travessura que não fiz. Tudo, como se vê, perfeitamente absurdo.

Percorrendo a rambla Mahatma Gandhi, em Montevideú, sorvendo a brisa e o marulho do mar, sinto-me aliviado por estar num lugar onde nenhuma surpresa acontece, e onde ninguém parece ter algo de solene a declarar.

Doze anos depois, por obra e graça dos editores de uma revista literária brasileiro-argentina que o leitor evidentemente conhece, desembarco em Ezeiza com minha namorada, após rápida viagem ("O avião é a desmoralização da distância", dizia Néelson Rodrigues). Tenho o agradável compromisso de ler poesia em Buenos Aires e Rosário, e o fito de rever amigos. Na Imigração, uma senhora amável nos carimba os livrinhos sem mais delonga e, sorrindo, deseja-nos boa viagem. Essa recepção humana e civilizada, em pleno período de Pax Americana, me faz sorrir e ao mesmo tempo franzir a testa. É como um beijo despropositado.

Desço a escada rolante sentindo-me bem acolhido em terras argentinas, mas nem por isso menos alerta. Conto quase trinta primaveras, já viajei e perdi países, e nesses dozes anos logrei aperfeiçoar meu portunhol. Não, senhor, desta vez nenhum malandro de Gardel irá fazer um ganho às minhas custas. Perscruto o taxista com uma agudeza que só o trauma ensina, estudo-lhe cada gesto, e desempenho o papel de falante de castellano com uma intimidade estudada que há de inibir os gatunos. Mas não vejo gatuno algum. O chofer se deixa absorver pelo rádio romântico, e seus olhos no retrovisor demonstram pouco interesse pela câmera de vídeo que saco da bolsa, lembrando um velho filme de Wim Wenders. Chegando à cidade, ele se perde e recorre ao mapa, a corrida se prolonga mas, para minha

surpresa, chegando ao destino, ele subtrai da tarifa uma quantia que corresponderia ao seu engano. Não é a Buenos Aires que conheço, but I like it.

Pouco depois, num café de San Telmo, minha namorada e eu conversamos esperando nossos cafés e sanduíches. Vejo em sua expressão relaxada que ela se sente em seu habitat natural, uma leoa na savana. E, com efeito, ela suspira: "Ah, um café... finalmente um café, como na França!". Pela primeira vez em dois anos ela encontrava um lugar diferente de um botequim para relaxar durante uma peregrinação pela cidade. O botequim, se me permitem a digressão, é um prolongamento da rua, enquanto o café é um refúgio. O café é um lugar para passar o tempo, ler um livro ou jornal, conversar... e inclusive tomar café, vendo a vida 'lá fora'. O boteco é, fundamentalmente, um reduto boêmio. Lugar de pinga e cerveja, de debate ruidoso sobre os temas mais díspares, de futebol na TV. É bem verdade que, de uns anos para cá, atendendo a uma demanda da classe-média alta que viaja, surgiram nas capitais brasileiras estabelecimentos inspirados na tradição européia, onde se pode tomar um bom expresso sossegadamente. Mas são, em geral, ambientes mais ou menos 'sofisticados', onde se paga um preço especial pela oportunidade de reviver a última visita ao Louvre. O que os difere, justamente, da maior parte dos congêneres parisienses. Ou seja, cá nos trópicos, hábitos como o de espaiar-se num café ou apreciar de um bom vinho, estranhos à cultura popular e circunscritos ao padrão de vida burguês, são reconhecidos como símbolos de status social, e geralmente desfrutados com certa afetação pelos 'iniciados'. Em Buenos Aires, diferentemente, a manutenção desses costumes no dia-a-dia da classe-média fazem crer, por vezes (eu agora o percebia), que se está, por exemplo, em Madri. Daí ser natural para uma francesa relembrar uma viagem à Argentina nesses termos: "C'était un voyage en Europe en Amérique du Sud..."

Dada essa aparência, ainda haveria lugar para um ufanismo de empréstimo, para uma rejubilação idealista na linha do tolo psicanalista supracitado? Pareceu-me que não. Tendo a crer que, achacados, humilhados até, por agiotas europeus e estadunidenses, que os chantagearam até o limite, na melhor linha terrorista, os argentinos de um modo geral passaram a olhar sem grande embevecimento para o "Primeiro Mundo", essa espécie de mundo dos adultos imaginário ainda cantada em verso e prosa pelas empresas de comunicação sediadas no Brasil.

Caminhando pelo centro da cidade, víamos os edifícios das instituições financeiras pichados com toda sorte de impropérios. Na fachada do Bank of Boston, uma mancha de tinta escarlate, semelhante a um jorro de sangue, parecia ainda escorrer. Ali perto, a Casa Rosada, com seu rosa desbotado, era agora permanentemente protegida por uma linha de cavaletes de ferro, destinada a manter à distância os possíveis manifestantes. Sinais evidentes do terremoto ainda recente. Mas havia outros, mais sutis e talvez mais duradouros. No impactante filme de estréia de uma talentosa cineasta, membros de uma decadente burguesia argentina fingiam tomar sol em dias nublados, em torno de uma piscina apodrecida. Em torno deles, toda uma comunidade de mestiços pobres ("Los indios!") se fazia por vezes odiar, mas já não se deixava ignorar. E aquela mesma classe proprietária empobrecida, em busca de economia, cogitava de comprar material escolar num país vizinho chamado Bolívia. Ah, sim, o país andino parecia voltar à fronteira argentina, de onde evidentemente jamais havia saído. E os imigrantes bolivianos, humilhados e ofendidos, também faziam sua aparição nas telas. Indubitavelmente, o melhor cinema argentino já não comportava apenas sóbrios senhores de origem européia e sua enlevada melancolia.

Na literatura, destacava-se um poeta de Quilmes, de traços indígenas, com obras como *La máquina de hacer paraguayitos* e outras em que

DUAS VEZES BUENOS AIRES

se transforma, por exemplo, em uma prostituta dominicana. O mesmo Cucurto, à frente de uma pequena editora "cartonera", empregava catadores de papel (que agora abundavam nas ruas de Buenos Aires, diziam-me, mas minhas retinas viciadas de carioca pouco os notaram) e publicava, entre outros, os brasileiros Glauco Mattoso e Haroldo de Campos. Tamara Kamenszain, atendendo gentilmente a um pedido meu numa manhã de domingo, leu em voz alta um poema seu, como que pontuado pela marcação de um surdo de escola de samba e ambientado no Corcovado, no Rio de Janeiro (e depois me mostrou, na esquina de sua casa, uma bonita confeitaria 'imortalizada', como se diz, num conto de Borges). Esses pequenos sinais foram me fazendo suspeitar que também o "más grande do mundo" passava a ter maior presença na vida argentina, de um modo mais diversificado e perene que há pouco mais de uma década, durante o delírio cambial, quando a classe-média porteña acorria ao litoral brasileiro, em frenesi, gritando: "-Dáme dos!!"

Converso com o motorista de táxi a caminho do Café Tortoni (como evitar o lugar-comum?). Ele demonstra perplexidade com a política brasileira, e me faz perguntas que procuro driblar com habilidade de centroavante. Então me fala do terremoto que sacudiu o país no ano anterior, dos confrontos nas ruas de Buenos Aires etc. Diz que, embora ele mesmo e sua categoria não tenham sido, de um modo geral, muito afetados, o que se viu foi algo traumático, e que só agora se sente a recuperação da economia e do ânimo geral. Seu tom de serena confiança, somando-se às impressões que andei colhendo pelas ruas da capital, reforça na minha cabeça o mito da 'síntese histórica de um povo'. Segundo esse mito, os argentinos, após conhecerem os extremos da auto-comiseração e do júbilo fantasioso, teriam chegado a um terceiro momento, justamente o da serena confiança. Nessa fase histórica, que sucede o trauma, a consciência das próprias limitações e conflitos convive com a aposta no futuro; juntas, elas orien-

tam uma busca por novos caminhos mais lúcida que as anteriores, mais responsável, e provavelmente mais produtiva.

Bebo o meu café saboreando o mito e lamentando a ausência de semelhante trauma coletivo no país do carnaval. Mais que a ausência, a aparente impossibilidade.

BLOG DE VIAGEM

("LEAVES OF WEED")

ITALOMORI

Como um zumbi, peguei o trem para Amsterdam. Como um zumbi, resolvi querer imitar os holandeses numa hora do dia em que isso se revelou absurdo. O torpor tomaria conta de mim. Eram duas horas da tarde. Nos bolsos imensos do meu impermeável, diversas opções de leitura para os trinta minutos da viagem- o Time Out Amsterdam, o Le Monde e um jornal local, que eu obviamente não posso ler, mas gosto de olhar e folhear. Zumbi no trem perfurando os brancos de neve. Os campos brancos, desertos de branco. Feito cartas que o mundo manda ao Brasil na forma de filmes. Resolvi fazer a refeição no trem, como eles. Almoço de holandês: fishburguer smulmenu (mais barato), muitas batatas fritas com maionese. A bebida é que nada tinha a ver com o que os holandeses tomam na hora do almoço: leite ou iogurte. Não quero laticínios. Quero coca. Não quero leite. Quero cola. Quero? -- O zumbi está nervoso de tanto trabalhar, ele precisa de sua ração diária, ele precisa de sua substância de manutenção física e psíquica, da coca-cola, a coca, a cola. O torpor tomaria conta de mim. Esse skunk de Amsterdam deixa a gente muito chapado. É chapa quente. Tudo depende de saber dosar a quantidade.. Quero? Sim, quero. A coca, a cola, o aditivo, o adesivo. Entrei no trem às duas da tarde de uma sexta-feira. Lotado. Constatei que seria impossível conseguir um lugar junto à estantezinha ao lado da janela, que os holandeses usam para colocar o almoço. Almoçam seu sanduba com leitinho na viagem de trem daqui prali. -- Em duas horas e meia se pode atravessar a Holanda inteira de carro. Haarlem, Delft, Leyde - sensações de idade média nesses nomes de cidades.

Apenas ecos, ilusão, pois o passado lembrado pelos holandeses não vai mais além que o século 17. Todas essas casas antigas, essas "gabled brown stones", são do século 17, testemunham o tempo de ruptura com o medievalismo católico, o início do tempo pragmático, racionalista, moralista, coletivista. Na Holanda, só existe arquitetura moderna. Arquitetura moderna antiga, dos séculos 17 ao 19. Arquitetura moderna moderna, do século 20. A arquitetura moderna antiga, antes de ser moderna, é nórdica.

* * *

Feito zumbi, tive que me sentar na escadinha do compartimento de entrada do vagão do trem. Dispus meu almoço no chão e mandei ver. Viajante farejador, cão sem dono. Ração diária, substância. Neve cobertor. Embalado por seu torpor, eu fora invadido por sonhos, na noite invernal da véspera, que durara 12 horas, recebi a visita de minha vizinha. Agora eu era zumbi, zangão, enterrado em roupas e neve, neve por todos os lados, eu era o próprio homem vestido execrado por Oswald de Andrade. Às vezes escrevendo na net desconho estar fazendo plágio de vozes fantasmáticas. Não tenho tempo de voltar ao dicionário. Não tenho mais tempo de revisar minhas próprias fontes. -- Depois de uma rápida visita à notável livraria Athanaeum, tomei o tramway de volta para a Centraal Station. Eles dizem: staciôn. O on de Station e o am de Amsterdam serão dois dos poucos sons nasais da língua holandesa? Soam belos. Rotterdam.

Comprei gramáticas do holandês para turistas. Mas não. Não quero leite. Quero logo o aditivo. A pele (vc me entende?) de um amsterdamerer desses, um desses, gigantescos e singularmente charmosos, com jeitão de labutador nórdico. -- O coletivismo holandês mixa capitalismo e socialismo. Este último dado na Holanda é histórico, é modernamente arcaico, um arcaico moderno, combinação de calvinismo e monarquia. Nada tem a ver com marxismo ou socialismo real. Há quem diga que os traços despojados do modo de ser holandês, as antigas pulsões igualitárias e mais o que ficou das pulsões ripongas, vêm de certa forma declinando na virada pós-moderna do século 20 para 21. Nem os holandeses resistiram aos encantos do consumo e ao prazer-poder de ter um carro, apesar das estradas congestionadas. Preferem aposentar a bicicleta, porque não podem resistir ao motor da globalização, que eles ajudaram a criar, no fatídico século 17. -- O nórdico e nobre distributivismo igualitário da mini-aristocracia hiper-modernizadora holandesa era regido pelo princípio da riqueza: riqueza para todos. Isso é fácil sustentar num pequeno país de vanguarda com população menor que das regiões metropolitanas de São Paulo ou México City. Mas vai pra lá pra ver, Holanda, vai pisar na chapa quente pra ver se é mole ou quer mais. Os holandeses que estou conhecendo aqui são os que adoram a chapa quente. No mapa do mundo, escolheram a América Latina como objeto de desejo. Destaque para Cuba, Venezuela e Brasil petista. -- Zumbi, zangão. Tive que desistir de aventuras ulteriores, até mesmo do Museu Van Gogh. Fiquei com medo que voltasse a nevar e que acontecesse o

mesmo que na véspera: tramways parados em Amsterdam, tumultos e mudanças de horário nos trens para Leiden. Em dia de nevasca, o melhor programa é ficar em casa, com provisões asseguradas. Lembrei-me da fábula da formiga e da cigarra. Viajar pela Europa é encontrar os fundamentos dos contos de fada que ouvi na minha infância deslocada. O mundo desfocado pelas lentes do alhures que é o Brasil. Melhor ser formiga e ter o que comer, que ser cigarra de amsterdamerer e morrer de inanição, no frio, no chão. Vai curtir tua solidão em casa, zumbi farejador, gato de sofá cama. O torpor tomaria conta de mim. Afundi no abismo do eu, abraçando o país dos sonhos, cercado de branco. Quero o branco. Quero? Quero o quero. Minha vozinha de chapéu vermelho sumiu na névoa.

13/03/05

Preciso preparar minha viagem de meio de temporada. Afastar-me um pouco desse sufoco da universidade, dessa prisão entre quatro paredes, dessa Holanda-brasil. Ver alguns museus de Amsterdam só serviu para me acender o desejo de sair correndo para as grandes capitais - Paris, Londres. Circuito Elizabeth Arden. Opto por Paris por me parecer mais fácil de organizar, em meio ao desassossego trazido pelos compromissos acadêmicos. Londres fica para outro dia. Será que Paris é um destino muito brega hoje em dia? Vejamos o que ela tem a me oferecer no próximo fim de semana. Uma expo de

BLOG DE VIAGEM

Sartre na Bibliothèque Nationale. Mas eu quero os museus. Quero rever o Orsay, que foi uma grande emoção na minha primeira e rápida visita à cidade, três anos atrás. Quero conhecer o Beaubourg, que fiquei com preguiça de conhecer naquela vez, preferi a rua e the clubs. -- The clubs. -- Minhas retinas são placas de memória. -- Jamais te esquecerei, soldado israelense, dançando as cadeiras para mim no clube de afro reggae, sem saber que para mim. Agora eu te pergunto, imaginando um olho no olho. Era desconhecimento ou indiferença? Meu olhar vagava e focava, vogava, e vagava de novo e focava novamente, movimento em ondas, arabesco gelatinoso de fotos tornadas imersão, realidade. Confesso que invejei aquela tua alegria dançante, a camaradagem guerreira que se estabeleceu na roda dos homens, esfuziantes, esse estar na vida depois da morte, cercados de negros por todos os lados, negros africanos e negros latinos. Mas não vou procurar o lugar. Numa decisão talvez fadada ao fracasso, descarto a cena gay como móvel principal de minha curiosidade turística nesta volta a Paris. Assim abro mais tempo para mais coisas, mais hamburguers no McDonald's por exemplo. -- Na esfera da cena, contentar-me-ei com o hamburguer básico do fim de tarde nos fins de semana. Já tenho muito disso em Amsterdam, o suficiente. Enough. No máximo em Paris vai rolar um básico rápido com mostarda francesa. No Le Monde de sábado vendido na Holanda há um suplemento em inglês, uma edição francesa do NY Times. Paris acabou? Do jeito que a Condoleezza Rice fez xixi no Panthéon se poderia crer. E o Colin Powell que andou rebolando comedido num desses lugares do globo. Será que ele senta e rebola num obelisco branco? Bem que eu podia ir ao Centre Michel Foucault. Isso seria mais eu, talvez. Que Sartre. Nada contra Sartre. Tudo muito bonito em Sartre. Atualidade de Sartre, claro, sempre. Mas F e FF. -- Esse careca de dois metros esfregando a cabeça em mim parece um clone de Foucault. O mundo negro de Foucault eu não consigo penetrar, a

começar pela preguiça de comprar e usar as roupas próprias. Fotos de clones Foucault povoam os folhetos de propaganda gay de Amsterdam, prometendo o eldorado (el negro) para atrair mais turistas franceses. Já os ingleses que vêm para cá, tive a impressão que são mais do gênero labour, chegam com a coisa armada na mão para um desafogo quickie, marcado por expressões vivazes de grande prazer, de grande beber. Inglês em Amsterdam pega, mata e come, carcarei eu na madrugada de cinderela. Inglês que cai no balangã do brasileiro, sacumé. E agora essa, esse clone-Foucault, amsterdamerer de quatro costados, me pega com fúria mas não quer que eu encoste a mão nele. É o quê agora? Quer me amarrar todo? As cordas imaginárias são seu eros, seu daimon performático. Sebastiana xique-xique. Mas como parar minhas mãos? Minhas mãos são ativas... Ah, deus traidor, lá vai simbora o grandalhão careca. Ele só quer fazer do jeitinho dele. Na sua careca eu vou tatuar minha barba cerrada de latino, tá sabendo. Aí, mané punk skin head viado branco passivão machão, a tua careca grisalha e a minha barba cerrada, escura, do sul: desenvolvendo padrões de entrelaçamento abstrato. Sigo meu rumo a esmo, entre cão e zangão. Ao vento! Aos casacos! Aos frios cosacos do mar do Norte! Paris ainda é uma festa?

27/03/05

23:30

Domingo de Páscoa. Inteiramente sozinho num apartamento de Leiden, Holanda. Era isso que você queria? Fumo um para escrever isto. Estou gostosamente isolado. Ilha. Sem telefone, sem internet. Escolhi assim. Pra dar um tempo. Leitor, me desculpe. Vou lhe dar uma chalapada cultural. Coloquei no aparelho de CD

emprestado o Dietrich Fischer-Dieskau cantando lieders de Mahler. Paris foi uma festa. Estive circulando por lá também solitário, como agora nesta festa da escrita, fim de um domingo de Páscoa chuvoso. Estou começando a cansar de fazer sozinho um certo tipo de viagem. Passeando pelas Tulherias, eu queria ter alguém a meu lado. Necessidade de companhia é necessidade de amor? Sexo é amor? Diz a Rita Lee que não. Foi com profundo amor que fiz sexo com os carecas cegos, pelas veredas de el negro. -- Paris se fez primaveril. Tive sorte. E revivi a emoção do sublime, emoção provocada pela grandiosidade bem planejada. Segundo Kant, o sublime é a emoção de constatar que a cultura suplanta a natureza e que ela, cultura, é que é natureza. Você não concorda? Pelo menos é assim que eu traduzo Kant para o nosso vocabulário. Por que não transferem logo a ONU para Paris? Redescobri a pretensão-mundo dos franceses, eu que vinha tão siderado pelas belezas de Washington, DC. Mas agora acabou a colher de chá para DC. Grandiosidades, há muitas. Há outras. Nem na esfera do sublime se pode falar em absoluto. Há chispas de absoluto. Pena que c'est sublime seja uma expressão banal em francês.

* * *

O mundo tem encontro marcado em Paris. E os americanos estão lá, aos magotes. Ainda bem, apesar do pipi da Condoleezza. Meu deslumbre é sublime prêt à porter, faço compras na C&A. Dentre a massa babélica de turistas deslumbrados, os americanos parecem ser os mais preocupados em vestir jeans alinhados. Ecoando Baudelaire, a aparência geral dos homens europeus nas ruas permanece lúgubre, noventa por cento deles usam jeans escuros e surrados, sem nenhum estilo. Por cima, o casaco escuro do todo-dia. Em Amsterdam é mais sombrio que em Paris. A Centraal Station passa um cenário de coisa-

pobre. Tanto jeans surrado sem face a barba a fazer e os cabelos, cortar. Já o metrô de Paris tem dudes que procuram fazer estilo. E há o "elas", o mundo delas. Nunca a moda feminina foi tão sexual quanto agora. Elas todas, do Rio a Paris e de Leiden a Amsterdam, colocam jeans apertados, uma segunda pele, dentro de botas imperativas, galopadeiras, e no corpo os casaquinhos de couro até a cintura, que é para o realce da bunda. Bunda, bunda. Imagino para você um versinho modernista. Rainha bunda a bambolar-se / gostosamente / pelas calçadas, / je vous aime, / ma petite putaine / du boulevard.

* * *

Está rolando o ano Brasil na França. Fui ver a expo da Adriana Varejão, para conhecer o espaço da Fondation Cartier. Dalí, já noite, caminhando pelas ruas infundáveis de Paris, me vi repentinamente em Montparnasse. E de repente apareceram diante de mim as famosas, as faladas Galeries Lafayette. Elas ficam debaixo de um prédio altíssimo que é uma monstruosidade arquitetônica só comparável a coisas que se vê nas Américas. Sabe quando uma monumentalidade modernista barata fica encardida? OK, OK, eu sei que existe o beautiful pobre e sei também que de dentro do pobre sempre haverá de emergir a rica flor da cultura. -- Turistear é sintonizar um estado permanente de estesia. Delícia excitante do multilingüismo. Os canais de TV iguais e diferentes. Fiquei num hotel na République, perto do Marais e do Centro Georges Pompidou. Visitei finalmente o Beaubourg. Achei medíocre a coleção de arte contemporânea. Depois, num dia de primavera e bouquinistes por sobre as margens do Sena, mais espasmos de grandiosidade: Tour Eiffel, parque, le cygne, os passarinhos tomando banho na fonte. O sublime vem por espasmos, é uma emoção dinâmica, um pathos, um algo dentro que vai e vem. Como ondas, aquáticas mesmo, não elétricas nem radi-

BLOG DE VIAGEM

estéticas. Sou tomado pelo modo look ecolier bien gardé type philo e definitivamente elejo para favorito o pacote anos 50 de Sartre e Simone. Assim como os americanos em Paris, decreto que gosto mesmo é do Quartier Latin e de Saint-Germain. Adoraria ficar num hotel desses, os hotéis em Paris podem não ser caros, a hospedagem em Paris é bem menos cara que em Nova Iorque, Londres, Milão. Amsterdam é barata, Roma pode ser barata. - Ocorre que o zumbizangão busca vantagens mais palpáveis, sacumé. O hotel em que fiquei me permitia voltar a pé para casa depois da balada errante pelos espaços esparsos do Marais. A excitação está no ar. No céu, por sobre os telhados, boiava gorda uma lua cheia. Eu paguei meu pedágio e por duas noites consecutivas escarafunchei o calvário doce dos dark rooms, em atitude de pesquisa, o el dorado negro do sangue grosso escorrendo pelas paredes, meu esperma e teu sangue, teu sangue e meu esperma, meu esperma é meu sangue, o esperma rarefeito do cinquentão disfarçado de quarentão jorra sangue vivo, sangue negro, traçando arabescos de explosão esfuziante pelas paredes labirínticas, ó paredes de mel, babélicas e babilônicas, infundáveis, espuma sendo produzida em quase segredo e total silêncio pelos abismos da grande cidade, secreção branca da grande colméia, corre, clandestino, zumbi zangão cachorro louco israelense sem limites safado matador de palestinos em legítima defesa, você quer mel, quer leite, quer substância, quer os olhos negros e profundos do assírio imaginário. Que venha lá um segundo hamburger básico, um terceiro. Faço coisas que disse de mim para mim que não faria.

2:30

Buenos Aires e suas ruas infundáveis. Paris, das ruas infundáveis. E o rumor dos bulevares - fumaça e barulho de carros e motos. Qual delas será a verdadeira Das Ruas Infundáveis. Chegar a Paris

vindo da Holanda foi como ser jogado de súbito num mar de latinidade. Engraçado que da outra vez eu vinha de Roma, então a sensação foi inversa, tive a impressão de estar sendo jogado de supetão num mundo nórdico sem gables nem brown stones. Paris é a cidade arquétipo da primeira modernidade urbana in South America. No abismo da noite, depois da balada, amo as infundáveis ruas. Estou cansado, estou satisfeito, as calçadas duras sob meus passos sapateados preludiam o leito. Leito final, leito sem mãe, leito da mãe, leito solitário do depois do gozo, preparação para as jornadas. Essas ruas infundáveis. Nem toda cidade é de ruas infundáveis. As cidades brasileiras não são de infundáveis. Há sempre o mato, a favela, a terra devastada. Nova Iorque também não, mas por outro motivo. De um lado, o East River, de outro o Hudson. Infundáveis são as rotas do metrô nova-iorquino. O abismo infundável do urbano ameaçador. El dorado negro. Mas o que importa é o depois da balada. Preciso sair correndo feito cinderela suburbana para pegar o trem de Amsterdam para Leiden.

3:30

Da minha ilha, busco informação, recebo centelhas esparsas de informação. Tenho visto as referências ao caso Schiavo, o caso de eutanásia nos Estados Unidos. Meu deus, será que em algum canal de televisão alguém já disse o que eu gostaria tanto tanto de dizer o que eu gostaria tanto tanto que todos que todos que todos ouvissem. A minha idéia genial. A minha contribuição pessoal. O meu grito. A minha face tomando o lugar da minha assinatura, a qual duplico em ato de nascimento neste texto, neste diário revisado pelo trabalho da memória light. Meu diário, minha certidão. O passado e o futuro imediato. Meu testemunho de morte, no sapateado alegre do gozo cego, seja na hora da juventude, seja na hora da maturidade, seja na

hora da velhice. -- Logo, logo. Logo nos encontraremos meu lobo amsterdamerer, não seja tão apressado, não importa quem você seja, desde que seja forte, cabeludo e maduro. Estou cego, não consigo ver teu rosto, pouco me importa teu rosto. Vamos com calma. Nossa meta é to have fun. To have fun is our goal. Me pergunto se alguém levantou a questão do direito a não sofrer no caso dessa mulher Schiavo. Me pergunto se nesse caso o Estado não teria ultrapassado a fronteira entre a eutanásia e o simples assassinato. Estão matando essa mulher de fome. Essa mulher vai sofrer pra burro na hora da morte. Será que eles não sabem que a eutanásia enquanto direito humano e valor a ser defendido deve trazer como corolário o compromisso de uma morte feliz? Agora vou rodar a baiana, vou fazer o gênero indignado, vou gritar histérico na esfera pública. Não sou o grito num rosto, sou o rosto do grito, quero ser como a mulher que desconcerta a razão com seus movimentos inesperados, seios e bunda para lá e para cá, seu discurso difícil de entender, difícil de entender nessas horas. Vou postar um blog na Grande Rede declarando inadmissível que se use na eutanásia o método de ir matando aos poucos, através do desligamento dos aparelhos de nutrição. Vão matar a mulher de fome. Morte cruel, eutanásia cruel. Assim não. Quem fala pela Terri? Quem fala pela Terri no direito e na vontade de morrer? Quem grita por ela, por seu direito de não sofrer? Pois é claro que com o circo armado em torno da disputa entre o marido e os pais a primeira a ser esquecida foi justamente a paciente Terri Schiavo.

* * *

Está em pauta a morte administrada. Nessa temporada holandesa, vi dois filmes sobre o assunto: Mar Adentro e Million Dollar Baby. Os hispanos são narradores supimpas, mas gostei mais do filme do

Clint. Belo e grandioso, dentro do seu clima camerístico e sombrio, todo trabalhado em cima das regras mais que consagradas do clichê hollywoodiano. O clichê é uma base sobre a qual se pode exercer a novidade da criação. A criação é o exercício da ousadia. O que chamam de sublime talvez seja a ousadia contida pelas regras do clichê, cuja grandiosidade vem da emoção-em-cifrões. É sublime no filme de Clint o momento da eutanásia. -- Sou teu amigo até morrer, te estendo a mão, te dou a morte, te dou a morte que é sinônimo de te dar a vida. Minha mão benfazeja te garante a dignidade, da qual só você mesma é fiadora e proprietária. Amiga, amiga, eu te perco agora, aqui, para sempre. E te reencontro na memória, no teu nome que escrevi no caderninho há já tanto tempo. Aos anjos e seus açoites e espadas queimantes, mensageiros desse céu-maldito sem lua-lobo o terminal sideral, que venham calmos, cúmplices do deus-contras. Que venham doces, no tumulto do viver, ai angústia da passagem, uma parada súbita. E então estamos direitos.

RIO-LA-RIO

PALOMA VIDAL

Rio de Janeiro, novembro 10, 2003

Daqui a algumas horas parto para Los Angeles. Este blog vai se tornar um caderno de viagem (e quem sabe também um caderno de tese). É bom saber que, mesmo mudando para um cenário novo, esta página vai continuar disponível. Nos encontramos aqui.

Los Angeles, novembro 18, 2003

Tudo esta sendo mais difícil do que eu imaginava.

São raros os momentos em que consigo me concentrar em algo além das dificuldades da mudança.

(Sempre imagino as coisas mais leves, mais doces, mais cheias de graça do que são).

Los Angeles, novembro 19, 2003

Primeiras impressões de Los Angeles:

Uma cidade bilíngüe. A simpatia dos americanos e um sotaque que me é muito mais confortável que o britânico. Um aeroporto de desgarrados. A espera.

Cheguei quatro horas antes do Pedro. Só me resta procurar um lugar para sentar. Empurrando o carrinho com a mala azul imensa, vou em direção a um guarda. Estou esperando uma pessoa que vem no vô da United às 11. Onde há um café ou algo do gênero? Por aqui não há. E cadeiras? Também não. Você pode tentar um daqueles bancos para deficientes físicos. Mas terá que levantar se um deles chegar. That's the deal? Acabei achando um café Java Java no terminal ao

lado e umas poltronas onde deitei e fiquei observando os passantes até pegar no sono.

Dois japoneses conversando, um jovem deitado que nem eu, colado à mala, dois loiros enormes em pé e com as pernas bem abertas, segurando cartazes com letras enormes. Não entendo a voz que sai do alto-falante. É inglês? Adormeço e não vejo o Pedro sair.

Los Angeles, dezembro 05, 2003

Será impossível uma interação com esta cidade? Uma megalópole, outra língua, sem carro. Mas deve haver algum jeito. Não vou me deixar acovardar, transformando-me numa passante-fantasma. Quero produzir sentidos e inscrições nela, deixar marcas e ser marcada.

Talvez seja a famosa perda da experiência e a condição seja irremediável. Preciso mesmo assim buscar o ponto de fusão, a via de entrada. Não é simplesmente um problema de anonimato.

O que produz a comunidade?

Rio de Janeiro, dezembro 14, 2003

"Una persona que escribe es alguien que tiene exceso de lenguaje, exceso que debe quemar. Por lo tanto, esa persona no sólo escribe en crisis o en duelo, sino que siempre. Y sacar ese exceso está ligado no sólo al sufrimiento, sino a un placer, un placer de elaboración".

Diamela eltit

Rio de Janeiro, dezembro 24, 2003

As viagens deixam em mim suas marcas. Que pele é essa, tão branca, esses caminhos de veias, essa película quase transparente que me cobre? Vou me descolorindo pelo caminho. Sinto-me mais cansada do que da primeira partida. Será que andei perdendo sangue? Busco o fio das coisas. Chego no apartamento antigo e acho tudo atabalhoado, excessivo. Como foi que juntei todas estas coisas? Móveis grandes e pequenos, objetos decorativos, bibelôs, patinhos, livros de arte e caixinhas. Vasos de barro e de porcelana, um piano, tapetes. E então a imagem daquela mendiga carregando sua vida no carrinho de supermercado. Moluscos gastrópodes. Horas depois estou num outro lugar, quase vazio, muito claro, em tons de bege e creme. Os objetos todos ficaram para trás. E o vazio me absorve as poucas energias que me restam. Sinto-me zozna. Os pés estão avermelhados e intumescidos agora que finalmente descalcei os sapatos. Deito minhas costas no chão e sinto cada uma das minhas vértebras. Estendo o braço e lá está ele. Havia então um motivo para vir até aqui.

Los Angeles, janeiro 25, 2004

Em tese

Perceber que ao trabalhar com o presente, com o contemporâneo, se está num campo movediço (a sensação é de pântano) e tentar estabelecer relações menos agônicas com o passado, com a imagem que se tem do passado (é quase uma miragem). Deixar fios para serem trabalhos no futuro. Deixar fios soltos. Abrir portas, canais, caminhos

que permitam circular saberes em vez de compartimentos teóricos delimitados por seqüências temporais simplificadoras (moderno ou pós-moderno?). Fronteiras conceituais são necessárias, mas linhas de fuga também. E o que são linhas de fuga? Aquilo que guia o olhar para o desconhecido.

Los Angeles, fevereiro 03, 2004

O suspiro da morte, respiração terrena e finita, passagem. Deixo-me assombrar por essas imagens na vigília. E na escuridão, quando só seu pulso se ouve, tenho medo. Mas o medo não define o sobressalto sem alvo, sem destino, sem imagem. Em torno dele sim: vidas, lugares, enredos. Desenhos virtuais do que só no escuro se vê.

Los Angeles, fevereiro 13, 2004

Sonhei que estava num avião (não é a primeira vez).

É necessário fazer uma aposta: o combustível é escasso, mas por algum motivo que não fica claro para mim o avião deve partir assim mesmo. Por quê? Não entendo. Todos vamos morrer. É um desafio que me impõem. Uma viagem ao vazio. Por que ela é necessária? Pavor, pânico e inevitabilidade. Sinto então que estou morta. Não consigo me mexer. Meu corpo está inerte, frio. Com esforço mexo um músculo do rosto e saio do meu estado catatônico. Só ao me levantar poderei me certificar da minha existência.

RIO-LA-RIO

Los Angeles, fevereiro 15, 2004

El caso Los angeles

De la información oficial surge que Los Angeles era en 2002 la ciudad con mayor cantidad de argentinos del mundo (111.115).

Los Angeles, março 12, 2004

Tem a ver com a resenha sobre o meu livro, a primeira que saiu. Rafael fala em melancolia, tristeza, sofrimento, dor e tango, claro, tango. Então, revendo este blog, acho que aqui também há tudo isso. Será uma espécie de insistência obsessiva? Me pergunto isso com mal-estar e, ao mesmo tempo, com uma sensação de desnorreamento, porque, diante dos fatos lidos nos últimos dias no jornal (para delimitar um tempo que coincide com a leitura da resenha, mas também com fatos repentinos, avassaladores e brutais) e da dificuldade, senão impossibilidade, de falar algo fora do óbvio e que expresse não só o que se vê, mas principalmente o que os meios de informação não chegam a mostrar, diante disso, insisto na literatura. Ela se impregna, então, de tudo isso, sem que talvez o sentimento ultrapasse a folha, sem que a voz se expanda. Uma insistência atávica e utópica.

O próximo livro fala do exílio e começou a ser escrito aqui. Suas frases circulam pelos parágrafos desta página. Talvez o livro, o tal livro que estou escrevendo aqui e ali, termine numa estação de trem em Madrid. Me ocorreu essa idéia, mas da idéia à letra há mais do que um abismo (às vezes parece que não há relação nenhuma). Em todo caso, tenho várias idéias que vou transcrevendo diariamente e que, aos poucos, vão se transformando em livro ou, mais precisamente, em fragmentos de livro, pedacinhos aguardando que alguma coisa os una. Será não exatamente a história, porque as cronologias me interessam pouco; nem os personagens, também eles, enquanto construções artificiais de traços, são secundários. Deve haver um impul-

so que os una, o próprio impulso que movimenta a viagem, o próprio movimento do exílio, as transformações inevitáveis e avassaladoras da voz e do corpo. Será um movimento insistente, obsessivo, utópico e atávico.

Los Angeles, março 24, 2004

Siento un aislamiento que me ahoga. Es un grito que fracasa. Tengo que decirlo en otra lengua porque no se expresa en mis palabras naturales (siento que las palabras se deslizan por mi lengua, ajenas). Es un tema que se repite. Pero si una no gasta los temas... Una los gasta, insiste, les pega, los tortura. Y a los demás también. Siempre con lo mismo. Es que una da vueltas y vuelve siempre al mismo lugar. Y escribe y anota y redacta. Hay pulgas en mi lugar de trabajo. Primero culpé a la gata. Pero es este cuarto, en el subsuelo de un edificio de la UCLA. Me dejaron sola y yo me apoderé de él, como rata, como perra. Marqué mi territorio. Y ahora casi nadie me visita. Estoy sola todo el día. Las ventanas estan clausuradas y lo tengo que agradecer. Hay árboles y flores del outro lado. Hay sol. Las palabras están por todos lados. La lengua ocupa todo el espacio y me ahoga.

Los Angeles, maio 25, 2004

Semanas sem escrever. E a verdade é que não escrevo aqui, nem nos cadernos, nem em folhas soltas. Muita escrita, mas da outra, intensamente. Tenho a impressão de que jamais será tão intenso quanto agora. Talvez às custas desta escrita aqui. Há alguns dias atrás tive medo, senti que tinha perdido alguma coisa, talvez o gesto, a possibilidade do gesto, algo que vai além do medo da página em branco. É anterior a ele. No escuro do quarto, sempre ali, tive medo. Acabou, pensei. E foi uma sensação estranha, porque afinal há todo esse movimento cerebral going on, sem parar, sem respirar até. E nada de escrita, nem uma frase sequer. Por que tudo isso que venho lendo,

Noll, Eltit, por que não tenho escrito com eles?

Ontem, porém, aconteceu: ouvindo Silvia Molloy contar como sua crítica se infiltra na ficção e vice versa, tive um momento de angústia, e dela vieram algumas palavras, desse fundo de nada veio a idéia de que sim, claro, quero escrever este romance em fragmentos que fala do exílio, mas não é só isso, quero perguntar: o que é pertencer a um lugar?

Los Angeles, junho 07, 2004

Aconteceu mais uma vez: ver no texto alheio um fio de Ariadne. Não sei exatamente qual frase. Talvez esta: "aquí en el sur - quizás ahora en el resto del mundo también -, estamos atravesados por esta paradoja - día a día, vivimos en condiciones sociales precarias, en constante transformación e inestabilidad. Viajando por la ciudad percibimos la soledad, el vacío, el deterioro, la belleza, la perfección, enigmáticas ruinas emergentes de una arqueología social" (Fabiana Barreda). Uma palavra que não aparece ali, mas poderia: derrumbe. A decadência, a queda, mas também o movimento, as pedras rolando. Me veio de novo a imagem dos pássaros, as migrações e seus motivos invisíveis, o constante movimento da escassez à fartura. A relação entre uma geografia, o sul, com seus tempos naturais, e uma história que a gente desejaria entender. As aulas do Jameson me despertaram para essas correspondências - a partir de anotações aparentemente aleatórias (como descrever os cadernos dele?), urdiu-se uma trama caótica com um ponto de convergência: o tempo e seus misteriosos desdobramentos.

Los Angeles, junho 09, 2004

E eis a tal palavra: "crea de una situación de derrumbe, una arquitectura ficcional de restos, inestable y poderosa como las tiernas casas de azúcar de los cuentos de hadas de la infancia" (da mesma Fabiana).

Rio de Janeiro, junho 21, 2004

Pensar em diálogo. Com quem? Quem é a segunda pessoa sem a qual as palavras não encontram seu destino? O diário é uma representação dessa experiência estranha de não saber pensar sem falar. Uma representação mais do que adequada porque a fala já é escrita. A diferença é o tempo - o luxo da espera.

Rio de Janeiro, julho 09, 2004

Falando em diário: César Aira ontem fez uma provocação, comparando os diários de Alejandra Pizarnik, Eva Hesse e Sylvia Plath, escritos os três mais ou menos na mesma época e voltados para a dificuldade das mulheres de se inserirem num ambiente hostil em que o simples fato de desejarem ser poeta, artista ou escritora as colocava numa posição de confronto e marginalidade. A provocação foi dizer que não havia verdade ali, mas apenas melancolia (uma insistente constatação da impossibilidade de se chegar a ser aquilo que se quer) em vez do cinismo que, segundo Aira, seria necessário para desmascarar os mecanismos de auto-complacência que sustentam esse tipo de escrita de si.

Los Angeles, setembro 01, 2004

Pedro acabou de ir embora. Gostaria de que a cena fosse outra. Mas não seria eu. Se ao entrar no apartamento não estremece de tanto vazio. Não seria eu. É preciso insistir nisso? É preciso sentir as ausências como uma massa de ar que comprime tudo? Uma xícara de café pela metade, os livros, um casaco pendurado na estante, uma marca no sofá, uma caneta, um buraco na prateleira onde antes havia um monte de folhas. O tempo passa rápido, ele diz. Sem saber que é justamente isso que me apavora.

RIO-LA-RIO

Austin, outubro 15, 2004

Texas

Poderia ser material para um novo conto, mas não é. Minha amiga se interessou quando falei sobre uma literatura sem textos. Essa idéia, por sua vez, me fez pensar que talvez minha tese seja sobre o fim da literatura. Tudo isso - a experiência de não ter nada a escrever sobre uma viagem de ônibus de 35 horas pelo interior dos Estados Unidos, essa frase de efeito dita na mesa de um café, como resumo de uma onda atual de multiplicação de eventos e antologias literárias e, finalmente, a sensação de que minha tese é um diagnóstico que não quer acreditar em si mesmo - me fez entrar na variante mais recente de um apocalyptic mode que pode também ser mais uma versão da minha neurose de recém-chegada. Ou uma genuína expressão de tpe (tensão pré-eleição).

Rio de Janeiro, dezembro 03, 2004

De novo a sensação de não ter vivido, uma suspensão abismada dos sentidos. Procuo lembrar: o ano passado foi uma tempestade. Houve momentos lindos e parece que foi há milênios; houve momentos de horror e parece que foi há milênios - como se o tempo não quisesse se deixar preencher por nada, resistindo a todo conteúdo de lembrança. Também pode ser que minha própria memória cave buracos para me deixar à beira do abismo.

Se escrevo, vivo.

Rio de Janeiro, janeiro 13, 2005

Viver com Picasso

Hoje encontrei, no limbo de uma dessas mesas de centro enormes, um livro sobre os cadernos do Picasso. Me entusiasmei pensando que fosse ver letras, mas os cadernos, como deveria ter imaginado, eram de desenhos, rascunhos de obras. Mesmo assim, e apesar do

falatório à minha volta (por causa dele, seria mais sincero dizer), continuei folheando o livro até me deparar com um texto da Rosalind Krauss. Imediatamente fiquei curiosa. Muito melhor do que as imagens ou as frases do Picasso seria um bom ensaio sobre aquele livro que me parecia impenetrável. Digo isso como provocação porque sempre ouvi que primeiro os artistas, os escritores, os filósofos, a crítica depois, daí meu constrangimento em confessar que antes de ler um livro, qualquer um, passo pela orelha, procuro um prólogo ou posfácio, leio a quarta capa, e só depois, e nem sempre, vou ao texto. O comentário, até mesmo os menos inspirados, me fascina pela sua vocação intertextual de confrontar textos de tempos e lugares diferentes, tecendo relações inesperadas ou nem tanto, mas de qualquer maneira abrindo a obra, trazendo-o para mais perto do chão, dessacralizando-a. É como se dissesse, olha, esta grande obra, esta obra-prima, também pode ser comentada, criticada, analisada. Nada mais monumental do que um clássico sem uma notinha, uma introdução, uma cronologia do autor. Enfim, não era sobre nada disso que eu queria falar, mas sim da alegria de encontrar um texto da Rosalind Krauss naquele livro tão imponente e mais ainda por ele tratar da relação entre vida e obra do artista. Afinal foi por isso que abri o livro em primeiro lugar, pensando sei lá por que que encontraria diários e mais uma chance de sondar as ambigüidades desse gênero. O título do texto dizia algo assim como "Viver com Picasso" e, de uma maneira muito gideana, mostrava como Picasso foi construindo sua biografia a partir de sua obra, num processo inverso ao suposto pelos biógrafos. Terminava com uma frase que valeu a rápida leitura: o importante não é como o artista constrói sua biografia, mas com que finalidade.

Rio de Janeiro, fevereiro 01, 2005

Asas

Inveja dos pássaros, da altitude, do movimento contra a gravidade, fora, lá fora, lá longe. De novo estou sufocada. Deveria estar num momento de reflexão, auto-consciência; deveria olhar meu umbigo se expandir, cuidar do meu corpo. Mas eu queria asas. No lugar, estes braços e pernas, mãos, uma boca que fala sem parar. Li que os escritores acabam sempre almejando o silêncio. Quero mais o canto dos pássaros. Está nos meus planos aprender a cantar, só que não agora - agora tenho prioridades, agora sou responsável. Leio o jornal. Empilho livros. Faço contatos. Tenho sentido muita saudade de tudo e sei o que é isso: vontade de voar.

Rio de Janeiro, abril 03, 2005

Fiquei muito impressionada com a exposição do Farnese. Objetos. Restos de coisas, pedaços de bonecas sem olhos, cabeças, pernas, braços desmembrados, corpos desfeitos, queimados, em caixas, em pias batismais, em armários, em blocos de resina, fotos de família em preto e branco, relicário abjeto, genealogia duvidosa. Me impressionou o projeto obsessivo, feito da insistente repetição dos mesmos motes religiosos e sexuais. A morte rondando o discurso e a matéria. Tudo fala da degradação. E ao mesmo tempo luta contra ela, evocando a permanência dos objetos através da arte. No vídeo, vemos o método: a busca dos objetos nos vestígios marítimos, nas coleções de antiquários, nos escombros das demolições. Me impressionou a consistência patológica do projeto e do método. A insistência na solidão austera e na morte inevitável que a arte expressa sem tornar menos sofrível.

Rio de Janeiro, maio 08, 2005

Em tese II

O problema não é a chegada do neném que se aproxima, nem o prazo, mas o estranhamento que por momentos sinto em relação ao que estou escrevendo, como se não tivesse nada a ver comigo. A sensação ficou mais forte há uns três dias e de lá para cá tem sido difícil trabalhar. Fiquei dois dias seguidos lendo o livro do Jacques Rancière sobre o desentendimento e, ao me sentar diante do computador, parecia que as anotações no meu caderno tinham sido feitas por outra pessoa. Confio em que vai passar. Ou seria melhor que persistisse?

Rio de Janeiro, junho 11, 2005

Trouxe de Buenos Aires dois livros que deram novo fôlego às viagens que quero escrever (aliás, por lá consegui, depois de bastante tempo, me afastar momentaneamente da tese e voltar a pensar nisso). São escritas autobiográficas como a que venho tentando construir. A do Coetzee, em *Infância*, subtrai toda a emoção e consegue assim transformar radicalmente esse gênero tão dado a sentimentalismos. A Rosana comentou a contenção da versão de "Viagens" que publiquei no *Paralelos* e concordei. Há mesmo uma suspensão: a um passo da emoção eu me detenho para me resituar como observadora. Acho que ela sentiu uma falta de ousadia no sentido de não me libertar de um olhar crítico sobre meu próprio trabalho. Isso não me parece ruim e não nego que faça parte da idéia de escrever esse texto uma espécie de investigação sobre os modos de narrar a memória que neste caso é em parte alheia. Não acho que haja muito risco de ficar um texto teórico sobre a memória, porque tudo o que está narrado ali me envolve profundamente. O segundo livro é *Yo nunca te prometí la eternidad*, de Tununa Mercado, que acabou de sair do forno. Ouvi um trecho dele em *Mar del Plata*, mas não me parece

RIO-LA-RIO

que seja um texto para ser lido em público, tal a complexidade da construção, como se fosse um bordado. Estou apenas começando a leitura, mas sinto que vai ser uma revelação.

Rio de Janeiro, julho 06, 2005

Há uns dias atrás tive uma dessas experiências em que é preciso se definir. Como você é? Quais são os seus dilemas? Seus medos? Como costuma acontecer, tive a sensação de que cada frase que eu dizia desdizia a anterior. Aí resolvi assumir que as definições nunca foram o meu forte, o que para quem estava me escutando foi útil - isso não deixa de ser uma forma de se definir, ela disse. Só que eu fiquei angustiada pensando em como minha indefinição vai afetar esse ser que estou carregando na barriga. Depois fiquei procurando as raízes dessa dificuldade (porque faz parte da minha indefinição oscilar entre o caos e a obsessão) e cheguei à conclusão de que ela tem a ver com uma necessidade de responder às expectativas dos outros - quem você quer que eu seja? Mas tem a ver além disso com duas indefinições primordiais, de língua e de nacionalidade, raízes de angústia e também de escrita.

DOLAR

U\$S 300



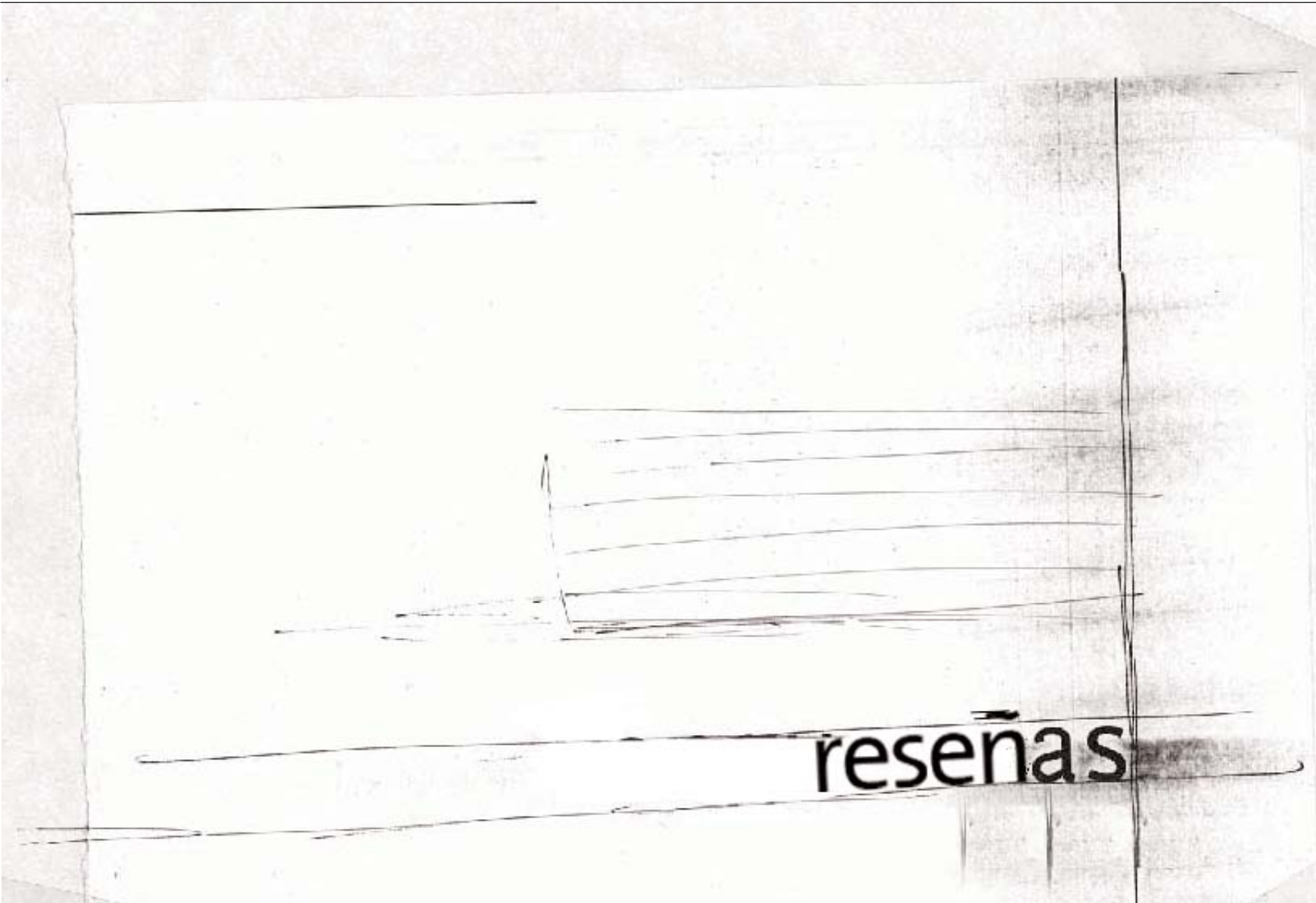
10/1

Christmas Diet

30







TÍTULO DE LA NOTA EN CUERPO 18

BIOGRAFÍAS

ADRIAN CANGI

Ensayista. Dr. en Filosofía y Letras, Universidad de San Pablo. Prof. Universidad de Buenos Aires y Universidad del Cine. Asesor del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Ha publicado *Lúmpenes peregrinaciones*. Ensayos sobre Néstor Perlongher (compilación, en colaboración); Roberto Echavarren, *Performance: Género y transgresión* (compilación y prólogo, 2000); Néstor Perlongher. *Evita vive e outras prosas* (compilación y prólogo, 2001); César Aira *A trombeta do vime* (posfacio, 2002); Gilles Deleuze-Carmelo Bene. *Superposiciones* (traducción y estudio preliminar, 2002); *Papeles insumisos* (compilación y prólogo, 2004).

ANTONIO ANDRADE

Mestrando (com bolsa do CNPq) em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense."

CLAUDIA DOCE

Doutora em teoria literaria e mestre em literatura brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Trabalha atualmente como recém-doutora junto ao departamento de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense, com bolsa cedida pela FAPERJ. Suas pesquisas estudam, através de materiais e enfoques distintos, as relações das vanguardas com a indústria cultural.

DANIEL BARRETTO

Nasceu no Rio de Janeiro em 1976. É graduado em Museologia e especialista em Educação Estética pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é aluno do mestrado em Estudos de Literatura na PUC-Rio.

DANIEL LINK

Catedrático y escritor. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires (<http://groups.yahoo.com/group/siglo20/>), donde desarrolla sus investigaciones. Es miembro de la Associação Brasileira de Literatura Comparada y la Latin American Studies Association. 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), *Escalera al cielo* (1994), *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002), *Cómo se lee* (Norma, 2003, traducido al portugués), las novelas *Los años noventa* (2001) y *La ansiedad* (2004), y las recopilaciones poéticas *La clausura de febrero y otros poemas malos* (2000) y *Campo intelectual y otros poemas* (2003). En 2004 obtuvo la beca Guggenheim. Actualmente prepara para su publicación su tercera novela *Montserrat*, trabaja en un ensayo sobre la obra de Copi y en *Links*, una novela genealógica. Dirige para Ediciones del Zorzal la colección "Galleta criolla"

FLORENCIA GARRAMUÑO

Profesora en la Universidad de San Andrés e investigadora del CONICET y del PACC-Río de Janeiro. Es autora de *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea* y coeditora de *Absurdo Brasil*.

FRANKLIN ALVES

Poeta e mestrando em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura na UFF. Participa, na mesma universidade, com bolsa do CNPq, do grupo de pesquisa *Poéticas da contemporaneidade*, coordenado pela professora Celia Pedrosa. Tem um livro, ainda inédito, chamado *Céu vermelho*.

Frederico Oliveira Coelho: Mestre em História Social pelo IFCS/UFRJ, doutorando em Literatura Brasileira pela PUC/RJ e pesquisador do Núcleo de Estudos Musicais - NUM/UCAM. Atualmente, é leitor diário de *Hélio Oiticica*.

GONZALO AGUILAR

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador del CONICET. En el año 2002 fue profesor Visitante en Stanford University (USA). Publicó diversas antologías de literatura brasileña y libros sobre cine, en 2003 publicó *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (tiene traducción al portugués *Poesía concreta brasileira: as vanguardas na encrucilhada modernista*, 2005, Edusp). Ha obtenido una beca del David Rockefeller Center for Latin American

Studies en Harvard University y la beca Guggenheim (2005) por su actual proyecto de investigación sobre representaciones culturales de la guerrilla en Brasil y Argentina.

ITALO MORICONI

Doctor en Letras, poeta, crítico y profesor de Literatura brasileira en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicó, entre otros, *A provocação pós-moderna, Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, una biografía de Ana Cristina Cesar y organizó las publicaciones: *Os cem melhores poemas brasileiros do século* *Os cem melhores contos brasileiros do século* y *las Cartas de Caio Fernando Abreu*.

JORGE H. WOLFF

Nascido em Porto Alegre, em 1965, e radicado em Florianópolis desde 1983, cursou a graduação em Filosofia e o mestrado e doutorado em Teoria Literária na UFSC. Traduziu do espanhol *Como se lê e outras intervenções críticas* (Chapecó: Argos, 2002), de Daniel Link, e *As formações do moderno* (idem, no prelo), de Carlos Real de Azúa. Professor de literatura e teoria da comunicação na Unisul, é autor de, entre outros, *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998).

JORGE LA FERLA

Realizador de video, TV y multimedia. Ha obtenido un Master in Arts, University of Pittsburgh, USA y una Licence d'Enseignement, Université

BIOGRAFÍAS

Paris VIII. Es profesor e investigador en medios audiovisuales y jefe de cátedra en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Ha enseñado en prestigiosas universidades locales y extranjeras. Ha sido el fundador y director de las Muestras EuroAmericanas de Cine, Video y Arte Digital Organizadas por la Universidad de Buenos Aires entre 1995 y 2002. Ha editado numerosas publicaciones de cine, video, TV y multimedia y por su labor ha obtenido becas y Premios nacionales e internacionales. Desarrolla su trabajo artístico y académico en el país así como en Alemania, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, España, Francia, México, Suiza y los Estados Unidos.

JOSEFINA LUDMER

Ha sido profesora en la Universidad de Buenos Aires y en Yale University. Ha publicado los siguientes libros, Cien años de soledad, una interpretación (1972, 1974, 1985) Onetti. Procesos de construcción el relato (1977); El género gauchesco. Un tratado sobre la patria (1988. Tiene traducción al portugués O Gênero Gauchesco. Um tratado sobre la Pátria. Traducido por Carlos Santos. Editora Universitaria Argos, 2002); El cuerpo del delito. Un manual (1999. Tiene traducción al portugués. O Corpo do Delito. Um manual. Traducido por Maria Antonieta Pereira, Editora UFMG, 2002). Editora y colaboradora del libro Las culturas de fin de siglo en América Latina (Coloquio de Yale, abril 1994), Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 1994.

LAURA FERNÁNDEZ CORDERO

Investigadora y docente en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado ensayos sobre anarquismo y pensamiento utópico. Colaboradora de las revistas El rodaballo y Políticas de la memoria.

LUCIENE AZEVEDO

Doctora en Literatura Comparada por la UERJ. Su tesis, defendida en 2004, es sobre literatura argentina y brasilera contemporánea.

MANOEL RICARDO DE LIMA

É poeta. Autor de Embrulho e As Mãos (7Letras, RJ), Falas Inacabadas - objetos e um poema, com a artista visual Elida Tessler (Tomo, RS) e Entre Percurso e Vanguarda - alguma poesia de P. Leminski (Annablume, SP).

MAURO GASPAR FILHO

Nasceu em 1967 em São Paulo e morou no Rio a vida inteira (quase). Jornalista, redator, escritor sem livro e argentino wanna be (segundo uma amiga). Faz doutorado em literatura na Puc-Rio (por onde concluiu o mestrado em 2001).

PEDRO AMARAL

Escritor, autor de Vívido (Ed. Sette Letras) e Breve Encontro (Ed. Rocco).

RAÚL ANTELO

Profesor en la Universidade Federal de Santa Catarina e investigador del CNPq, en Brasil, fue profesor visitante en las Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Es autor de Literatura em Revista; Na ilha de Marapatá; João do Rio: o dândi e a especulação; Parque de diversões Aníbal Machado; Algaravía. Discursos de nação y Transgressão & Modernidade. Colaboró en obras coletivas tales como The Future of Cultural Studies (Leuven U.Press,2000); Fricciones (Madrid, Museo Reina Sofía, 2000); Brasil. Culture and Economies of Four Continents (Leuven, ACCO, 2000); Brazil 2001. A revisionary History of Brazilian Literature and Culture (Dartmouth, 2001), Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales (Barcelona, Anthropus, 2002) Valores. Arte Mercado

Política (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002) y La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina (Buenos Aires, Paidós, 2002). Es editor de A alma encantadora das ruas de João do Rio (Companhia das Letras, 1997); Ronda das Américas de Jorge Amado (Oficina da palavra, 2001); Antonio Candido y los estudios latinoamericanos (Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001), así como de la Obra Completa de Oliverio Girondo para la colección Archivos de la Unesco (1999), donde colaboró asimismo en las ediciones críticas de Mário de Andrade, Henriquez Ureña y Juana Manso. Artículos recientes en Revista Iberoamericana (Pittsburgh), Revista de Crítica Cultural (Santiago de Chile), Punto de Vista (Buenos Aires) Margens/márgenes y los suplementos culturales de Clarín y Página 12.

REINALDO LADDAGA

se doctoró por la NYU en 1999. Enseña literatura latinoamericana en la University of Pennsylvania. Publicó Literaturas indigentes y placeres bajos (Beatriz Viterbo, 2000), sobre las obras de Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, y la novela La euforia de Baltasar Brum (Tusquets, 1999), además de innumerables artículos sobre literatura, arte y cine.