

Paisagens de areia

Eneida Maria de Souza

Poesia 00: uma amostra

Italo Moriconi

El sistema afecta la lengua:

sobre la poesía de Martín Gambarotta

Sergio Raimondi

Toast para Erri De Luca

Andrea Gareffi

Comunismo asolado, jirafas aniquiladas

J. M. Ledgard





Neste número de *Margens/Márgenes*, intensidades espaciais: deserto, céu, mar, florestas. Espaços alternativos para se repensar a modernidade, os cenários urbanos e sua violência implacável. Compondo paisagens heterogêneas, em que os limites se apagam, dissipam-se oposições: dentro/fora, interior/exterior, humano/animal. Deslimites: quando a terra encontra a água. Solicitando outros olhares críticos, cruzamento de diversos saberes: ecocrítica, geocrítica.

Os arquivos dos escritores e artistas com suas figuras: cadernos, coleções, rascunhos, listas. O movimento da escritura, a reescritura, a virtualidade do texto. Espaço do outro do texto, da obra, demandando interconexões, recombinações. Conectividades.

Outras cartografias na cena literária e artística atual: a poesia, a narrativa, o teatro. Nomes próprios e ritos para novos panteões. A entrevista como gênero de autor. Movimentos das margens, nos centros e nas margens.

Os editores

© **márgens**

Revista de Cultura | n. 9/10 | janeiro-junho 2007
Belo Horizonte | Buenos Aires | Mar del Plata | Salvador | Roma

ISSN 1677-244X

Editor

Silviano Santiago

Editores-assistentes

Florencia Garramuño
Wander Melo Miranda

Secretários

Mónica Bueno
Reinaldo Marques

Jornalista responsável

Mirian Crhystus - 2208DRT/MG

Edição de Arte

Paulo Schmidt

Conselho editorial

Adriana Rodríguez Pérsico,
Ana Lúcia Gazzola, Andrea Gareffi, Andrea Giunta,
Aniello Angelo Avella, Carlos Altamirano,
Eneida Leal Cunha, Eneida Maria de Souza,
Florencia Garramuño, Heloisa Starling, Karl Posso,
Noé Jitrik, Raul Antelo, Reinaldo Marques, Ricardo Piglia,
Silviano Santiago, Wander Melo Miranda, William Rowe

Sumário

- Paisagens de areia** p. 4
Eneida Maria de Souza
- A "poesia estadunidense das últimas décadas" por um canudo** p. 14
Maria Irene Ramalho
- Poesia 00: uma amostra** p. 34
Italo Moriconi
- El sistema afecta la lengua: sobre la poesía de Martín Gambarotta** p. 50
Sergio Raimondi
- Vidas literarias en la Argentina contemporánea: tres nombres de autor** p. 60
Mónica Bueno
- Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações** p. 72
Marília Rothier Cardoso
- Toast para Erri De Luca** p. 80
Andrea Gareffi
- Comunismo asolado, jirafas aniquiladas: el escritor debutante J. M. Ledgard y el fenómeno internacional de Giraffe** p. 86
Entrevista a *J. M. Ledgard*
- When the Water meets the Land** p. 96
Carol Armstrong | Fernando Azevedo
Fotografias *Leonardo Kossoy*
- O encenador como anatomista** p. 114
Entrevista com *Henrique Diaz*
- Duchamp e a imaginação latino-americana** p. 124
Livros/libros *Daniel Link*
- Tango, samba e modernização nas margens** p. 125
Livros/libros *Santuza Cambraia Neves*
- A minha Brasília tem sertão** p. 126
Livros/libros *Flávio Barbeitas*

Eneida Maria de Souza

Paisagens de areia

Esgotadas as tentativas de mapear o tecido multifacetado das metrópoles, abrem-se outras paisagens de igual interesse para a arte, desprovidas de apelo à violência, ao romance policial e à denúncia da realidade urbana. Discursos vinculados à natureza, a territórios vazios, como o deserto, a reservas naturais, como o mar, florestas se inscrevem como espaços alternativos para se reler a modernidade e os desencantos da civilização.

Um dos livros pouco conhecidos de Ítalo Calvino registra suas viagens pelo mundo, visitas a museus, destacando-se o texto “Coleção de areia”, que dá título à obra. Trata-se de uma exposição realizada em Paris, reunindo objetos os mais inusitados – coleções de cinerros, de jogos de víspera, de tampinhas de garrafa, de assobios de barro, de bilhetes ferroviários, de piões, de embalagens de rolos de papel higiênico, de distintivos colaboracionistas da ocupação, de rãs embalsamadas, de pequenos vidros de areia. Essa coleção de areia representaria, para o escritor, a imagem em miniatura do mapa residual e fragmentário do universo, por conter, em cada frasco, o registro das paisagens e a memória cristalizada das experiências.

As viagens cumpririam a função de gerar um diário secreto e de perpetuar o vivido, além de motivar o desejo de ordenar o universo. Muitos desses fetiches se transformam em objetos de exposição, a serem compartilhados pelos outros através de fotos, vídeos, diários, álbuns e livros. Os pequenos frascos de areia, remetendo ora às areias de Copacabana, ora às do México e às do Quênia, revelariam a intenção de condensar o mundo disperso e de encapsular a natureza, sob a forma de simulacro. Para Calvino, a literatura se resumiria nessa coleção de areia, no cristal da palavra, produto que se distancia da realidade, ao “afastar de si o estampido das sensações deformadoras e angustiantes, o vento confuso do já vivido, e obter para si a substância arenosa de todas as coisas, tocar a estrutura sílica da existência”. (Calvino, Ítalo. *Collezione di sabbia*, Milano: Garzanti, Editore, 1984. Tradução de Pedro Francisco Gasparini, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 48, jun.1999, p. 21).

O deslocamento provocado pelas viagens revela a atração pelo novo e a paixão pela aventura. Conhecer outras regiões, se afastar das regras da vida cotidiana, cultivar errâncias e desvios de rota imprimem no viajante a sensação de estar, ao mesmo tempo, em todos os lugares ou em lugar nenhum. Reconhece-se a forte aliança entre viajar e escrever, atividade cultivada pelos escritores modernos, do final do século 19, e retomada nas décadas de 1970/80, por uma geração de autores que vai de Michel Le Bris, Bruce Chatwin, Werner Herzog, César Aira, Mempo Giardinelli a Bernardo Carvalho. Decidir se afastar do espaço enclausurado do escritório e do ambiente viciado de trabalho impulsiona este tipo de escrita errante e deslocada, o que motiva ainda o embaralhamento dos gêneros, pela mescla de documento e ficção. A retomada da narrativa de viagens operada por esses escritores subverte o tradicional relato de exploração, a crônica de viagem pitoresca ou a reportagem jornalística, pela vontade de agregar ao real as técnicas de narração do romance, com o intuito de restituir a dimensão romanesca do real. Qual a razão para que no século 21 a literatura ainda se deixe contaminar pela atração de espaços desconhecidos, pela retomada de outra dimensão do exótico, e pelo enfraquecimento das ficções que marcaram a modernidade, com projetos identitários e nacionais?

A paisagem artística e literária deste século se reveste de múltiplas feições. Em virtude da distorção modernizante das metrópoles, da desigualdade social, da marginalidade e da porosidade dos limites entre dentro e fora, entre cidade e periferia, o gesto artístico se volta ora para a denúncia da violência urbana, ora para a busca de outras paisagens. Na crescente reivindicação dos direitos das minorias, na reconfiguração das categorias de tempo e espaço e na condição pós-humana da sociedade tecnológica, criam-se diferentes discursos com vistas ao entendimento da complexa relação entre os sujeitos e o espaço imaginário da criação. Diante da proliferação de vertentes estéticas, da natureza heterogênea das produções artísticas e do estatuto efêmero das imagens do presente, é necessário aceitar esse desafio e resistir ao fantasma da homogeneidade imposto pela circulação globalizada dos saberes. Como entrar e sair do lugar-comum, rejeitar o olhar cristalizado pela mídia, o apelo irresistível da comunicação fácil, sem romper inteiramente com esses ingredientes responsáveis pela receita de sucesso do mercado?

A convivência da crítica literária e cultural com a diversidade e os conflitos expostos pelos discursos contemporâneos exige o máximo de abertura e de imparcialidade analíticas, o que resulta em ganho para ambas as partes. Prender-se a parâmetros estéticos específicos, a abordagens de determinados temas, à defesa de posições enunciativas irredutíveis ou de categorias essencialistas, tende a ignorar a mobilidade e o fluxo contínuo das manifestações culturais. Grande parcela da crítica contemporânea prefere fechar os olhos para as transformações operadas nos discursos, na defesa da legitimação de valores tradicionais e na recusa do que considera fruto de modismos.

A discussão atual sobre o espaço e sua proliferação nas diversas áreas do saber tem demonstrado não só o avanço das relações transdisciplinares como o desvio de interesses manifestados na criação e na pesquisa. Se a cidade representou para a modernidade um dos temas mais fascinantes, alargando o foco de abordagem para a pós-modernidade, o que se constata hoje é a sua exaustão, em virtude da necessidade de se repensar as noções de espaço e de tempo. Esgotadas as tentativas de mapear o tecido

multifacetado das metrópoles, abrem-se outras paisagens de igual interesse para a arte, desprovidas de apelo à violência, ao romance policial e à denúncia da realidade urbana. Discursos vinculados à natureza, a territórios vazios, como o deserto, a reservas naturais, como o mar, florestas, campos, rios ou à vida animal, se inscrevem como espaços alternativos para se reler a modernidade e os desencantos da civilização. Não se trata, contudo, de saída utópica para os possíveis males do presente, nem de originalidade na mudança de objeto e de enfoque temático. O estatuto dessas imagens que nos circundam no universo das artes, da mídia e do cotidiano se apresenta cada vez mais dotado de virtualidade e instabilidade. O tratamento dado à natureza se desvincula tanto do sentido estereotipado dos discursos colonialistas – espaço virgem e utópico – quanto do sentimento de nostalgia pelo equilíbrio ecológico perdido.

A diluição do projeto racionalista moderno, responsável pelo papel da ciência e da tecnologia na dominação do mundo natural, com base no raciocínio binário e excludente, caminha ao lado das indaga-

ções contemporâneas, produzidas, segundo Christine Buci-Glucksmann, por uma “cultura de fluxos e instabilidades”. Ao se apropriar do pensamento filosófico de Gilles Deleuze, ela introduz o conceito de “efêmero cósmico”, produto da ação das imagens-fluxo, das mestiçagens e hibridismos que remetem para a fragilidade ontológica dos seres e das coisas. Distinguindo-se do “efêmero melancólico” da modernidade, que vive o tempo como uma perda e uma dor que devasta o ser, tem-se a configuração de um efêmero afirmativo, leve e nietzschiano, uma energia de criação artística e uma força vital. (Buci-Glucksmann, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2003. p. 84). Acrescenta ainda ao efêmero cósmico a presença de paisagens heterogêneas encontradas na Ásia, formadas da “justaposição de elementos incompatíveis”, estendendo o efêmero à experiência de um espaço pós-arquitetural, onde tudo é dotado de caráter provisório. (p. 81)

Privilegia-se, nesse sentido, o heterogêneo, o efêmero e a liquidez das imagens, o que responde pela saturação do pensamento pautado pela continuidade e a homogeneidade, pela existência de fronteiras e limites entre domínios e territórios. O campo conceitual que redefine essa ausência de limites se constitui de termos retirados da vida orgânica, da geografia, da natureza. Esse campo se inscreve como resposta à negação da natureza pela ciência moderna, a qual era interpretada como pólo a ser dominado e conquistado. Diante da crise ecológica provocada pelo saber moderno, a natureza retorna ao centro da cena contemporânea. Sem radicalismos que reforcem a sua idealização e sem a herança antropocêntrica e radical. O saber pós-moderno ou o nome que a ele se atribui, entre suas inúmeras manifestações e autores, recupera com Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari a dimensão espacial e geográfica, que substitui o paradigma temporal e histórico da modernidade. Metáforas orgânicas como árvore, raízes, rizoma, diferença entre espaço liso e estriado, territorialização, desterritorialização, nomadismo, heterotopias, deserto, mar, são utilizadas com o propósito de estabelecer distinções e redimensionar a relação contínua entre passado e presente, origem e fim, verticalidade e horizontalidade, profundidade e superfície.

Para Foucault, as heterotopias seriam os espaços característicos do mundo moderno, nomeados como “espaço externo”, “espaço outro”, e se desvinculam das noções de “espaço de extensão” e de “espaço interno”, respectivamente do moderno primitivo e da poética de Bachelard. Duas noções são aqui introduzidas: a de heterogêneo e o que mais tarde Deleuze irá denominar como o “fora”, o “espaço outro”. As heterotopias, em princípio definidas como espaços heterogêneos de localizações e relações, como o museu, a biblioteca, o cemitério, a igreja, serão igualmente utilizadas para analisar a classificação da enciclopédia chinesa borgiana, em *As palavras e as coisas*. (Foucault, *Of other places. Diacritics*, v. 16, n. 1, 1986). No entanto, o valor teórico atribuído ao espaço geográfico foi silenciado por Foucault, segundo Edward W. Soja, geógrafo que se interessa pelo valor espacial das relações sociais. Em Foucault as heterotopias não aparecem ligadas, necessariamente, a nenhuma forma específica de paisagem, e só mais tarde é que o filósofo irá reconhecer estar a geografia no cerne de seus interesses. (Foucault, 1980, p. 77, apud Soja, Edward, *Geografias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,

1993, p. 29). No empenho de apontar outras contribuições para o avanço dos estudos do espaço específico da geografia, Soja menciona o crítico de arte e escritor John Berger, considerado o “geógrafo da arte”, que conclama abertamente à espacialização do pensamento crítico: “Berger se alia a Foucault para nos impeli[r] rumo a uma reestruturação significativa e necessária do pensamento social crítico, a uma recomposição que nos faculte enxergar com mais clareza a influência longamente ocultada das geografias humanas, em particular as espacializações abrangentes e encarcerantes da vida social que estiveram associadas ao desenvolvimento histórico do capitalismo.

A trilha de Berger continua a descortinar novas maneiras de ver a arte e a estética, os retratos e as paisagens, os pintores e os camponeses, no passado (um dia) e no presente (aqui).” (Soja, p. 34).

A vinculação do conceito de heterotopia à dimensão geográfica está presente nas formulações de Deleuze e Guattari. Na definição da noção de “devir nômade” como prática utópica, são feitas alusões diretas à paisagem, de grande rendimento teórico, ao se precisar o sentido de deserto como movimento, energia, dotado de superfície lisa, capaz de ser atravessada por mudanças e metamorfoses: “o deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientações dos percursos”. (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 53-54). O estado nômade desse pensamento cria pontos de contato com as reivindicações das minorias, das questões de território e exclusão. Nesse estado, o devir nômade se apresenta em alternância com os espaços lisos e as paisagens do deserto, permeadas de forças desintegradoras e de libertação.

O que de mais relevante se verifica no pensamento desses filósofos é a valorização de um determinado tipo de conexão, o do rizoma, produtor de simultaneidades, de devires e de interações. O grande privilégio é concedido ao espaço sobre o tempo, ao mapa sobre a árvore, à medida que a filosofia não se desenvolve segundo uma linha arbórescente de evolução, mas segundo a lógica de multiplicidades singulares: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. Inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma tem como tecido de conjunção “e...e...e...”. (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire a velocidade no meio”. (Deleuze, Guattari, *Mil platôs*. V. 1. Rio de Janeiro: Editora 4 Letras, 1995, p. 37).

O autor irá ainda manifestar, em entrevista, ao definir seu trabalho realizado com Guattari, como sendo uma espécie de filosofia da natureza, no momento em que toda diferença se apaga entre a natureza e o artifício. Concebe assim a ontologia como geologia: no lugar do ser, a terra, com seus estratos psicoquímicos, orgânicos, antropomórficos. Mas a terra é também máquina, pois a filosofia de *Mil platôs*, nas palavras de François Ewald, “não conhece a oposição entre o homem e a natureza,

a natureza e a indústria, mas simbiose e aliança”. (Ewald, François, La schizo-analyse. *Magazine Littéraire*, Gilles Deleuze, un philosophe nomade. Paris, n. 257, sept. 1988, p. 53).

Outro tópico de igual importância para compreensão do aspecto fluido e líquido das imagens contemporâneas, assim como do movimento de desterritorialização operado no pensamento, encontra-se nas reflexões de Deleuze e Guattari sobre o mar. Considerado o espaço liso por excelência, destituído de limites e fixidez, o mar é, contudo, constantemente capturado pelo Estado, que não só relativiza seu movimento, ao acompanhar uma máquina de guerra mundial, mas extravasa os limites estatais, ao entrar nos complexos multinacionais. O mar se apresenta, nas palavras de Virílio citadas por Deleuze, como “o lugar do *fleet in being*, onde já não se vai de um ponto a outro, mas se domina todo o espaço a partir de um ponto qualquer: em vez de estriar o espaço, ele é ocupado com um vetor de desterritorialização em movimento perpétuo”. (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil platôs*, v. 5, p. 61).

O movimento e a fluidez do elemento aquático motivam ainda interpretações sociológicas e comportamentais da pós-modernidade, como as de Zigmunt Bauman (*Amor líquido, Modernidade líquida, Vida líquida*) mas que contrariam o pensamento filosófico deleuziano. A vida precária, o deslocamento constante do indivíduo, as condições rizomáticas de fruição dos saberes e o gosto pelo incerto e o inesperado da vida moderna constituem, para Bauman, riscos que deverão ser evitados, na busca do bem estar humano. Sem deixar que a crítica à efemeridade das relações humanas ou à sociedade de consumo seja analisada de forma conservadora e moralista, os fluxos e a atmosfera líquida sugeridos por esses espaços em movimento na natureza deverão contribuir para o avanço de questões próximas ao nosso cotidiano. A abertura para diferentes abordagens do texto literário e artístico possibilita o deslocamento de visões estereotipadas e a revitalização de domínios críticos até então desativados. Na relação conflituosa entre saber e poder, arte e política, a crítica cultural expande o foco de interesse para temas ligados para a não menos complexa articulação entre arte e natureza.

Ecocrítica e crítica cultural

Denominada por alguns teóricos americanos, como Andrew Ross, de ecocrítica, ou “crítica cultural verde”, esta vertente de estudos aborda o papel da natureza no imaginário de uma comunidade cultural, a relação entre homem e meio ambiente, assim como as reconfigurações do espaço na cultura pós-humana. No contexto dos estudos culturais, no livro de 1994, *Chicago gangster theory of life*, Ross vê uma saída para a crise ambiental, interpretando o novo discurso da década de 1970 sobre os limites do mundo natural com base nas relações sociais de desigualdade e não o considerando como um fato científico. A ciência constituiria apenas uma ferramenta para a análise do que realmente interessa à crítica cultural, o jogo de interesses políticos e hegemônicos.

Para o crítico, em outro texto, as imagens veiculadas pela mídia, através de fotografias, filmes e documentários sobre a Guerra do Golfo, enfocadas no artigo “L’écologie des images”, não tiveram o peso de outras cenas que mostravam a poluição do planeta causada pelas

imagens de incêndio dos centros petrolíferos. Entende que é a partir dessas cenas que se denuncia a significação ecológica da política de guerra, quando se apropria da afirmação de Susan Sontag, no livro *Sobre a fotografia*, no qual a ensaísta sugere a necessidade de se pensar a respeito de uma “ecologia das imagens”. Andrew Ross acredita ter sido após a convivência da crítica com as imagens de guerra que o apelo de Sontag pôde ser atendido. A acolhida de uma “Crítica cultural verde”, no seu entender, ao se voltar para o lado “natureza”, recalcado de forma brutal pela equação natureza/cultura, motiva o debate sobre o papel ecológico das imagens, de sua indústria, assim como da denúncia manifestada pelas artes. (Cf. Ross Andrew. *L'écologie des images*, multitudes.samizdat.net/L'écologie-des-images. Acessado em 20/03/2007).

Uma das mais importantes contribuições da ecocrítica para a crítica cultural reside na construção de pontes transdisciplinares entre ciência e literatura, crítica literária e cultural, por ter sido a ciência responsável pela construção do conceito de natureza nas culturas ocidentais. Embora a disciplina seja relativamente recente, a crítica tradicional sempre se interessou pelas relações entre natureza e estética, natureza e ciência, ora valorizando uma ou outra vertente. Segundo Ursula K. Heise, em “Science and ecocriticism”, as abordagens contemporâneas da ecocrítica se vêem confrontadas com o espectrum de diferentes leituras do meio ambiente, tais como: a “construção estética”, que valoriza a natureza pela sua beleza, complexidade ou selvageria; a “construção política”, que enfatiza os interesses do poder sobre o valor ou a desvalorização da natureza; a “construção científica”, que visa a descrição do funcionamento do sistema funcional. (Cf. Ursula K. Heise, *Science and ecocriticism*, *The American Book Review*, 18.5, july-august, 1997, p. 4).

A reação da crítica cultural a essa tradição analítica descarta posições humanistas e estetizantes, ao abordar os textos na sua heterogeneidade, na qual diferentes visões da natureza e de imagens da ciência se acham confrontadas, cada uma com suas implicações culturais e políticas, e não como espaço de resistência contra a ciência e sua busca de verdades. A abordagem permite colocar em diálogo as leituras científicas e literárias da natureza, diálogo que revitaliza a interdisciplinaridade e desloca pontos de vista conservadores e moralistas, responsáveis pela retomada de critérios binários e excludentes frente a esses estudos.

A Amazônia e a Patagônia compuseram o dossiê do número 5 da *Revista de Cultura Mergens/Márgenes*, o que muito contribuiu para o aprofundamento de temas ligados a essa vertente da crítica cultural atualmente em pauta. A análise das narrativas de viagem à Patagônia, à Amazônia e de posições teóricas assumidas pela crítica latino-americana nas abordagens textuais, além da reprodução de imagens, confirmaram a prática entre nós da “ecocrítica”. Sem pretender nomear correntes críticas ou me apropriar de nomenclatura estrangeira, pretendi apenas sistematizar e mapear os lugares de enunciação teórica de uma abordagem que se caracteriza de forma transdisciplinar por excelência. Com interesses e objetivos distintos, o estudo das relações entre discursos literários, políticos, geográficos, antropológicos ou sociais em torno do discurso da natureza tem rendido grandes resultados interpretativos.

Na bibliografia empregada pelos autores dos ensaios da revista, é insuspeita a presença dos filósofos franceses, como Foucault, Deleuze e Guattari, bem como de escritores em viagem à América Latina, tais como Bruce Chatwin, Saint-Exupéry, Evelyn Waugh, entre outros. A tônica dos

ensaios recaiu na desconstrução de relatos marcados pela impulsão imperialista e a atração por regiões remotas como saída imaginária para as insatisfações do viajante/escritor do século 20, que, de forma distinta dos viajantes de outras épocas, não conta mais no mundo com grandes territórios virgens para explorar.

Dois livros de ensaios lançados há pouco tempo merecem ser citados como registro da prática desta crítica na América Latina: o de Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fabulas de identidad en América Latina* (Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 1999) e *La naturaleza en disputa – retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, organizado por Gabriela Nouzeilles (Buenos Aires: Paidós, 2002). É ainda digno de nota, entre outras publicações do gênero, o livro de Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writings and transculturation* (1992), no qual analisa a operacionalidade dos conceitos de Novo Mundo e Natureza de Alexander von Humboldt, territórios vistos como naturais, virgens e vazios. Montaldo aborda os problemas dos territórios e das identidades no continente, sem privilegiar o caráter referencial dos territórios nem as identidades como “conjunto de características verificáveis”. Focaliza a relação entre espaço, natureza e cultura na organização republicana e a politização desse espaço: “Escribir el territorio, por tanto, era hacerse de un cuerpo orgánico demarcando su geografía y su funcionamiento para poner en marcha las instituciones. Por ello se comenzó por trazar su mapa, um mapa que permitiera establecer no solo límites y fronteras sino también *posiciones* que integraran los territorios americanos a un mundo que desde la era de las revoluciones empieza a reclamar, con la hegemonía europea, una dimensión cada vez más globalizada de las relaciones. Se trata de ocupar un lugar, de escribir una cartografía en la que se diseñe el espacio vacío en cual insertarse”. (p. 19-20).

O segundo livro reúne artigos que discutem o polemico diálogo entre os discursos da modernidade e da razão imperial, examinando o modo original como se articulam natureza/cultura/sexualidade. Os corpos e as paisagens nativas – como lugares utópicos, como espaços que ameaçam diferenças biológicas – foram e são objetos de disputas políticas: “La invención moderna de América se basó en una doble actitud. A la vez que se vio en ella un inmenso territorio natural legítimamente apropiable y expotable en beneficio próprio, donde Europa venia a realizar sus supremos fines históricos, también se la consideró como espacio de liberación y de promesa, donde poner a pruebas ideales sociales y utopías políticas.” (p. 22-23).

Aventura brasileira na Mongólia

No registro da literatura brasileira mais recente, o romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, retoma o modelo das narrativas de viagem, acrescenta fortes ingredientes de romance policial, mas se distingue dos mesmos pelo diferente lugar de enunciação. Trata-se de um relato sobre um fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia, formado por três narradores: o diplomata brasileiro (o

narrador “oficial”), o Ocidental e o Desaparecido, estes últimos, presentes no romance através dos diários de viagem aí anexados. O deserto de Gobi, o Rio de Janeiro e a China são os cenários escolhidos para as ações que transcorrem no livro, razão pela qual se recupera o clima de mistério da trama romanesca, por ser na Mongólia onde se passa a maior parte das ações. A reprodução do mapa da região confirma o objetivo do autor em fornecer informações de ordem espacial ao leitor, estratégia de verossimilhança utilizada para este tipo de romance-reportagem, que articula real e ficção. O toque de exotismo da empresa ficcional é deslocado para regiões distantes da Ásia, em vias de serem decifradas pelo escritor de origem brasileira, natural de um país conquistado por portugueses e lido sob o signo do exotismo pelos cronistas da terra.

A paisagem escolhida, o deserto, se inscreve como espaço de alteridades, embora se mostre despido de mistério e mitificação, como lugar vazio à espera de ser preenchido pela ideologia do conquistador. O romance desconstrói ainda a idéia de nomadismo como libertação, por retratar a aventura pelo deserto como repetição infinita e sem ponto de chegada. Persiste, contudo, o sentimento de infância e o conflito identitário das personagens, considerando que a trama narrativa gira em torno da busca do Desaparecido, empresa, contudo, fadada ao fracasso. O projeto literário moderno, pautado pela construção de uma cultura nacional, por meio da revolução da linguagem e da valorização de temas locais, não encontra ressonâncias no romance de Bernardo de Carvalho. Constata-se aí a perda de referências espaciais mapeadas pelas fronteiras nacionais, uma vez fragilizadas pelo processo de globalização. A situação precária dos lugares periféricos não impede que sejam aí construídas e reveladas outras subjetividades, independente dos regimes culturais dominantes. A perda das identidades modernas motiva a saída para outras regiões, na tentativa de melhor entender o caráter heterogêneo e mestiço das sociedades, ao contrário das aventuras do passado, pautadas pela nostalgia de raízes perdidas. A presença da ordem multicultural e do deslocamento como procedimento criativo próprio à literatura contemporânea se configura ora nas narrativas de inspiração urbana, com a complexidade e esgotamento de seus recursos internos, ora na focalização de espaços ainda em processo de transformação e metamorfose.

O céu vira sertão

O sertão é muito minimalista, são poucos elementos e aquele imenso céu sem fim. Queria ressaltar esta qualidade do sertão e transformar também, através da música, em um espaço de ficção científica. O filme começa no céu do sertão e termina no céu do sertão.
Karim Aïnouz

O mais recente filme de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (2006), realiza, de forma brilhante, o cenário pós-urbano e pós-sertão que redefine os tempos e lugares contemporâneos. Rodado em Iguatu, pequena cidade do interior do Ceará, o filme se aproxima dos relatos que têm como temas a imigração, a incomunicabilidade e os espaços carregados de mitologia, aridez e desamparo, como o sertão e o deserto. Distancia-se, contudo, da moderna separação entre cidade e

campo, centro e periferia, civilização e barbárie, ao redesenhar o sertão com traços citadinos, e a pequena cidade como um espaço globalizado e pop. O título do filme remete a outro elemento de igual importância para a elucidação de sua construção espacial e cinematográfica, pela imagem de liberdade, desejo e amplidão que o céu comporta. A luminosidade do sertão, as cores “azul, vermelho e amarelo, com pitadas de verde-limão” – como assim é definido o céu pelo diretor –, retiram o teor local da paisagem e a inscreve no cenário opaco da globalização, com referências ao universo de cores e brilhos da arte pop americana de Edward Hopper. A amplitude e o colorido do céu se contrapõe à cor noturna da cidade, com seus faróis e reflexos embaçados, pouco nítidos, que compõem a montagem artificial do lugar.

A história de Hermila é a da jovem que deixa a cidade natal com o namorado e migra para São Paulo, onde tem um filho. Volta para Iguatu e espera, em vão, pela promessa de retorno do companheiro. Deslocada no ambiente familiar e na cidade, Hermila resolve novamente ir embora, e para conseguir realizar o desejo, decide rifar seu corpo e oferecer, para o vencedor, “uma noite no paraíso”. Esconde a identidade e se ficcionaliza, trocando seu nome verdadeiro pelo de Suely. Atraída pelo movimento cíclico da diáspora e pela insatisfação de se fixar em algum lugar, a personagem encena os fluxos migratórios de pessoas sempre à deriva, postas em circulação e que não se submetem a controles e ordens sociais. O clima de ingenuidade e simplicidade do ambiente pop e brega da cidade, dos ambientes e das personagens se mescla ao gosto popular da trilha sonora, aos bailes de forró, à decoração dos motéis. O filme registra não só os efeitos de globalização no interior do país, como a convivência sem culpas com este cenário heterogêneo, produto das ruínas do mito do progresso e do desejo de cada um de se adaptar aos anseios do presente.

Interpretado como não-lugar, o sertão é negado como espaço mítico e se completa com a imagem cósmica do céu, reveladora de um lugar vazio, movida pelo sentido de onipresença e falta. O céu está em todos os lugares e em lugar nenhum. Conjuga-se ao espaço industrializado e artificial da luz dos faróis e constrói a atmosfera difusa e limítar, com mínima oposição entre a paisagem e os objetos. Distingue-se do sertão mítico e revolucionário de Glauber Rocha, e do sertão utópico de *Central do Brasil*, de Walter Salles. Trata-se de um lugar que retrata os interstícios e a justaposição de elementos incompatíveis, como a modernidade e a barbárie, convidando o espectador a penetrar na atmosfera cósmica do sertão e do céu. Na indefinição entre sertão-cidade, o comportamento da personagem segue a mesma pauta, por se definir pelo constante deslocamento e em estado permanente de trânsito.

O desejo de liberdade que o céu de Suely sugere se inscreve na superfície lisa e horizontal dos espaços naturais, em que a natureza, para subsistir, se faz cultura, pose e artifício. Tempo efêmero e nômade, como sinal de tempos difíceis. Uma lição estética e ética se extrai desse filme, ao se processar a transformação do clima pesado do drama existencial em leveza, uma vez que a imagem do céu e do sertão forma com Suely um só corpo libertário.



Maria Irene Ramalho

A “poesia estadunidense das últimas décadas” por um canudo?¹

Falar da “poesia estadunidense das últimas décadas” é empreitada impossível para uma pessoa só. Dar conta da explosão da teoria e prática poéticas durante o século XX em solo americano, e sobretudo depois da Segunda Grande Guerra, exigiria um painel de especialistas. Entregue a mim própria, não posso senão dizer, parafraseando Dorothy Parker: a “poesia estadunidense das últimas décadas”? Só se for por um canudo — que é como quem diz, *a pig’s-eye view*.

¹ Este ensaio é uma versão revista e ligeiramente alargada de uma conferência proferida na Fundação Eugénio de Andrade, no Porto, em Maio de 2006, a convite de Arnaldo Saraiva. Agradeço a Adriana Bebiano e António Sousa Ribeiro as suas leituras atentas do texto.

A Pig's-Eye View of Literature

*The Lives and Times of John Keats, Percy Bysshe Shelley,
and George Gordon Noel, Lord Byron*

Byron and Shelley and Keats
Were a trio of Lyrical treats.
The forehead of Shelley was cluttered with curls,
And Keats never was a descendant of earls,
And Byron walked out with a number of girls,
But it didn't impair the poetical feats
Of Byron and Shelley,
Of Byron and Shelley,
Of Byron and Shelley and Keats.

Dorothy Parker (1893-1967)

A Literatura por um canudo

As vidas e tempos de John Keats, Percy Bysshe Shelley e
George Gordon Noel, Lord Byron

Byron e Shelley e Keats são
Um trio mimoso da lírica canção.
A testa de Shelley é de caracóis pejada
E Keats não descende de nobres nem nada.
E Byron teve mais do que uma amada,
Mas nada disso perturbou
O poético mimo que de Byron e Shelley,
De Byron e Shelley,
De Byron e Shelley e Keats nos chegou.²

A poesia dos Estados Unidos da América do Norte, que aqui, por uma questão de comodidade, tradição e hegemonia, designarei por poesia americana (e, nem sequer, poesia norte-americana), não tinha ainda nascido em 1844. Nesse ano, o grande ensaísta do transcendentalismo, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), já então ele próprio autor de uma mão-cheia de poemas muito apreciáveis, publicou "The Poet", o ensaio em que convoca o poeta-por-vir da nova nação. (Ralph Waldo Emerson, *Selections*. Ed. Stephen Whicher Boston: Riverside Press, 1957, 222-241). Como é sobejamente sabido, Walt Whitman (1819-1892) viria na década seguinte a reivindicar esse estatuto, uma reivindicação que Emerson avalizaria entusiasticamente na famosa carta de agradecimento pelo voluminho de *Leaves of Grass* em 1855. Para Edgar Allan Poe (1809-1849), o poeta que T. S. Eliot viria a colocar na base mais sólida da poesia moderna ocidental, reservara Emerson o epíteto de "jingle man", derogatoriamente evocativo do poema de fortes efeitos fonéticos, "The Bells" [Os sinos], cuja primeira estrofe termina com o verso seguinte: "From the jingling and the tinkling of the bells". (Edgar Allan Poe, *The Complete Works*. Ed. James A. Harrison. 17 vols. (1902; rpt. New York: AMS Press, 1965) VII, 119-122).

² *American Poetry: The Twentieth Century*, vol. 1, p. 880. Os poemas não retirados das antologias citadas estarão devidamente sinalizados. As traduções são todas de minha autoria.

Tal como Emerson — e mais tarde Harold Bloom — e ao contrário de Eliot — e os simbolistas franceses —, Pound, que aliás também não era grande admirador de Whitman, ouve na poesia de Poe o mero retinido de guizos, ou fúteis sons de chocalhos. A tensão que aqui se esboça entre a poesia que reclama dizer a nação e a que apenas a faz tilintar vai repercutir nas formas de conceber, escrever e descrever a poesia americana até hoje. Emerson tomou posição de forma lapidar, não só rotulando o *jingle man*, mas definindo a poesia, em “The Poet”, como “metre-making argument” (o sentido a ter prioridade sobre os sons e os ritmos), implicitamente condenando a poesia de Poe por alegadamente ser aquilo que poderíamos designar como *argument-making metre* (os sons e os ritmos a terem prioridade sobre o sentido). (Emerson, “The Poet”, cit., p. 225). Na poesia americana, a problematização deste conflito teórico passa necessariamente pelos misteriosos tracinhos que pululam na poesia de Emily Dickinson — sinais gráficos silentes, que dizem o que a poesia não diz, dizendo.

Mas o que se espera de mim aqui é que fale das últimas décadas dos 160 anos que medeiam entre 1844 (ou 1845, se quisermos lembrar a data de “O corvo”, de Poe, por Fernando Pessoa primorosamente traduzido) e 2006. (Fernando Pessoa, *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 561-563). **Tarefa difícil! Falar da “poesia estadunidense das últimas décadas” (conforme a solicitação primeira de Arnaldo Saraiva) é empreitada impossível para uma pessoa só. Meramente dar conta da explosão da teoria e prática poéticas durante o século XX em solo americano, e sobretudo depois da Segunda Grande Guerra, exigiria um painel de especialistas. Entregue a mim própria, não posso senão dizer, parafraseando Dorothy Parker: a “poesia estadunidense das últimas décadas”? Só se for por um canudo — que é como quem diz, a *pig’s-eye view*...**

O que me proponho oferecer aqui é, pois, “a pig’s-eye view” da poesia americana das últimas décadas, traçando um mapa muito selectivo das tendências principais da referida explosão, com alguns exemplos concretos. Para que as minhas escolhas não pareçam totalmente arbitrárias, prometo deter-me apenas em poetas que nasceram a partir dos finais dos anos de 1920, de preferência ainda vivos; ou que participaram (ou foram convidados a participar) nos Encontros Internacionais de Poetas, que o Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Universidade de Coimbra tem vindo a organizar trienalmente desde 1992.

Reconheço que esta minha tarefa me responsabilizará por uma canonização preconceituosa e eventualmente prematura. Quando em 2003 publiquei no quinto volume da *Cambridge History of American Literature* uma série de seis subcapítulos sobre a poesia americana do modernismo, o encargo foi-me muito mais fácil. (Irene Ramalho Santos, “Poetry in the Machine Age”. *The Cambridge History of American Literature*, Vol. 5. *Poetry and Criticism, 1900-1950*. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 179-342).

O cânone estava praticamente estabelecido, e Frank Lentricchia tinha já apresentado quatro gigantes das primeiras décadas do século XX, chamados Robert Frost, Wallace Stevens, Ezra Pound e T. S. Eliot no seu *Modernist Quartet*, de 1994. O essencial desta obra, revista com a ajuda de Andrew DuBois, viria a constituir a primeira parte do referido quinto volume da *Cambridge History of American Literature* (Andrew DuBois and Frank Lentricchia, “Modernist Lyric in the Age of Capital”. Id. P. 9-177).

Coube-me a mim falar de mais alguns modernistas. Aí me debrucei sobre Gertrude Stein, William Carlos Williams, H. D., Marianne Moore, Hart Crane e Langston Hughes. De notar, neste conjunto paritário, a inclusão de um poeta — Langston Hughes — que até então tinha andado relegado para a sociologia progressista dos capítulos dedicados a “African American Poetry” em outras histórias da literatura. Mas é evidente que, mesmo assim, muita coisa ficou de fora, tendo cabido ao Prólogo, de que fiz anteceder o meu estudo, contextualizar e problematizar essa minha modernista canonização, marcada por tantas omissões. Amplo e a conter multidões, só mesmo Walt Whitman...

A verdade é que a crítica e a história literárias dão voz, ao mesmo tempo que silenciam. Dar nome a um poeta numa história da literatura, comentar outro num livro de ensaios, referir outro numa palestra, inserir outro num programa académico, incluir outro numa dada antologia — é tornar anónimos, calar, ocultar, escamotear e excluir outros tantos. Estudar as inclusões e as exclusões é uma parte importante da história e da sociologia da literatura. Uma vista de olhos panorâmica (*a bird's eye view...*) pelas histórias, revistas literárias e antologias dos últimos cento e cinquenta anos dar-nos-ia conta das oscilações de gosto e relevância estética e sociológica do período: que princípios norteiam a organização de antologias; que poetas são incluídos ou têm mais espaço; que poemas são considerados mais representativos ou relevantes; que poemas nunca publicados em livro continuam a merecer inclusão em antologias; que mudanças ocorrem na cena literária quando um poeta acabado de descobrir ou um poema jamais publicado é incluído numa antologia. O mesmo se diria de programas académicos de diferentes escolas: que poetas são mais regularmente ensinados, que poetas são mais discutidos em dissertações e teses, que poetas são mais citados em discussões teóricas da poesia lírica, que poetas acabam por marcar o discurso do dia-a-dia (como, por exemplo, o “bang” e o “whimper” de Eliot — se o fim do mundo vem com estrondo, se com lamúrias). E, sobretudo, que poetas reverberam na poesia de poetas mais novos. Como diz Harold Bloom, só perduram os poetas “fortes”, e só os próprios poetas, na sua escrita enquanto re-escrita, verdadeiramente constroem o cânone poético.

As antologias falam uma linguagem própria e de grande importância, se bem que sejam meros instrumentos de canonização retardatários e, por isso, sempre desactualizados. Uma das mais recentes e inclusivas (e respeitáveis, com vários poetas ilustres no seu conselho consultivo) é *American Poetry: The Twentieth Century*, publicada em 2000 pela Library of America em dois volumes. Mas não se encontra aí nenhum poeta nascido depois de 1913, e por isso nada nos diz esta antologia das “últimas décadas” (um terceiro volume tratará disso com certeza). Uma outra, também publicada em 2000, é a organizada por Cary Nelson para a Norton, intitulada *Anthology of Modern American Poetry*. Esta antologia inaugura, e bem, a poesia americana moderna com Walt Whitman e Emily Dickinson e termina com o índio Sherman Alexie, nascido em 1966, que combina as nações Spokane and Coeur d’Alene, mas exclui Joy Harjo, outra índia americana, Muskogee/Creek, poeta e música talentosa, nascida em 1951 (é verdade que as exclusões podem ter diferentes tipos de explicação, por exemplo, o custo dos direitos de autor). Não será, por outro lado, por deliberado gesto discriminatório que nem Harjo nem Alexie, poetas oriundos de tribos indígenas da América do Norte, figuram na *Norton Anthology* organizada por Paul Hoover em 1994, intitulada *Postmodern American Poetry*, mas antes talvez porque a consideração da etnicidade mais facilmente os encaixa no pré- do que no pós-moderno. De facto, ambos se encontram na *Anthology of Contemporary Multicultural Poetry*,

também datada de 1994, e a que as organizadoras (Maria Mazziotti Gillan and Jennifer Gillan) deram o título significativo de *Unsettling America* (inquietar uma América predominantemente WASP, entenda-se, com a diversidade de vozes-outras, que o passar do século XX e as oscilações de poder e influência foram legitimando e consolidando). A questão pertinente que se põe a este propósito é a relativa ao lugar que deverão ter considerações de etnicidade (ou raça ou sexo) na taxonomia poética, por mais bem intencionada, heurística e inclusivista que esta pretenda ser. *American Poetry: The Twentieth Century*. Advisory Board: Robert Hass, John Hollander, Carolyn Kizer, Nathaniel Mackey, Marjorie Perloff. 2 vols. (New York: The Library of América, 2000); *Anthology of Modern American Poetry*. Ed. Cary Nelson (New York: Oxford University Press); *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. Ed. Paul Hoover (New York: W. W. Norton 1994); *Unsettling America: An Anthology of Contemporary Multicultural Poetry*. Ed. Maria Mazziotti Gillan and Jennifer Gillan (New York: Penguin Books, 1994).

Por curiosidade, repare-se que, presente nas três antologias que aqui me servem de cómoda e provisória referência, só Robert Creeley, o que muito dirá da complexidade da sua poesia, no realismo minimalista da sua poética e na simplicidade do seu vocabulário. Nascido em 1926 e infelizmente desaparecido em 2005, associado ao lirismo projectivista, da forma aberta e sintaxe experimental dos poetas de Black Mountain College, sob a tutela de Charles Olson e com John Cage sempre por perto, Creeley participou no Primeiro Encontro Internacional de Poetas, em Coimbra, em 1992. Em *Poesia do mundo*, publicámos-lhe dois belos poemas, ambos em tradução de Graça Capinha: "After Lorca" e "Still Dancers" (*Poesia do mundo*. Org. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Porto: Afrontamento, 1995p. 141-145). Graça Capinha, permito-me recordar aqui, poeta ela própria, criou no Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Universidade de Coimbra um dos primeiros programas de escrita criativa em Portugal, a Oficina de Poesia, que deu origem à revista com o mesmo nome. O número 5 de *Oficina de Poesia* (Dezembro de 2005) é dedicado a Robert Creeley, que aí aparece também em tradução de Emília Cruz. Esta discípula de Graça Capinha prepara neste momento uma selecção da obra poética de Creeley em português, a sair brevemente na Palimage, em Coimbra. Não surpreende que o poema de Creeley que mereceu inclusão na antologia multicultural citada acima seja considerado um dos seus mais "políticos". Intitulado "America", o poema traz a marca agramatical típica do seu autor (especialmente no último verso), evoca claramente "I, too, am America", de Langston Hughes, e é mais uma réplica à eufórica americanidade pretensamente inclusiva de Walt Whitman.

America

America, you ode for reality!
Give back the people you took.

Let the sun shine again
on the four corners of the world

you thought of first but do not
own, or keep like a convenience.

People are your own word, you
invented that locus and term.

Here, you said, and say, is
where we are. Give back

what we are, these people you made,
us, and nowhere but you to be.

América

Ó tu, América, ode à realidade!
Devolve o povo que roubaste.

Que o sol brilhe de novo
nos quatro cantos do mundo

que primeiro pensaste mas não
possuís, ou tens como conveniência tua.

O povo é palavra tua própria, tu
inventaste esse lugar e termo.

Aqui, disseste, e dizes, é
onde estamos. Devolve

o que somos, este povo que fizeste,
nós, de ser nenhures a não ser tu.

O multiculturalismo e a etnicidade, o feminismo e a diversidade identitária (incluindo a orientação sexual) constituem uma das muitas explosões que sacudiram a poesia americana contemporânea. A inclusão, em 2003, de Langston Hughes (preto e homossexual não assumido) no meu mini-cânone modernista da primeira metade do século XX, embora nada tivesse a ver com critérios raciais ou sexuais, não deixava de dizer algo de que não era uso falar-se na crítica de poesia, o mesmo acontecendo com a inclassificável judia lésbica, Gertrude Stein, a bissexual multifacetada H. D. (Hilda Doolittle) e o *gay* mais do que assumido, e mesmo celebratório, Hart Crane. Os únicos que nesse conjunto não destoarão da tradição hegemónica são o *straight* e mulherengo William Carlos Williams e a castamente enigmática Marianne Moore. Será que o poético é pessoal e político? Pelo menos, estas são coisas que importa saber, como diria Adrienne Rich: *you have to know these things*. O slogan feminista dos anos setenta do século XX (“the personal is the political”) teve, de facto, repercussões extraordinárias na produção poética do período, com destaque para a escrita de mulheres. O nome de Adrienne Rich (nascida em 1929) é incontornável, e só um problema grave de saúde a impediu de participar nos Encontros de Coimbra. Com cerca de vinte volumes de poesia publicados, o primeiro em 1951, alguns deles premiados com os galardões maiores de cena literária americana, e autora de quatro livros de ensaios marcantes sobre poesia, teoria poética, feminismo, multiculturalismo e diálogos interculturais, Adrienne Rich terá em breve em português uma generosa antologia, em tradução minha e de Monica Varese Andrade, a publicar pela Cotovia. (Adrienne Rich, *Uma paciência selvagem: Poemas*. Tr. Maria Irene Ramalho e Monica Andrade. Lisboa: Cotovia, prelo).

Deixo aqui “Centaur’s Requiem”, retirado do seu último livro (Adrienne Rich, *The School among the Ruins*. New York: Norton, 2004. 15).

O poema, datado de 2001, é uma síntese original do século morrente, monstro fabuloso que estrebuchava ainda. O que é interessante no poema é aquilo a que chamarei, a partir de Blanchot e Barthes, a sua neutralidade. O sujeito feminista de Rich parece ter-se ausentado momentaneamente, e o que se nos oferece é o sentir de um poeta, que sabemos uma mulher-poeta, identificando-se, no “we” da penúltima estrofe, com todos (homens e mulheres), para quem o século XX foi de uma crueldade insuportável, sem perdão — mas deixando intacta a esperança do desejo:

Centaur’s Requiem

Your hooves drawn together underbelly
shoulders in mud your mane
of wisp and soil deporting all the horse of you

your longhaired neck
eyes jaw yes and ears
unforgivably human on such a creature
unforgivably what you are
deposited in the grit-kicked field of a champion

tender neck and nostrils teacher water-lily suction-spot
what you were marvelous we could not stand

Night drops and awaited storm
driving in to wreck your path
Foam on your hide like flowers
Where you fell or fall desire

(2001)

O requiem do centauro

Os teus cascos recolhidos debaixo de ti
espáduas na lama a tua crina
de quase nada e terra a deportar o que de cavalo és

o teu pescoço de longo pelo
olhos queixadas sim e orelhas
imperdoavelmente humanos em tal criatura
imperdoavelmente o que és
depositado no campo de saibro escoucinhado de um campião

pescoço e narinas delicados mestre ponto de sucção de nenúfar
o que foste maravilhoso não pudemos suportar

A noite tomba uma tempestade aguardada
aproximando-se para destroçar o teu caminho
Espuma na tua pele como flores
onde caíste ou cais desejo

Neste meu precário percurso de rarefeita cartografia poética, evoco a seguir outro poeta dos Encontros. Nascido em 1927 e considerado por muitos o melhor poeta da sua geração, John Ashbery estreou-se em 1956 com *Some Trees*. Já aqui se antevia a ousadia discreta (passe o oximoro, que lhe é tão caro) da sua experimentação linguística, e a delicada articulação da poesia com outras artes, em especial com a pintura, esta última a desabrochar plenamente naquele que é talvez ainda hoje o mais famoso dos seus livros, *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975), e que lhe granjeou o Pulitzer Prize em 1976. Associado à chamada New York School (de que eu, pessoalmente, destaco enfaticamente o malgrado Frank O'Hara [1926-1966]), Ashbery tem sido descrito como um formalista inovador, um mestre da indeterminação e um subtil problematizador da consciência poética. Tudo isso se pode ouvir no seu segundo livro, *The Tennis Court Oath*, aparecido em 1962. Como que a anunciar a nova revolução que os herdeiros de modernistas como Gertrude Stein, Wallace Stevens, William Carlos Williams ou Ezra Pound por sua vez reclamaram, o título é pedido emprestado a um episódio célebre da Revolução Francesa, o *serment du jeu de paume*, assinado em 20 de Junho de 1789. A escolha assinala as associações inusitadas e as desconexões surpreendentes que povoam a poesia de Ashbery. Em *Poesia do mundo 4*, publicámos dois poemas seus, acompanhados de tradução minha — “This Room” e “The Bobinski Brothers” (ambos retirados de *Your Name Here*, 2000). (*Poesia do mundo 4*. Org. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Porto: Afrontamento, 2004. p. 78-81).

Aqui, incluo um poema do seu último livro — se conto bem é o 25º — intitulado *Where Shall I Wander* e datado de 2005. Neste poema, em que o formal e o trivial dialogam, e o que há para dizer parece afinal ficar por dizer, é a música (na alusão ao séptuor e às celestas) que sublinha os paradoxos da poesia:

You Spoke As a Child

We sat together in the long hall.

There was something I'd wanted to ask you,

a new mood I was after. Something neither posed nor casual.

Outside under a slappy sky the leaves were right on.

They're our own skeletons. And slack was the tautology report.

They don't have bare beds. The children here are as

hunted rabbits, and don't think too much about what comes

after.

A suffocated prince summons the septuor,

celestas wax dim and bright in the distance,

what was meant to be distance. You spoke out of the margin.

Falavas como uma criança

Sentámo-nos juntos na sala comprida.

Havia algo que tinha querido perguntar-te,

Uma disposição nova que procurava. Nem pose nem descontraída.

Lá fora sob um céu tonto as folhas estavam finas.

São os nossos esqueletos. E foi descuidado o relatório da tautologia.

Não têm camas nuas. Aqui as crianças são como

coelhos acoissados, e não pensam muito no que vem depois.

Um príncipe sufocado convoca o séptuor,

as celestas incham pálidas e brilhantes na distância,

o que era para ser distância. Tu falavas da margem.

A geração de John Ashbery, a que me referi acima, é afinal a geração de Robert Creeley e Adrienne Rich, e inclui vários outros poetas, de formações e orientações diversas, aclamados nos Estados Unidos e com vasta projecção internacional. W. S. Merwin (1927-), Philip Levine (1928-) e Gary Snyder (1930-) são três dos mais distintos, e ainda vivos. Uma preocupação comum, que poderíamos entender como política, une a poesia destes três poetas: o pacifismo de Merwin; o anarquismo de Levine; e a ecologia de Snyder, que abarca de resto as outras duas atitudes. **A eco-poesia americana contemporânea tem fundas raízes no romantismo inglês e, particularmente em Snyder, deixa-se inspirar profundamente por concepções orientais de respeito pela natureza. A natureza é venerada, sem sentimentalismos e muitas vezes com amargo sentido de humor, em vista da cada vez mais difícil sobrevivência do ser humano, que perde a natureza por tanto a querer agarrar. No poema que vos trago a seguir, Snyder canta, com o deslumbramento total dos sentidos, o abacate, que trágico-comicamente se esgueira por entre os humanos dedos:**

Avocado

The Dharma is like an Avocado!
Some parts so ripe you can't believe it,
But it's good.
And other places hard and green
Without much flavor,
Pleasing those who like their eggs well-cooked.

And the skin is thin,
The great big round seed
In the middle,
Is your own Original Nature —
Pure and smooth,
Almost nobody ever splits it open
Or ever tries to see
If it will grow.

Hard and slippery,
It looks like
You should plant it — but then
It shoots out thru the
fingers —
gets away.

Abacate

O Dharma é como um Abacate!
Algumas partes tão maduras que nem se
acredita,

Mas é bom.
E outros bocados duros e verdes
Sem grande sabor,
Bons para quem gosta dos ovos bem cozidos.

E a casca é fina,
O enorme caroço redondo
No meio
É bem a nossa Natureza Original —
Puro e macio,
Quase ninguém jamais o racha ao meio
Ou experimenta jamais ver
Se nascerá.

Duro e escorregadio,
Parece que devia semear-se — mas logo
Dispara de entre os
dedos —
e vai-se.

A poesia americana das últimas décadas é, como estamos a ver, uma girândola de temas, formas e preocupações políticas, ideológicas e estéticas, que eu jamais teria a pretensão de cobrir aqui na íntegra. Um dos desenvolvimentos mais interessantes diz respeito à *L=A=N=G=U=A=G=E poetry*, que Bruce Andrews e Charles Bernstein proclamaram no *little magazine L=A=N=G=U=A=G=E* entre 1978 e 1981. No início da década de 1970, estes e outros jovens poetas começaram por denunciar o academismo extremo a que tinham chegado a teoria e a prática poéticas americanas, até que eles próprios acabaram por chegar lá também (não disse Fernando Pessoa/Álvaro de Campos da academia, a propósito do futurista anti-acadêmico, Marinetti, que “lá chegam todos”?) Os *L=A=N=G=U=A=G=E poets* tiveram, no entanto, um forte empurrão, já nos anos de 1990, da professora da Universidade de Stanford, Marjorie Perloff, que sobre eles escreveu importantes ensaios, e até acompanhou um grupo deles ao Terceiro Encontro, em 1998 (Aliás, o empurrão de Marjorie Perloff pode comparar-se ao que Harold Bloom deu, na altura própria, a John Ashbery e A. R. Ammons, por exemplo). A *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* parte do princípio teórico de que nada existe sem a língua, que tudo se constrói na língua e que a poesia tem a função política de transformar o mundo. É, por isso mesmo, uma questionação constante da língua e do mundo, numa grande variedade de formas poéticas experimentadas, passando pela fragmentação, des-semantização, agramaticalização e trocadilho, em verso e em prosa (o que, diga-se de passagem, Gertrude Stein, sua grande precursora, já tinha feito antes, e muitíssimo bem). A *L=A=N=G=U=A=G=E poetry*, talvez mais bem captada na já vasta obra poética e teórico-crítica de Charles Bernstein, nascido em 1950 e reincidente nos nossos Encontros (esteve no primeiro e no quinto), recolhe as influências aparentemente contraditórias da literariedade do *new criticism* e da performatividade dos *beat* e do ativismo da San Francisco Renaissance (sem esquecer a memorável leitura do *Howl* de Allen Ginsberg na Six Gallery em 1955). Concorda com Wittgenstein que a linguagem comum está certa e serve-se da desconstrução de Derrida para refinar a sua crítica do falologocentrismo. Um exemplo hilariante desta última faceta é o poema de Bernstein, intitulado “As doze tribos do Dr. Lacan”, datado de 2006 (http://www.mipoesias.com/Poetry/bernstein_charles.html). Será por um muito deliberado acaso que as tribos são apenas onze? Ou haverá piscadela de olho jocosa deste poeta americano judeu às onze tribos dos também deslocados Índios Sioux?

The Twelve Tribes of Dr. Lacan

La-CANE-ians: The cane or crutch is understood as a third leg or limping/stuttering phallus

LAKE-anians: the unconscious is structured like a lake

LACK-anians focus on "the ache of lack" and the desire to fill this void with ultimately unsatisfying and imaginary objects

La-CAN-ians: the can do, pragmatic strain

La-CAN'T-ians: a form of negative dialectics

La-CUNT-ians: by far the most radical followers of Lacan, who believe the unconscious is structured like the female genital organ

La-KIN-ians: a cross between the ideas of Lacan & Levi-Strauss, which stresses the importance of interrelations and kinship patterns

LOW-canians situate themselves in opposition to the "high" 'canians

La-CONE-ians believe the unconscious is structured like a cone

La-KANT-ians: a philosophical branch that connects the thinking of Lacan to that of Immanuel Kant.

La-KILT-ians believe the unconscious is structured like a kilt

As Doze Tribos do Dr. Lacan

La-CANE-ians: A bengala (*cane*) ou muleta entendida como uma terceira perna ou falo manco/gago

LAKE-anians: o inconsciente estruturado como um lago (*lake*)

LACK-anians: "a dor da carência" (*lack*) e o desejo de preencher esse vazio com objectos imaginários e em última análise insatisfatórios

La-CAN-ians: a veia pragamática do poder fazer (*can*)

La-CAN'T-ians: o não poder (*can't*) como forma de dialética negativa

La-CUNT-ians: de longe os mais radicais dos seguidores de Lacan, que acreditam que o inconsciente é estruturado como o órgão genital da mulher (*cunt*)

La-KIN-ians: cruzamento entre as ideias de Lacan & Levi-Strauss, sublinhando a importância dos padrões de interrelação e parentesco (*kinship*)

LOW-canians: situam-se baixo (*low*) em contraste com o seu oposto *high* 'canians

La-CONE-ians: o inconsciente tem a estrutura de um cone (*cone*)

La-KANT-ians: uma deriva filosófica que liga o pensamento de Lacan ao de Immanuel Kant

La-KILT-ians: o inconsciente tem a estrutura de um *kilt*

(e falta a 12ª tribo!)

Com mais ou menos rigor associados à *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* andam muitos poetas-críticos das últimas décadas, alguns deles, de facto, pré-*L=A=N=G=U=A=G=E* Rosmarie Waldrop (1935-), Susan Howe (1937-), Lyn Hejinian (1941-), Michael Davidson (1944-), Ron Silliman (1946-), Bob Perelman (1947-) são alguns dos mais estabelecidos e respeitados na cena contemporânea, todos eles apostados na mais rigorosa pesquisa poética através da língua, pondo em causa, à maneira de Wittgenstein, a distinção tradicional entre linguagem poética e linguagem comum. Um dos mais brilhantes e porventura menos típicos destes poetas é Michael Palmer, nascido em 1943. Poderia dizer-se, evocando a dialéctica Poe/Whitman a que me referi no início, que, nele, o *jingling* não deixa nunca de ser *sound reasoning* (sólido sentido sonoro), como diria o poeta inglês do século XVIII, Christopher Smart. O que na sua poética faz o poema supera claramente o emersoniano *metre-making argument/argument-making meter*. O Terceiro Encontro Internacional de Poetas, em 1998, contou com a presença de Michael Palmer. Dele se publicaram dois poemas em *Poesia do mundo 3*, acompanhados da tradução de Graça Capinha — “Eighth Sky” e “Autobiography 7”. (*Poesia do mundo 3*. Org. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Porto: Afrontamento, 2001. p. 112-117).

Incluo aqui, com tradução minha, um muito justamente aclamado poema em prosa, “All those Words” (1984), onde o mistério da língua promete desvendar-se na simplicidade trivial do imaginado antes-da-língua.

All Those Words

All those words we once used for things but have now discarded in order to come to know things. There in the mountains I discovered the last tree or the letter A. What it said to me was brief, "I am surrounded by the uselessness of blue falling away on all sides into fields of bitter wormwood, all-heal and centaury. If you crush one of these herbs between your fingers the scent will cling to your hand but its particles will be quite invisible. This is a language you cannot understand." Dismantling the beams of the letter tree I carried them one by one down the slope to our house and added them to the fire. Later over the coals we grilled red mullets flavored with oil, pepper, salt and wild oregano.

Todas aquelas palavras

Todas aquelas palavras que dantes usámos para as coisas mas que pusemos de lado agora para aprender as coisas. Lá nas montanhas descobri a última árvore ou a letra A. Foi breve o que me disse: "Estou rodeada da inutilidade do azul precipitando-se de um lado e do outro para campos de amargo absinto, valeriana e centáurea. Se esmagares uma destas ervas entre os dedos o aroma perdurará na tua mão embora as partículas sejam totalmente invisíveis. Esta é uma língua que não podes entender". Desmantelando as traves da letra árvore trouxe-as uma a uma pela encosta abaixo até à nossa casa e deitei-as no lume. Mais tarde nas brasas grelhámos salmonetes temperados com azeite, pimenta, sal e orégãos bravos.

Outra vertente no panorama poético americano contemporâneo é a da poesia escrita por mulheres, desafiadoramente conscientes do seu ser-mulher e deliberadamente subvertendo tudo o que diz respeito à própria poesia: o que é a poesia; quem é digno de a cantar; e que temas são dignos de ser cantados e como, se vale cantar o que “velhos poetas” nunca se dignaram cantar. (Cf. Adrienne Rich, “Dear Adrienne: I am calling you up tonight”. *Your Native Land, Your Life*. New York: Norton, 1986. p. 880).

Lucille Clifton, poeta afro-americana nascida em 1936, reescreve em seus poemas de variável desassombro a tradição judaica-cristã e os mitos greco-latinos (esses mitos que a não previram enquanto mulher poeta), para provocatoriamente desmistificar a mulher aureolada da convenção ocidental, eternamente jovem e bela, dignificando-a agora na sua mais elementar feminilidade e no seu envelhecer inevitável. Aqui está o poema com que a poeta comicamente saúda a sua própria menopausa: (Cf. Adrienne Rich, “Dear Adrienne: I am calling you up tonight”. *Your Native Land, Your Life*. New York: Norton, 1986, p. 88).

to my last period

well, girl, goodbye,
after thirty-eight years.
thirty-eight years and you
never arrived
splendid in your red dress
without trouble for me
somewhere, somehow.

now it is done,
and i feel just like the grandmothers who,
after the hussy has gone,
sit holding her photograph
and sighing, *wasn't she*
beautiful? wasn't she beautiful?

ao meu último período

pronto, cachopa, digo-te adeus
ao fim de trinta e oito anos.
trinta e oito anos e não vieste
esplêndida no teu vestido vermelho
sem incómodo para mim
onde quer que fosse, como quer que fosse.

agora acabou-se,
e sinto-me como aquelas avós que,
depois que a moçoila se foi,
agarram-se à fotografia dela
e suspiram, *não era tão*
bela? não era tão bela?

Esta despudorada altivez femininista, que não deixa de fazer lembrar Sylvia Plath (1932-1963), ganha uma dimensão mais mordaz e desafiadora da ordem falocrática nos poemas de erotismo e morte de Sharon Olds, nascida em 1942. Com cerca de uma dezena de livros publicados, alguns deles finalistas em concursos importantes na cena literária americana, Sharon Olds tem sido aclamada e vilipendiada pela explicitação por vezes brutal das suas imagens de intensa fisicalidade. O prazer e a dor do doméstico existir convivem na sua poesia com o sofrimento público e anónimo do mundo, que os seus poemas denunciam desapaixonadamente. Mais mordaz é a acusação oblíqua da ordem dominante ocidental, que transparece em um divertido poema ao pénis do papa (Sharon Olds, *The Gold Cell: Poems*. New York: Knopf, 1987. p. 19):

The Pope's Penis

It hangs deep in his robes, a delicate
clapper at the center of a bell.
It moves when he moves, a ghostly fish in a
halo of silver seaweed, the hair
swaying in the dark and the heat — and at night,
while his eyes sleep, it stands up
in praise of God.

O pénis do Papa

Pende-lhe fundo nas vestes, delicado
badalo no meio de um sino.
Move-se quando ele se move, peixe fantasmático em um
halo de algas prateadas, os pêlos
oscilando no escuro e no calor — e à noite,
enquanto lhe dormem os olhos, ergue-se ele
em louvor de Deus.

Este assalto ao cânone da tradição de hegemonia masculina é continuado de forma mais ostensivamente erudita por outra mulher poeta dos Encontros de Coimbra, Rachel Blau DuPlessis, nascida em 1941. DuPlessis participou no Quinto Encontro, em 2004. Autora de importantes ensaios críticos, designadamente o muito e justamente citado *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice* (1990), DuPlessis tem-se nos últimos anos dedicado a re-escrever, meta-poeticamente, não menos que meta-teoricamente, a tradição poética ocidental. Magistralmente sintetizada nos *Cantos* de Pound, a tradição é reinventada em DuPlessis muito modestamente (ou deveríamos dizer, femininamente?), oferecida em pseudo-singelos e mais do que nunca incompletos rascunhos, ou *Drafts*. O que trago aqui é o prólogo do *Draft*, ou Borrão, nº 73, ainda por publicar em livro e intitulado “Vertigo” [Vertigem], com data de 2006 (<http://jacketmagazine.com/29/duplessis-d73.html>). O poema é uma recriação sonora do “Eventail” de Mallarmé, onde é possível ouvir, além deste grande poeta francês (também em “Autre éventail”), Rimbaud (nas “Voyelles”) e Keats (na “Ode to a Nightingale”); e eu diria também Frost (em “The Road Not Taken”); e ainda (como explica a autora nas suas notas) Mallarmé de novo, mas em tradução inglesa, e comentado por outros poetas-críticos, incluindo o modernista Louis Zukofsky e o *L.A.N.G.U.A.G.E poet* Charles Bernstein. Tarefa impossível é traduzir a recriação sonora antagonista que nos oferece DuPlessis do *eventail* de Mallarmé no *even tie* [empate perfeito], em feminista desafio reclamando pena igual à do génio poético masculino, e permitindo-se (masculinamente) trocadilhos obscenos (*cock*, o termo grosseiro para “pénis”; *cipher*, o zero, ou nada, que é o peso que tem na tradição e suas convenções o sexo feminino). Mas decidi atrever-me, começando por sugerir, na aproximação fonética do título que escolhi (*ai vai tai*), que, afinal, toda a poesia é uma língua estrangeira (como tailandês — ou inglês ou português). Por outras palavras: a poesia, mais do que *meter-making argument* ou *argument-making meter*, é os tracinhos misteriosos de Emily Dickinson.

Draft 73: Vertigo

Prologue: Even Tie

Viva, fidgeting roses!
Do men interrupt them
vexing blank calyxes to prompt them?
Vote volta-face for diagnosis.

“Already with thee” vs.
alterity of thee—it’s heady.
Are you Ready; are you composed?
Can you go a third vertiginous road?

Light comes thru the letter.
That’s what one awaits.
An alphabetic knock “oe vert”
at the folded gates.

Sirenical joy! the site erupts—to pour
its cockamamie allure
on the fragrant cipher
exfoliating separate, e-quill plunder.

Borrão 73: Vertigem

Prólogo: Aí vai tai

Viva, rosas fugitivas!
Interrompem-nas os homens
vexando cálices brandos de pronto?
Vota volte-face para diagnóstico.

“Já contigo” versus
alteridade de ti — inebria.
Rápida? Composta?
Comandas vertiginosa rota?

A luz vem através da letra.
É por isso que se espera.
Um bater alfabético “oe vert”
Nas portadas dobradas.

Sirénico júbilo! O sítio rompe-se de
atraentes pichados
na fragrante cifra
esfoliando distinta pilhagem de i-pena.

O que Rachel Blau DuPlessis faz com o cânone a partir de uma perspectiva feminista (proclamando, eu também falo poeta!), o afro-americano Nathaniel Mackey, nascido em 1947, faz da perspectiva de uma alteridade radical, socorrendo-se de mitos africanos e caribenhos, alheios à tradição ocidental. **Tendo em mente a teorização do gaguejar e do coxe-ar de Gilles Deleuze como fundamento do poético (lembramos de novo os tracinhos de Dickinson), Mackey inspirou-se para a sua concepção na divindade coxa do Haiti, Legba, que tem uma perna no mundo dos homens e outra no mundo dos deuses.** Também Nathaniel Mackey participou no Terceiro Encontro Internacional de Poetas em Coimbra, em 1998, e dele traduziu Graça Capinha dois dos “Songs of the Andoumboulou”, o 4º e o 12º destes Cantares ainda em curso (em 2006 saiu o L). Cito aqui o começo de um poema muito anterior, o “Ghede Poem”, datado de 1985. Ghede é o sábio deus *voudou* dos mortos do Haiti, a alargar consideravelmente os temas e formas da poesia dos Estados Unidos das últimas décadas.

Ghede Poem

They call me Ghede. The butts
of angels brush my lips.
The soiled asses of "angels"
touch my lips, I
kiss the gap of their having
gone. They call me Ghede, I
sit, my chair tilted, shin across
thigh.

They call me Ghede
of the Many-Colored-Cap, the
Rising Sun. I suck
breath from this
inner room's midearth's bad air
make chair
turn into chariot,
swing.

They call me
Ghede-Who-Even-Eats-His-Own Flesh,
the Rising
Sun. I say "You love, I love, he
love, she love. What does
all this loving make?"

(...)

(1985)

Poema de Ghede

Chamam-me Ghede. Os rabos
dos "anjos" roçam-me os lábios.
Os rabos sujos dos "anjos"
tocam-me os lábios, beijo
a brecha que deixaram ao
partir. Chamam-me Ghede, estou
sentado, a cadeira inclinada, canela pousada na
coxa.

Chamam-me Ghede
o do Barrete-de-Muitas-Cores, o
Sol Nascente. Chupo
o hálito deste
mau ar da terra-média do quarto interior
faço a cadeira
transformar-se em carruagem,
balouço.

Chamam-me
Ghede-Que-Até-Come-Sua-Própria Carne,
O Sol
Nascente. Dizeis, "Tu amas, eu amo, ele
ama, ela ama. E que faz
todo este amar?"

(...)

A poesia de Mackey não se entende sem a *L.A.N.G.U.A.G.E poetry*, mas também não se entende sem a experimentação temático-imagética e acusatória de Gwendolyn Brooks e Amiri Baraka (LeRoi Jones), dois dos maiores poetas americanos contemporâneos, o segundo, felizmente, ainda vivo e extremamente contundente. De Gwendolyn Brooks (1911-2000), que só não veio ao Segundo Encontro porque se recusou a andar de avião, deixo-vos um dos mais citados poemas, inspirado nos anos setenta do século passado, de olhos postos nos jovens afro-americanos, privados do seu futuro por uma sociedade racista e exclusivista:

We Real Cool

The Pool Players
Seven at the Golden Shovel

We real cool. We
Left school. We

Lurk late. We
Strike straight. We

Sing sin. We
Thin gin. We

Jazz June. We
Die soon.

A malta é fixe

Os jogadores de bilhar
Sete no Pá de Ouro

A malta é fixe. Já
não vai à escola. Curte

a noite. Corta
a direito. Canta

o pecado. Anda
nos copos. Queima

o tempo. E
cairá cedo.

Logo a seguir ao 11 de Setembro de 2001, Baraka publicou um poema devastador, intitulado “Somebody Blew Up América” (<http://www.amiribaraka.com/blew.html>). Acusado de anti-semitismo, o poema não deixou de lhe causar problemas com a chamada *Anti-Defamation League*, havendo quem reclamasse insistentemente a sua renúncia ao cargo de Poeta Laureado do Estado de New Jersey, que lhe tinha sido atribuído pouco tempo antes. Explicitamente implicando o colonialismo ocidental, e em particular os EUA, no estado catastrófico do mundo global actual, o poema começa com o seguinte parêntesis admoestador:

(All thinking people
oppose terrorism
both domestic
& international ...
But one should not
be used
to cover the other)

(Todo o ser pensante
é contra o terrorismo
tanto doméstico
como internacional ...
Mas um não deve
Ser usado
Para encobrir o outro)

O poema, longo, é um libelo acusatório contra os crimes do Ocidente, que têm tudo a ver com o que está por trás do poema anterior de Gwendolyn Brooks. Baraka precisava de uma palestra só para ele. Não tenho aqui tempo nem espaço. Assim, escolho terminar com um poeta que tem com Baraka algumas afinidades de concepção poética e até ideológica, mas que é muito mais liricamente subtil. Próspero Sáfz é um poeta do Segundo e do Terceiro Encontros, que, tanto quanto julgo saber, não se encontra ainda incluído em nenhuma antologia — nem se lhe conhece a data do nascimento. Em *Poesia do mundo 2* e *Poesia do mundo 3*, aparecem dois poemas seus em tradução minha: *Poesia do mundo 2*. Org. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. (Porto: Afrontamento, 1998. p.154-157; *Poesia do mundo 3*, pp. 146-149).

"Horse" (1996), o cavalo que tão bem define a cultura dos povos indígenas americanos, devastada pela chamada Conquista "civilizacional", e o fecho dessa extraordinária "epopeia da consciência moderna" (como lhe chamaria Hart Crane) que é *Chants of Nezahualcoyotl* (1996), um longo poema em honra do poeta mexicano do século XV (ou seja, um poeta americano de há muitíssimas décadas), Nezahualcoyotl, ou Coiote Faminto, também chamado o Rei Filósofo (1402-1472). O número 47 da *Revista Crítica de Ciências Sociais*, número especial sobre "Os Poetas e o Social" (1997), com vários trabalhos teóricos de poetas dos Encontros, inclui um importante ensaio de Saíz sobre a poesia lírica, que é também, ele próprio, um hino à poesia lírica, e responde à pergunta-que-parafraseia-Heidegger, "por que razão há, em vez de não haver, poesia lírica?" ("Attempt, Contre-Temps: A Lection Concerning Lyric Poetry"). Outro ensaio digno de nota, ainda inédito, é "In Time Keep the Muse Thin" [No tempo, a musa quer-se magra], onde o poeta de novo se interroga sobre a possibilidade de a poesia lírica cantar na modernidade, ao mesmo tempo que inequivocamente a afirma no pleno sentir do seu próprio corpo.

Aqui vos deixo alguns breves poemas, recentemente publicados no *little magazine* americano *Abraxas* (44/45 [2006]), de um dos poetas mais cultos e lúcidos, poética, filosófica e sociologicamente falando, [dos Estados Unidos] da América, e possuidor de uma das mais puras vozes líricas da poesia americana contemporânea. Desafio-vos a classificar este poeta americano "das últimas décadas" na cartografia breve que acabo de vos traçar aqui. No primeiro dos fragmentos que se seguem, o poeta dialoga com o seu longo e assombroso poema sobre a língua e a língua da poesia, intitulado "The Bird of Nothing" e publicado em 1993, num volume com o mesmo título. Em todos eles (todos retirados de uma colectânea, ainda inédita, que terá o título de *Amour*), as palavras lutam em vão (como que sofrendo a difícil passagem pelo fundo de uma agulha) pela língua (língua-de-areia [*sand tongue*], língua-de-estrelas [*star-language*]) para dizer o indizível, o que se diz já dito e jamais se diz: o eu, o mundo, o ser, o nada, a voz, o corpo, o amor — a própria poesia. E repare-se nas reticências, a lembrar os tracinhos gaguejantes de Dickinson. É que o indizível (Wittgenstein chamava-lhe o "místico") existe:

(de *Amour*)

the bird of nothing has flown without a trace ... how can i now sing? my voice has faded from your ears and is heard only in my chest ... the bird is free at last ... it will fly your way and sing its truth: everything vanishes ... being ... emptiness ... may you have peace ... may love dust silently shade your skin ... may the fading feather gently caress your hair ... do not draw back ... beyond words and saying everything still is ...

*

... in the end silence reigns ... a faint cry heard in the eye of a needle ... the sand tongue rattles madly in the desert wind ... star-language gathering unbearable darkness ... high sky ... the crow-shadow darkly glides over fading footprints ...

*

the eye of the fog stares into the ocean's eye. i look deep into your eyes of water and the sun floats away and sinks into darkening blue

*

time runs thin. love words bloom and die in my throat. nothing happens.

*

tonight in the desert
stars will wash my corpse
tonight your nude body will splash
in the salt sea

O pássaro do nada voou sem deixar rasto ... como posso eu agora cantar? a minha voz sumiu-se dos teus ouvidos e só se ouve no meu peito ... o pássaro está enfim livre... voará ao teu encontro para cantar a sua verdade: tudo desvanece ... o ser o vazio ... a paz seja contigo ... que o pó do amor sombreie em silêncio a tua pele... que a pena empalidecida acaricie suave a tua pele ... não te afastes ... para lá das palavras e do dizer tudo é ainda ...

*

... no fim reina o silêncio ... um tímido grito ouvido no fundo de uma agulha ... a língua-de-areia matraqueia louca no vento do deserto ... língua-de-estrelas arrecadando insuportável escuridão ... alto céu ... a sombra-do-corvo desliza escuramente por sobre pegadas que se esfumam ...

*

o olho do nevoeiro está fixo no olho do oceano. olho fundo nos teus olhos de água e o sol vai-se flutuando e mergulha no azul a escurecer

*

o tempo rarefaz-se. palavras de amor desabrocham e morrem na minha garganta. nada acontece.

*

esta noite no deserto
as estrelas vão lavar-me o cadáver
esta noite o teu corpo nu vai esparrinhar-se
no mar salgado



Italo Moriconi

Os anos passam e as gerações poéticas se sucedem, como as ondas no mar. Ao grupo dos “novos”, logo se acrescenta, e rapidamente, o grupo dos “novíssimos”. Esteticamente, cada nova onda de poetas pode situar-se de maneira antagônica ou em continuidade direta com a onda anterior. Tudo indica que a onda da geração 00, sem deixar de representar o resultado e a consequência da cena poética brasileira dos anos 90, traz algumas tendências ou novidades que possivelmente uma pesquisa mais extensa fixará como um perfil. Será certamente um perfil diversificado – a pluralidade de dicções e orientações é um fato. A era dos “ismos” dominantes acabou. No lugar dela, entramos numa era em que prevalecem os focos aglutinadores, os núcleos e laboratórios poéticos que acolhem e onde se gesta a poesia nova.

O estopim que motivou a seleção da presente amostra foi o lançamento de três poetas novíssimos pela prestigiosa coleção *Ás de Colete*, empreendimento conjunto das editoras 7Letras e CosacNaify. Por “novíssimo”, entenda-se poeta estreado em livro a partir do ano 2000 ou pouquíssimo antes – 99, 98. Dos três novíssimos lançados agora, Marília Garcia e Ricardo Domeneck já tinham estreado em livro anteriormente, ela com uma plaquete na coleção *Moby Dick*, da 7Letras, em 2001, ele na coleção de poesia da Editora Bem-Te-Vi, em 2005. No caso da poeta Angélica Freitas, trata-se de estréia *tout court*.

Poesia 00

Uma amostra

Pode-se dizer que os três lançamentos nucleiam boa parte das novas tendências reconhecíveis na cena poética brasileira. Mas para efetivar a seleção solicitada por *Margens/Márgenes*, ampliei um pouco meu universo de mapeamento e pesquisa, aproveitando para atualizar-me minimamente em relação à produção dos novíssimos. Assim, com a inestimável colaboração e interlocução de Luciana di Leone (mestranda de Literatura Brasileira na UERJ), fiz uma primeira leitura – em alguns casos, releitura – de um número expressivo de livros de novíssimos, constantes dos catálogos e coleções das mencionadas editoras, a que acrescentei os lançamentos da editora Azougue e mais alguns livros avulsos espalhados pela minha caótica biblioteca, que há alguns anos não tenho tido tempo de arrumar.

O objetivo foi não o de realizar uma antologia de “melhores”, nem mesmo uma antologia de “representativos”, mas apenas uma amostra de bons poemas escritos por novíssimos. Bons poemas no sentido de manifestarem práticas do poético como prospecção de linguagem. Eu mesmo fiquei surpreso com o que considero ser o alto nível decantado ao fim e ao cabo da sempre precária escolha.

Ao leitor de *Margens/Márgenes*, cabe o veredito final.

Aquário

tem o pânico das algas marinhas
quando acorda de frente para o estádio.
o quarto é um aquário
com setas submersas de
sol e seu corpo filtrado
pela luz do insulfilm
tem o contorno
de um magnetismo
inverso. não que importassem

as horas. apenas não sabia como ali chegara. não
sabia quanto tempo tinha passado (um cão
lambia o pé, a mesma imagem
congelada)

e na saída: "vai me responder de novo com
uma pergunta?" "mas a configuração é
diferente." e ela disse, não lembro o que ela disse.
o estádio é um buraco no tempo e de cima
suas guelras latejam os ecos da última partida.
você se encolhe atrás do vidro
redondo, luta para vencer
as pequenas pedras, como num oceano
violeta genciana

Marília Garcia
(20 poemas para o seu walkman)

mnemo.

Há um resíduo de futuro
no vento, fotograma ante-
cipado, montagem de fragmentos
induzindo à cena. Como
aquela árvore se curvando com-
placente aos invisíveis pesos,
como o mormaço
predizendo chuva. Repito,
há um canto anterior
a qualquer canto, uma réstia,
um eco primeiro, como um som
que ressoa por dentro de cada
palavra, como todo gesto se
desenha e apaga, então
novamente. Há o revés,
o diáfano, o termo, beleza
posta e perdida, o desen-
cadeamento, assim
como a sede do vapor
por uma forma, assim
como tudo retorna
à imaginação
por trás da cortina
da memória.

Sérgio Cohn
(*Horizonte de eventos*)

De madrugada, de manhã

1.

Acordar no meio da noite
com a cabeça do outro
sobre o peito,
travesseiro,

maré e barco;

permanecer desperto, à deriva
o resto da noite, dormentes
e doloridos os membros,
a circulação cindida,

sem desejo de resgate

e sussurrar-lhe ao ouvido:
unsere knochenknospen schnurren und schnorrem,
nossos brotos d'ossos ronronam e imploram,
como em qualquer hino,

meu querido.

2.

Eu desconheço quanto

deserto custa
uma epístola
aos coríntios;

se a cegueira
no caminho
precede sempre

(e vale)

a cidade
de destino;

se na garganta
um novo cântico
dos cânticos aguarda

ou se quatorze anos
de fôlego preso
hidratariam um soneto;

eu falo baixo
porque deixá-lo

dormir meia-hora
a mais é minha forma

de acariciá-lo
logo de manhã

que, envolto em lã,
ignora o abalo

sísmico
em mim:

um bocejo
seu.

Ricardo Domeneck
(*Carta aos Anfíbios*)

arroubos

para Aruac

...ela te escreverá toda noite quando as frases do dia entre duas pálpebras brilharem no rigor de cada sílaba é o verão desabotoando sem a gente perceber que já bem no centro de havana comprando sorvetes derretidos e caseiros ou também por um senhor de nariz fino asas feridas ... a dónde crees que te va a llevar todo ese aprendizaje, chica? numa viagem a céu aberto sucessivos alejamientos y dissolvências nos llevan a ver la isla desde el mar uma notícia que envolva muita gente el desliz que comprende su figura el vencimiento de la distancia nessa noite teus olhos ilhas envoltas por água e sal cuando el espacio se contrae para parir la llegada de uma fuerza sem veladura sem artificios a pura luz da rua e o ritmo de tropeços multitud de sombras lembranças onde caminhas cuidadoso com poder delicado de revê-lo o sorvete se desfaz mas as respostas são perguntas retorcidas aos quarenta graus em la habana e também no rio enquanto entre nós o copo de aguardente espera a mão alcançar um fio de cabelo e as bocas se calarem num encontro passageiro afinal a dónde te va a llevar todo ese aprendizaje.....

Laura Erber
(Insones)

na banheira com gertrude stein

gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

Angélica Freitas
(*Rilke Shake*)

os nomes

Se chamo a árvore de "espelho",
o faço não por capricho, mas por reconhecer nos galhos
certos traços meus que em algum momento
se misturaram à trama das coisas.

Se chamo o céu de "elefante absurdo"
é porque não o consigo abarcar
com nenhuma imagem melhor.

Ele escapa por todos os lados feito água arredia,
que aliás eu trato por "cristal", o que é um paradoxo,
pois as pedras são essência irremovível,
enquanto a água, tal como o céu, escorre
inevitavelmente pelas bordas do mundo.

Mas chamo-a assim pois é na realidade
à substância do olho que me refiro:
esse prisma de carne
banhado pelo líquido de luz.

Se chamo a noite de "pássaro"
é porque não há pássaros na noite,
a não ser por alguns solitários
voando anônimos no escuro.

Os pássaros eu não trato por nenhum
outro nome, a não ser "pássaros".
Daquilo que voa, o que falar?
Como chamar?

A noite possui porém diversos nomes.
Veículo. Lagarto comprido.
Lanterna. Círculo. Coração de bromélia.
Fogo invisível.

São como roupas que a alma veste
para depois se esquecer de que vestiu.
Não um disfarce, pois não há sob as camadas
nada além de mais camadas.

A madrugada eu definitivamente
trato por “garota com seu conjunto
de lápis-de-cor se equilibrando
pelas linhas dos ladrilhos”,

mas poderia também chamar de “melancia”,
se o que importa são as cores que escorrem
pela garganta, até criarem no ventre o espaço
de um salão infindável.

O nome do dia é “óleo de girassol”
– não o sujo, guardado embaixo da pia,
mas aquele ainda virgem do supermercado:
a matéria transparente da complexa culinária
de todos os sentidos.

Também trato o dia por “balão”, pois é gordo,
mas leve, sempre correndo o risco de se incendiar
pela proximidade excessiva da fonte de todo o calor.

O nome do sol não me foi permitido revelar,
embora esteja presente em cada letra
e combinação de todos os alfabetos possíveis.

Mesmo quando ocultado pela lua, cujo nome é “esfera”
– não porque redonda, caso contrário
também assim o sol se chamaria,
mas simplesmente porque há nela
um lado sempre oculto,

tal como o olho, cujo outro lado é
a noite, ou o canto da alma
onde nascem as coisas indefinidas.

Pedro Cesarino
(*Oceanos*)

(de POEMA COMEÇANDO 'QUANDO')

Décima faixa – 0:55

Algo amadurece à distância
mas aproxima-se aos
poucos para poucos
antes de todos
perceberem que
do chão à copa
o espaço é da queda.
Tudo deve ser documentado
é uma pergunta do processo
que se inicia no terror
para alcançar a beleza,
o risco do esquecimento
o primo leve da memória,
o preço breve do ato.
O trabalho árduo de convencer
a fruta
de que já se encontra madura.
Com os dentes.
Tempo movendo-se em volume
alto, duração contínua
segundo a segundo
para depois
ser sujeito
às elipses da atenção
da história.
A mão que escreve
pode querer-se à margem,
silenciosa, mas seu
tom de voz ecoa
por todos os cantos.
Camuflagem falha.
Equívoco da tentativa
de uma "epistemology
without a knowing
subject".
Toda presença
é central mas pode
sabotar-se
melhor como ventríloquo
do que invisível.

Ricardo Domeneck
(a cadela sem Logos)

Inferno musical

I.

o que explicou sobre a melodia
de sistemas não fazia sentido pois
dessa vez não havia
som algum.

– é uma deformação, quase um inferno
musical que,
ao transbordar,
congela,
como o mármore, o tombo ou
o tapa. poucos usam a palavra anti-
harmonia ou anti-
densidade (nada se acopla
com nada aqui)
a vida se divide em
duas partes móveis e você pode
entrar numa melodia circular
atrás da configuração correta

II.

– *ezeiza es um sitio que no
existe* mas chegar é repetir o
gesto inexistente, como dizer uma
frase sem som ou se tornar o mesmo
uma semana depois no momento em que
a aeronave se desloca com
mais esforço.
no desenho tenso da esteira
a única mala – para tomar a estrada
de noite no deserto asfixiante
e escuro.

Marília Garcia
(20 poemas para o seu walkman)

“le gustaba escalar la planície com su muleta de alumínio”

le gustaba escalar la planície com su muleta de alumínio
parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido
bebía de la imundície sin problemas
porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundície terrena

sabía como convivir com la imundície que produce el hombre.
había ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida
escalando la planície de los dias
com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que había salido de algun libro de Manoel de Barros
un personagem de carne gosma esperma escama sangre osso misterio
escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del lado paraguayo
escalar una montanha del lado paraguayo era escalar una planície del lado brasileiro

em ambos los lados de la frontera que implacabelmente apodrece
ninguém consigue escalar planícies tan bién como ele

Douglas Diegues
(*uma FLOR na solapa da MISÉRIA*)

epílogo

gertrude stein cabelo dos césaes
alice olhos negros de gipsy
josephine baker djuna barnes
nós cinco na sala de espelhos
eu era alice e djuna era josephine
gertrude stein era gertrude stein era gertrude stein
na saída gertrude me puxou pelo braço
e me disse muito zangada: não achei graça
no que você publicou nos jornais
me derrubaria como um tanque da wehrmacht
não fosse por ezra que passeava ali seu bel esprit
lésbicas são um desperdício ele disse
você já ouviu falar em mussolini?

Angélica Freitas
(*Rilke Shake*)

Deus e João no mundo cão

Primeiro, a emboscada e o chão era de barro.

Não deu para ver se alvos ou mestiços.
Mas não eram machos.

Tavam numa espreita, dessas em que o sujeito mira
acocorado,
da qual só restam dois: o estampido e o baleado.

Cabul,
era míssil nomeando a cidade.

Após o acontecido, comi um tanto da poeira.
Que era do chão. Que era de barro.

E só havia um sol de fazer ouro na retina,
que, entre os gumes de minha sina, alastrava o seu
mormaço.

Era lá, à espreita
pelo Tomahawk em assovio
– parecia o simum no canudo,
alguém dizia.

À espera do suspiro que nos finda,
cobriu-me a certeza de alguns nomes sobre a força
dos cajados.
Foi o coronel. Ele honrou o seu gado, a sua família.
Soprou a minha vida.

Alguém se persignava.

Rodrigo Magalhães
(*O legado de Beltrano*)

Canto de abertura de caminhos

(oju-oritá e /ou conversas de Merleau-Ponty)

Quando você abre os olhos

Você pode ver tudo
Pensar que vê tudo
Tudo pode ser visto
Ver-se em nada que é visto

Quando você abre os olhos

Pode tentar pegar coisas com olhos
Pegar pensamentos nos olhos
Partir do momento onde os olhos
Param de saber que são olhos

Quando você abre os olhos

As coisas perdem os nomes
O tempo é sempre presente
E o presente são os nomes
Nomes do presente

Fluxo
Tempo

Você abre os olhos e vê

Você está

Jardins...

Ericson Pires
(Cinema de garganta)

“Por que escrebo?”

Por que escrebo?

Escrebo para ficar menos mesquinho
belleza de lo invisible
non tem nada a ver com berso certinho

en el culo de qualquer momento
escreber pode ser mais que apenas ir morrendo
la belleza de lo invisible
non se pudre com el tempo

la bosta dos elefantes seca verde clara dura
es altamente inflamáble – dá uma llama bem pura
nunca se termina de aprender a transformar bosta em luz y
otros desenganos –
todos fomos bellos quando tínhamos 4 anos

hoje la maioria solo se preocupa com sus narizes
su esperma, su bosta, su lucro, sus missíles

Douglas Diegues
(*uma FLOR na solapa da MISÉRIA*)



Sergio Raimondi

EL SISTEMA AFECTA LA LENGUA
Sobre la poesía de Martín Gambarotta

Una nueva teoría sobre la lengua inscripta en la práctica de los tres últimos libros de poesía de Gambarotta. En ellos no sólo se exhiben las patologías de la lengua; también se libra en ellos – entre las trincheras oscuras de las letras – una guerra sorda e implacable contra las fuerzas reaccionarias de la lengua.

Una de las dificultades teóricas más singulares de los estudios lingüísticos, al margen de la inquietante situación de que un objeto sea indagado consigo mismo, es la de reponer el carácter dinámico de la lengua. Esto implica lograr que el propio objeto de la disquisición no sea evaluado como terminado y acabado, y relevado simple o idealmente como sistema o estructura, sino que se lo conciba y ejecute una y otra vez en términos de actividad. En este sentido, corresponde destacar la pertinencia de una consideración sobre la lengua que sea, simultánea y decididamente, un hacer ya no sólo con ella sino sobre ella, dado que es a partir de ese trabajo conjunto que será posible recuperarla ya no meramente como producto sino también como acción.

Esta conciencia doble del idioma, en tanto objeto y operación, permite evitar las disquisiciones innumerables y vagas en torno a una frase arquetípica, decodificable de forma aséptica y precisa según categorías morfológicas, fonológicas, sintácticas y etc. hasta hallar, al fin, el núcleo ejemplar de su movimiento de sentido. No: **la dinámica de la lengua está siempre fuera de ella, inscripta en los decretos ministeriales, en las formas legítimas y no de participación, en los periódicos, en la forma de disponer las tazas en una mesa, en los diálogos de cada día y los malentendidos inequívocos, en el precio de la papa negra o de un barril de crudo saudí, en el sueño liviano de una siesta, en un pizarrón recién pintado, en un disparo sobre la nuca, en la modificación técnica de los graneleros, en el modo en que la tripulación se organiza o es organizada en un granelero, en la fabricación de las máquinas expendedoras, etc.** ¿Todo hay que tener en cuenta a la hora de relevar el sentido de un sintagma? Sí, todo. Pero relevar un sentido en el nivel de la lengua es, por supuesto, relevar la disputa por el sentido: es relevar los conflictos, jerarquías, ofensivas, contraofensivas y contradicciones que hacen a la sociedad.

El tema es que toda esa dinámica foránea a la lengua ya está en la lengua. Es más, es a través de la lengua que esa dinámica se constituye: así, está presente en la expresión “el electricista”, está presente en los modismos, está presente en el adjetivo “industrial”, está presente en todos los demás adjetivos (también en aquellos que ya no se usan), está presente en las conjugaciones verbales dispuestas sobre el pizarrón recién pintado, está presente inclusive en la caída de los acentos en un endecasílabo, está presente y, es más, enquistada ahí, justo ahí, por ejemplo, en la P, la P de POTASIO. Decir está presente hunde el idioma en sus usos contemporáneos. **Pero la actualidad del idioma es inescindible no sólo de su pasado (dígase, simplemente, “castellano” para alcanzar el medioevo) sino del pasado mismo de la sociedad, del que no puede desprenderse. La dinámica de sentido de la lengua está atravesada por el mundo que es y que fue, o sigue siendo.**

Este relevamiento de la lengua está presente en los tres libros escritos por Martín Gambarotta: *Punctum* (Tierra Firme, 1996), *Seudo* (Vox, 2000) y *Angola* (Vox, 2005). En ellos la lengua es objeto (objeto de aficción) y también trabajo (trabajo desde la aficción, contra la aficción). Es testimonio de liviandad creer que el estatuto político de esta poesía pueda estar dado, como se ha dicho en varias ocasiones y en particular con respecto a *Punctum*, por ciertos sistemas explícitos de referencia a la historia argentina de los años '70 o '90. Lo que hace político no sólo a ese poema sino, incluso con mayor precisión e intensidad, a los dos siguientes, es su continua consideración de la lengua como articulación inevitable y conflictiva. Pero si estos libros dan cuenta de una revisión de la lengua, es porque esa revisión es, asimismo, una operación radical sobre ella.

Hay una figura moderna que concentra la idea de la lengua como dominio exclusivo del poeta. Es la de Mallarmé y su famoso verso de “La tumba de Edgar Poe” (“Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”), del que se desprende, por un lado, una vinculación improbable entre lengua y pureza, y por otro, la afirmación de que las palabras del poema mantienen una relación con las palabras sociales del día a día, si bien el poeta estaría capacitado e inclusive debería otorgarles un suplemento de significación. Aquella figura permite dimensionar la posición desde la cual, en *Punctum*, *Seudo* o *Angola*, se ejerce la indagación práctica sobre la lengua. Quien la lleva a cabo es un afásico. De hecho, la escena que se repite a lo largo de los tres libros es la de la mudez. En *Punctum*, donde se lee la expresión “Quedarse sin palabras”, se da cuenta del ingreso súbito a un hospital “a ver si trataban / tu imposibilidad de hablar” (50). En *Seudo*, donde el silencio ya se patentiza directamente en la página: “No tengo ganas de hablar. / Está mal si no tengo ganas / de hablar” (18). Finalmente, en *Angola*, donde se hace una referencia a “la mandíbula tiesa”, se escribe “Desatar el nudo de su mundo mudo” (35) en un verso que, en su homogeneidad vocal, exhibe una boca cerrada. Pero también se dice, en ese mismo y último libro: “Está callado porque tiene cosas para decir”. Esta última mención deja en claro que el trastorno o pérdida de habla del afásico está en relación directa a una necesidad extrema de significar. Es más, hasta podría plantearse que es justamente la voluntad de tomar la palabra lo que está en la base misma de la mudez. Es la patología de quien detecta que el idioma es la principal barrera para ejercerlo. Es el trastorno de quien sopesa el peso inmenso de historias, posiciones, valores, sentencias, en fin, ideología, que las palabras cargan inequívocamente. En esa mudez destella asimismo una proyección utópica e ideal: la de empezar, con la lengua, de cero. De allí el deseo de configurar una lengua de valencias específicamente pertinentes y exactas.

Si la extensión soberana de la mudez evidencia la interrupción directa o conflictuada con el flujo de las hablas propiamente sociales, no hay que abusar absolutamente de ese diagnóstico. “Ni hablar” (P, 87): en principio, porque podría parecer paradójico que este núcleo de mudez sea, en definitiva y obviamente, dicho. O sea, habría una aparente contradicción en la capacidad comprobada de dar testimonio de esa mudez. Sin embargo, no hay paradoja ni contradicción, porque de hecho hablar no ha de confundirse con escribir. Se trata de dos instancias diferenciadas en el uso mismo de la lengua. **No habría equívoco más fatal que creer que en estos poemas alguien “habla”; lo que hay es en todo caso una lengua objetivada.** Esa objetivación está dada por una práctica que, si bien puede hacer uso de las hablas, no se mimetiza bajo ningún punto con ellas. Es más: si en todo caso esas mismas hablas son su objetopreciado, es a costa de separarse de ellas, de establecer un corte con ellas, que esa relación se vuelve posible. **La diferencia cualitativa entre hablar y escribir se aborda decididamente en *Seudo*, en el ciclo de poemas acerca del trueno y el relámpago: “El trueno, por decirlo así / habla por sí mismo. / El relámpago no habla. / Escribe” (39).**

Lo que *Punctum*, *Seudo* y *Angola* presentan una y otra vez es la experiencia de la lengua como patología. El especialista clasificador diría que el afásico es, además de afásico, aléxico (incapaz en ocasiones de leer una palabra, o inclusive de reconocer una letra), y que su afasia tiene además características de trastornos fónicos, evidentes en las dificultades para articular los fonemas. En su carpeta clínica lleva anotados estos versos: “Kwan-fu-tzu trasca que cuando lee / la letra A se le aparece representada / al revés o acostada / tres líneas que se entrecruzan en un punto definido / pero que no representan nada y pronuncia perro / como prero...” (P, 30). Sin duda, sus observaciones le

permitirán diagnosticar que toda la problemática está supeditada a una afección mayor: el de *Punctum*, por lo menos, padece de afasia amnésica: “Cómo se llama eso que cuelga de la pared. / Cómo se llama eso que cubre la lámpara. / Rodeado de cosas sin nombre...” (8). Es patente que el diagnóstico es más fácil de distinguir que las causas de la situación diagnosticada. Porque esa amnesia singular está histórica y políticamente atravesada y repone, desde un caso particular, un drama mayor. El olvido señala en principio que la relación entre el hablante y el circuito mismo de producción de la lengua en algún momento se quebró. ¿Por qué? Habrá que ver. Pero se puede intuir que hubo una lengua que se mantuvo fuera de su ámbito de conformación, y que ahora hay que usar y reconocer otra vez en ese ámbito tras esa interrupción determinada. En *Seudo* se dan otras precisiones: “...el idioma que aprendió en su cocina sentado en un banquito azul que ahora es naranja. La lengua materna” (103). La amnesia está conectada entonces a una asincronía: se está en posesión de una lengua en un estadio temporal desajustado con respecto a la actualidad. Más exactamente: se está en posesión de una lengua en un estadio previo (el banquito azul) al de su estadio contemporáneo (el banquito naranja). “Se le hace dificultoso acordarse / de algunos sustantivos. Lo que mira o va a mirar se / disgrega a medida que se pierden en su memoria / las palabras que tiene / para representarse los objetos; / partes del mundo sin nombre / que se desarrolla delante suyo” (P, 31). La falta de nombres se corresponde con una “mente / vacía” (P, 7) y requiebra toda identidad: en principio, la del sí mismo, al punto que los tres libros de Gambarotta pueden ser leídos exclusivamente en relación al acto singular de poner y ponerse nombres: Confucio, Arnout, Gamboa, Bei Dao, Seudo, Yu Guangzhong, Rodríguez, Padre, etc. En la multiplicación y la clasificación de los nombres ya destella un uso anterior (táctico) de la lengua: “Nombre de pila, segundo / nombre, sobrenombre, nombre / de familia, nombre / de guerra: Cabra.” (S, 74). **La escritura se funda entonces desde un habla interrumpida y una lengua radicalmente desnaturalizada. Pero también se funda desde una asincronía: es el desajuste que potenciará, desde una conciencia previa, la voluntad de reconocer la lengua en su futuro.** En principio, se padece la inadecuación. “...pero aparece, difusa, / la maceta: una pava abollada con plantas” (P, 7): el afásico despierta para ver la diferencia material y terminológica entre una maceta y una pava. O la diferencia entre una mesa y dos caballetes que sostienen una tabla. O la diferencia entre una silla y una reposera de playa. Así, oscilará entonces entre las dudas (“untar, si es que se dice así”, 17) y la comprobación creciente y concreta de la falta de precisión entre los nombres y las cosas. “Dónde conseguir a esta hora una pava / de tamaño razonable para reemplazar / a este artefacto de acero inoxidable / que tenemos en casa y también llamamos pava” (S, 114).

4

Son varias las escenas de *Punctum* en las que la frase se vuelve sobre quien la escribe, extrañada, según una dinámica que debiera operar con esa misma extrañeza en la ocasión de la lectura. Esa extrañeza no siempre coincide con la imposibilidad de hallar la articulación buscada. Por ejemplo: “en la mesa de la cocina / siempre ordenada, mejor, organizada / por Gamboa” (66). La diferencia que se instala en la aparente zona de sinonimia es fundante. Reconoce una ubicación para esa conciencia previa de la lengua: porque si son numerosas las reminiscencias políticas y discursivas que operan en torno tanto a “orden” como a “organización”, en principio cabría detectar que, **en la distancia marcada entre esos términos, están presentes los vestigios de una experiencia conflictiva anterior, sin duda la de la lucha armada de los años '60 y '70 en la Argentina.** Distinguir ese pasado de la lengua y la conciencia es sin duda pertinente, pero por lo pronto menos que distinguir cómo esa experiencia es extendida mucho más allá de una esfera recortada y específica: concebir, desde el sentido táctico de una ORGA, la disposición de una mesa no es trasladar sino

identificar una experiencia política con todos los niveles de la vida; es atravesar de sentido político cualquier conducta y reponer una totalidad que incluye, por supuesto, modos de ingerir el té o usos singulares de la lengua. En el mismo movimiento, hay que considerar que si esa experiencia de organización fue justamente derrotada por un orden, es probable que haya aún que distinguir ese orden no sólo en las fábricas, en las escuelas, en los cuerpos sino, por supuesto, en las transformaciones de la lengua. Y si fuera posible afirmar, con un margen aceptable de error, que el orden del “Proceso de Reorganización Nacional” dio lugar en un determinado momento y en el nivel de las instituciones públicas a la restauración de un “orden democrático”, *Punctum* planteará en 1996 la posibilidad inequívoca de que aquel orden, definitivamente, no se haya interrumpido.

Esa es una de las tesis básicas del proyecto de Gambarotta: la lengua ha sido ordenada y ese orden, en buena medida, persiste. De ahí otra justificación de la experiencia lingüística como afección. Si, como se ha dicho (Barthes, R., “Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística”, 1977), la lengua es fascista, *Punctum* redobla ese fascismo: al fascismo general de cualquier lengua, que siempre obliga a decir más de lo que se quisiera decir, le añade la constricción de la experiencia particular y argentina de un orden económico, político y social determinado. Es el orden que sigue viendo el afásico que se despierta en las primeras páginas de *Punctum* “en el destello aguado de un aviso de yogur / que viene de la calle: / PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO”.

5

En *Seudo* y, sobre todo, en *Angola*, la indagación pasará de su obsesión sustantiva o nominal (cómo se llama esto) al espacio extenso de la frase. La voluntad de organización se manifiesta en la conciencia de la sintaxis: la ORGA sintagmática. Frente al sustantivo y lo objetual, la frase supone el problema de la lengua en términos de coordinación, de articulación, de jerarquías. La sintaxis como operación. Es lo que para Charles Fourier era, en definitiva, la organización gastrosófica de las comidas: el saber distributivo que ha de suponer todo arte de gobierno. El menú como sintaxis: “El yogur / se come después del pescado / o con el pescado, el pescado / se come antes que el yogur / o con el yogur, no se come / primero el yogur y después / el pescado” (S, 132). La disposición táctica de la mesa es extendida ahora a la organización de los alimentos: lo que enfatizan los tres sintagmas sucesivos es el valor del método. Pero lo que se ha de ver es que la analítica gastronómica es simultáneamente una analítica de la lengua: el poema expone visualmente la frase como espacio de distribución táctica de los términos. Cada uno de los tres sintagmas, que afirman aparantemente lo mismo, no lo hacen del mismo modo en su disposición icónica: ni siquiera el conjunto, porque si el yogur no es lo primero, sí lo es el término “yogur” allá al inicio del poema.

No hay que olvidar que la lengua se aprendió, entre cuchillas y cacerolas, en la cocina. “El té se toma oscuro y en taza chica. // Los vecinos no saben tomar té / le ponen leche y azúcar para apagarle / el gusto asiático. A malaria” (S, 12). Si hubo que recuperar entonces la nitidez diferencial entre “orden” y “organización”, hay que recuperar por supuesto sus valencias compartidas: la puesta en valor, a favor de un objetivo, de la doctrina. Operar con la lengua y contra el orden de la lengua implica entrenamiento, disciplina y rigor. “Si el cerebro fuese / una lata de aceite de oliva perforada / que emana el espesor de su líquido verdoso / sobre una serie de palabras dislocadas, no” (S, 25). El disloque no es opción: sólo a través de una ubicación determinada (el yogur junto o después del pescado) es posible reponer una semántica eficaz. Pero la semántica entonces ha de estar constreñida desde un programa sintáctico a fin de que la palabra no pierda las valencias con las que se la pretende presentar: “Si ponés el pan en la canasta / junto a las bananas / después el pan / tiene gusto / a banana” (S, 27), donde habrá que ver, en este caso, como el poema demuestra la validez de su afirma-

ción no juntando, en ninguno de sus versos, los dos elementos en cuestión. Desde esta perspectiva, ya todo *Angola* puede ser leído como un tratado de sintaxis. O, mejor, como un tratado de “gimnasia” sintáctica. Página 25: “La gimnasia no es gramática”. Página 33: “La gramática es gimnasia”. ¿Qué dicen estas dos sentencias? Dicen que una organización va más allá del problema de la nominación. Dicen que una organización es en principio la organización de las palabras en la frase.

Por eso no es curioso que *Angola* presente una serie de tercetos rematados por ecuaciones que, para vincular los términos, toman signos del lenguaje matemático: +, -, =. Tampoco es curioso que en uno de esos tercetos se sentencie: “erradicar la Y” (36). Sin duda, uno de los temas básicos de la sintaxis es el de la coordinación. **La apropiación de los signos matemáticos señala tanto la aspiración a la exactitud como la sospecha de que la lengua podría tener sólo signos obsoletos para ciertas consideraciones. Pero esos signos actúan sobre todo como operación de cifrado: los mensajes, de carácter criptográfico, han de ser refractarios a la mirada indagadora del enemigo.**

6

La lengua como experiencia patológica parte de una sobresaturación, no de una falta. La amnesia del afásico en relación a su lengua materna está en relación directa al aprendizaje obligado y dominio cabal de otra lengua, al punto que en alguna ocasión se hará inclusive la pregunta acerca de cuál de las dos es verdaderamente la “natal”. En *Seudo* el sujeto del dilema es señalado como “rata bilingüe” (100). Pero ya en *Punctum* se tematiza este uso doble en relación a la estancia en y fuera del país de nacimiento. Tal vez esta sea, entonces, la razón de la amnesia. Está por ejemplo el tío de G, “que cuando visitaba su país natal / hablaba un castellano perfecto / pero que de vuelta acá le volvía el acento raro” (16). Habrá que deducir en este caso que el país natal no era aquel donde se hablaba castellano, porque lo “perfecto” designa lo acabado y terminado; es decir, un idioma que se sostiene al margen de su dinámica. A menos que sea su misma vitalidad la que esté terminada, la lengua no puede ser sino imperfecta. La escritura de Gambarotta está fundada en la experiencia de la posesión de dos lenguas, ambas desajustadas respecto al contexto, ambas atravesadas por un “accento raro”: “El viejo postrado dudando en qué idioma / pensar ‘me estoy muriendo’...” (P, 16). La saturación de lengua es de conciencia: “En inglés se puede estar sick o ill, / en castellano únicamente enfermo” (P, 26, 60). Si esta saturación permitirá entrever la lengua como un límite para la percepción del mundo (“entonces hay / estados que existen en y para un idioma / y no en otro. Se podría decir / que hasta las dimensiones de la nada son relativas / al idioma que se habla... P, 85), más aún presentará la dramática de quien advierte la posibilidad de estar leyendo, con otra lengua en su cuerpo (con otras categorías, otras evaluaciones, otros posicionamientos), su mundo natal: la dislocación ya no es la de las palabras; es la de quien las enuncia.

De hecho, en los tres libros el sujeto aparece siempre partido como un pomelo (“Confuncio... / ve irse a una parte de su persona, Kwan-fu-tzu, / por una calle mientras la otra, una fracción / a la vez de sus mil partes / hasta ese momento indivisibles...”, P, 14). Esta multiplicidad se potencia en la fragmentariedad autónoma con la que es concebido el estatuto de cada poema en los dos últimos libros. En *Angola*, el proyecto decidido de retorcer “la lengua materna”, se corresponde con la disolución de quien lo plantea: “ahora / estoy inmerso en un té / me disolverá” (39). Pero más allá de estas disquisiciones sobre la entidad divisible del ser, la capacidad bilingüe desnaturaliza el carácter oficial de la relación entre lengua y territorio o, mejor aún, entre lengua y nación. Mejor que la pregunta por quién se es, es la pregunta por dónde se está. Dónde está un sustantivo en la frase. Dónde está el que usa la lengua. Está en estado de contradicción. Contradice la contradicción para que persista y se expanda. Da cuenta de la contrariedad de la dicción. Radicaliza la contradicción con una dicción contraria.

La lengua como experiencia patológica señala la historia como afección y trastorno de la experiencia.

De ahí que en esta poesía se exhiba de modo constante la dificultad para establecer los tiempos verbales adecuados. En *Punctum*, por ejemplo: “El Cadáver, que va a decir, dice o dijo” (39). Ese verso concentra en un núcleo duro e inmóvil la dinámica de la narración que se da a lo largo de los versos: la dada por la imposibilidad de dinámica alguna. “La escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal”. Esa ansiedad estalla en la incapacidad de reconocer en los tiempos verbales del español un correlato eficaz para la percepción temporal. La pregunta que subyace es esta: ¿están esas conjugaciones disponibles del español a la altura de estas circunstancias? El esquema verbal aparece como un orden que hay que volver a organizar. Pasado, presente y futuro no son ya etiquetas válidas para comprender y dar cuenta; menos válido aún es insistir en ese orden como si fuera el único posible. La primera evidencia de la ineficacia de ese sistema está dada por la comprobación explícita de que el pasado no ha pasado: pasa. “La noción de tiempo / perdida”, se dice en *Punctum*, y hasta se señala la posibilidad cierta de hablar del futuro en tiempo pasado. “O no pasa nada o no entiendo / lo que pasa”. Un presente en el que no pasa nada porque lo que pasa es lo que pasó. Aunque haya que entender, simultánea y exasperadamente, que lo que pasó no es exactamente lo que pasa: “Lo que era no es, / lo que antes era, / no, después, lo que era / después, antes, no / es más, fue, lo que / en un tiempo era, / no es, lo que antes...” (58-59). Táctica: ejecutar conjugaciones y modelizadores diversos, todos a la par.

Tanto en *Seudo* como en *Angola* se insistirá en la búsqueda de una concepción temporal alternativa frente a la mera linealidad cronológica: “El relámpago / trae luz del día pasado / a la noche presente” (S, 32); “sus dedos en cuenta progresiva hacia el regreso” (A, 10); “Ahora no puede volver sobre los hechos de manera lineal” (A, 80). Pero más allá de estas consideraciones explícitas, habría que revisar, sobre todo en *Angola*, la preferencia por la alternancia entre el pretérito perfecto y el presente, o entre el presente y el futuro perfecto, en una misma frase: “Sacó el cuchillo y en cualquier momento corta”. En esas alternancias está cifrada una experiencia de la historia.

Si la dramática que atraviesa al disléxico es precisamente la de la historia, la de qué hacer o no hacer con el nivel del pasado en el presente, es porque esa dramática es leída en identidad con la dramática de la experiencia de la lengua. En Gambarotta la lengua es esa “conciencia práctica” de la que hablaban Engels y Marx en *La ideología alemana*: “El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje *es* la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir también para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios de relación con los demás hombres”. Aunque en realidad habría que decir que lo que plantean *Punctum*, *Seudo* o *Angola* es la actual falta de practicidad de esa “conciencia práctica”, el despegue abisal de la conciencia con respecto a las prácticas de lo real. De ahí tanto la fobia a las “ideas” como la convicción de que la lengua es materialidad. Se trata de dar cuenta de la angustia que supone reconocer la persistencia de la diferenciación, esencialmente idealista, entre lengua y realidad; la aspiración será: “Plomo / para soldar ideas” (P, 72).

A lo largo de los tres libros la lengua se muestra en su carácter tangible, como signo concreto, inclusive como cosa. Ese carácter de solidez nunca aparece en referencia a la palabra meramente bibliográfica; tiene que ver, por el contrario, con la palabra que se inscribe en unos azulejos, en una mesa, en la ropa, en un cuerpo. No es exactamente la palabra

escrita; es la palabra dibujada ("Soy el que agarra / y con los restos de un / aerosol pone la palabra D— / en su remera", *P*, 15), la palabra bordada ("el nombre —empezaba con Y— bordado con hilo azul / en el bolsillo izquierdo del delantal", *P*, 61), la palabra estampada ("mi brazalete del prt" *S*, 47), la palabra repuesta desde y vuelta efectivamente una mano ("los dedos en V", *P*, 64). Es la materialidad que destella en la preferencia mayor del disléxico por la sustancia ("clavos en el bolsillo", *A*, 10), por el nombre propio y apropiado, y sobre todo por aquellas siglas que concentran una posición ("la compresión de la abreviatura"): "UOM", como si cada una de esas letras hubiera sido fabricada, a molde, en un taller metalúrgico. De ahí también la predilección por la designación constante de los materiales: acero, madera, papa, te, huevo, plomo, vidrio, etc.

La escritura misma es un trabajo sobre la materia. *Angola* presenta varios poemas que describen con minucia el proceso que implica el grabado, un oficio actual que mantiene las características de una tarea artesanal: "El hombre que talló una madera no es el mismo / que sostiene la herramienta improvisada con la que talló la madera" (69). Ahí está grabado el deseo de una palabra que sea hundida y tallada en las cosas, pero sobre todo una ética de la labor con la lengua que es la ética del oficio. *Seudo*: "y que no te escuche decir que perdiste / una herramienta en medio del trabajo" (12). *Punctum* empieza con la aspiración a una lengua pesada: "palabras de acero" (7). *Angola* declara: "Todo lápiz está cargado de plomo" (68).

9

El modelo para el trabajo con la lengua es el modelo de la producción material: el de la vecina que pica la carne; el de quien corta la madera o, puesta ya la máscara, acciona la autógena. Esos versos de *Punctum* "El cuchillo de la vecina cortando comida / sobre la tabla" (72) enlazan todas las disquisiciones sobre la comida y la sintaxis de *Seudo*. Las tareas que implica soldar o el manejo de la corriente alterna recuperan, además de toda una teoría de la lengua en términos de flujos de energía ("La literatura es el idioma cargado de sentido en su grado máximo", escribió hacia 1930 Ezra Pound, su mente llena de watts), la fuerza metafórica de la serie del relámpago. Pero lo que hay que advertir es cómo ese modelo es recuperado justamente en el marco de su desaparición: la analogía se recorta frente al desarme meticuloso del mundo de la industria en la duración continua e inobjetable que se extiende entre las medidas económicas de Adolfo Martínez de Hoz y de Domingo Cavallo. Así, en *Punctum*, la frase soberana "pacificación nacional" es minuciosamente traducida: "las fundiciones de acero: / pacificadas; los altos hornos zapla: / pacificados: en paz descansan las perforadoras / con mecha especial para tallar piedra, / las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal / y otras herramientas" (43).

Entre esas otras herramientas están las que había y hay que fabricar para trabajar con una lengua también pacificada. *Punctum* señala así el trastorno histórico como un trastorno político que es a su vez un trastorno económico que es a su vez un trastorno lingüístico. Ah, también es un trastorno literario: ahí está la "nueva narrativa" o, en fin, toda manifestación artística que se proyecte indiferentemente sobre la muerte de los modos del trabajo, ahondando la abisal diferencia entre la lengua como conciencia y las prácticas del hacer real. "Así, en vez de hacerte el artista / buscáte un oficio noble que te gaste las manos: / carpintero corta madera. Cambia madera / formada por sus manos y herramientas / por plata. Plata por madera / no ideas por madera. Plata / por una silla trabajada / con tus manos" (*P*, 55). Está claro que este fragmento tiene caracteres utópicos pasibles de ser hilados con la fantasía ideal de una escritura que empiece de cero. *Seudo* mismo se hace cargo del dilema no sólo cuando consigna "el soldador como buen salvaje" (108) sino sobre todo cuando hace del problema de la identidad y de la locación, un problema de clase: "no sabe quién es, dónde está, qué idioma habla, a qué clase pertenece" (106).

La utilización de los modelos del trabajo material para el trabajo sobre la lengua son retomados entonces desde la cuestión crucial de la ubicación del poeta en la producción: “En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás: los trabajadores. Sin ser ninguna de las dos cosas iba en el de atrás haciéndose el trabajador, el huelguista...” (S, 84). El poeta usa un lápiz cargado de plomo, o compara su fraseo monosilábico a las llamas que escupe una soldadora. Pero es consciente de que no puede suprimir la diferencia que sostiene la analogía: “Para los bancarios –los banqueros no– / es una sensación / para los editores / es un talento sin fecha de vencimiento / en las fondas donde / charlan y comen los soldados / es un inútil” (S, 151). La falta de definición “para los de tu clase” se corresponderá entonces con “no hablás idioma alguno”. La lengua se vuelve indistinta, incapaz de ser definida: otra patología más.

10

No hay lengua materialmente concebida que no deba reponer la idea de una comunidad concreta. Si no fuera así, estos dos versos de *Punctum* serían una gran entelequia: “un general viejo metido en un cajón, / gente haciendo cola para verlo muerto” (45). La imagen se potencia en una experiencia directa o indirectamente compartida, pero que forma parte de una historia y una afección en común. **Pero si la lengua trae a cuento una comunidad atravesada por una historia, lo que traerá nunca será exclusivamente aquello que se comparte (esta era la tesis mayor del lingüista Joseph Stalin), sino sobre todo y por lo mismo aquello que se disputa: o sea, tensiones y conflictos.** La incorporación de la categoría de clase a una indagación sobre la lengua recupera parte de esas asimetrías: “Para empezar / un electricista no es un electricista / sino un hombre que trabaja de electricista” (S, 28). Estos versos son una muestra cabal de cómo la lengua ha sido y es ordenada. La expresión habitual “el electricista” es leída como una imposición que da cuenta de las afecciones del sistema sobre la lengua. El orden designa un ser donde lo que hay es una praxis. Naturaliza los modos de producción y configura, a partir de ahí, una metafísica social.

Voloshinov, “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”, 1926: “Las principales evaluaciones sociales que se enraízan inmediatamente en las particularidades de la vida económica de un grupo social son las que se enuncian menos. Han entrado en la carne y en la sangre de todos los participantes de ese grupo; son ellas las que organizan las acciones y las conductas de las personas...”.

11

La teoría sobre la lengua que estos libros proponen está inscrita en la práctica. Lo que la práctica hace es soldar, cortar, zurcir, hilar, pulir, desarmar, armar, descomponer, componer la lengua: la frase, las palabras, las sílabas, las letras. No hay interrupción que no suponga vínculo: desconectar es conectar, y al revés. “Sin corte no hay salida del corte” (48), se escribe en la serie que, en *Angola*, recupera el acto de cortar un pomelo. No hay salida de la patología que no sea patológica. No hay salida de la contradicción que no la ejerza y radicalice. *Seudo* marca la necesidad de términos sólidos que delimiten con precisión un territorio semántico: “Un cartel que diga CERRADO / de un lado ABIERTO / del otro” (131). En *Angola* se replica: “Esta no es la salida, es la entrada / la salida es ahí donde dice SORTIE” (67). Pero también: “Entrar por la salida” (76). Cortar un pomelo, ya se imaginará, no puede implicar sino también cortar la palabra “pomelo”. Pero la acción del corte implica, aún más, el corte con toda idealidad, con todo sentido de unidad capaz de ocultar tensiones. Se corta y queda “la redondez / perfecta en mitades imperfectas” (52). La práctica devuelve la teoría al nivel de lo existente. En sí misma, la teoría no sería sino síntoma de inacción: “No está dado el contexto para cortar / un pomelo pero igual corta el pomelo / y así cambia el contexto dado” (50). Una teoría que se construye al margen de la práctica da error. En principio, las palabras quedan desvinculadas del pensamiento:

Lo que decía no era lo que pensaba
hasta que cortó un pomelo por la mitad
y expuso el centro de ese mundo a la luz
entonces sí, con la fruta una vez partida
lo que pensaba era lo que decía.

La mención explícita a la adecuación o, mejor aún, a la correspondencia entre pensar y decir, no debiera distraer la verdadera operativa: es un hacer lo que la permite. En este caso, ese hacer no sólo designa el corte efectivo de un pomelo, sino también un hacer sobre la misma lengua: cortarla. Una identidad sólo es posible a partir de una violencia contra lo idéntico a sí mismo. Esa violencia incluye la crítica de la lengua como entidad meramente instrumental. La lengua es un trabajo. Si fuera una herramienta, no habría más que desarmarla, armar con ella otra herramienta y luego usarla sobre sí. Para superar la barrera de la lengua, hay que volverla contra sí misma.

12

Si *Punctum*, *Seudo* y *Angola* ponen en evidencia la ingenuidad de pensar que el restablecimiento del "orden" democrático haya interrumpido definitivamente las fuerzas reaccionarias es porque demuestran que la lengua lleva aún todas las marcas de una patología. Esa patología indica entonces que hay una guerra que persiste. Pero el espacio político de estos libros no es la calle o la plaza; ni siquiera un territorio denominado Angola. Es lo que en *Angola* se define como "plaza Sintagma". Es el espacio público de la frase. Ni siquiera, por lo pronto, la frase articulada, la frase pronunciada, la frase que acepta la dinámica de las hablas, sino la escrita o, más exactamente, la que se construye y entrena en una esponja de nervios. La mente que tiene las dimensiones de una pieza en *Punctum*, el cerebro como una lata de aceite de oliva perforada en *Seudo*, el cráneo calculador de *Angola*; o sea, una neurofisiología extendida del lenguaje en la que cada elemento y nivel de la lengua es sometido a una violencia necesaria a favor de alcanzar una nueva gramática; en principio, una nueva sintaxis. La sintaxis, de hecho, no es sino disposición táctica; el saber gramatical mimó antiguamente en la frase el orden de un ejército armado. En la poesía de Gambarotta ese ejército es clandestino; sus disposiciones tácticas son las de la guerrilla. Esto: "La violencia organizada / es superior porque permite / perpetrar reiterados hechos de violencia / contra el sistema. Para derrocar al sistema / hay que lograr una organización superior / al sistema, golpearlo varias veces hasta / desorganizarlo" (P, 64).

Una operación política no es exactamente una operación sobre la lengua. Pero una operación sobre la lengua debería ser exactamente una operación política. El entrenamiento gramatical y mental de la que dan cuenta estos libros tiene por objeto la frase y por objetivo la consigna. Se trata de una analítica violenta sobre la lengua destinada a forjar una consigna política verdadera que pueda imponerse al bla bla incesante, retórico, inflado e ideal del enemigo. ¿El enemigo? Sí; en principio, aquel que cree que la lengua está hecha a su medida. En este sentido hay que relativizar el relativismo lingüístico al que se hace ocasionalmente mención en estos libros. La extensión de una lengua no es absolutamente la extensión del mundo; el límite cierto que impone no es precisamente definitivo. "Una fruta a la que ve / perfectamente pero no puede reconocer, / registrar, ni darle nombre aunque igual / lo guarde en uno de los bolsillos del gamulán" (P, 31). O sea: se puede robar lo que por ahora no tiene nombre.

marzo 2007



Sergio Raimondi es profesor en la
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca.

Mónica Bueno

Este artículo intenta mostrar algunos elementos de la escena literaria argentina contemporánea y definir la forma del "nuevo panteón". La selección implica hacer visibles algunos nombres y condenar

Vidas literarias

a la invisibilidad a otros. Selección "natural" en la Argentina

darwiniana de la supremacía de los más fuertes contemporánea:

¿Cuál es la fortaleza de la literatura contemporánea?
tres nombres de autor

¿El gusto del crítico? ¿La visibilidad del autor? ¿Los premios? ¿La consagración mediática? ¿La marca

de la academia? La literatura circula en esos entramados y define su inscripción.

Es posible pensar la literatura de un país en términos de una cartografía de nombres propios, como si fueran lugares precisos de un mapa. El nombre propio, bien lo sabía Foucault, aglutina y define. En verdad el nombre de un artista determina esa ecuación tan precisa que definió Agamben: la vida puesta en obra.

La cartografía parece más complicada para un crítico cuando debe hacer un recorte contemporáneo. Debe elegir algunos nombres y algunas obras para exhibirlos. En este caso, se trata de mostrar algunos elementos de la escena literaria argentina a lectores de otra lengua y definir entonces la forma del "nuevo panteón". La selección implica hacer visibles algunos y condenar a la invisibilidad a otros. Selección "natural" darwiniana de la supremacía de los más fuertes ¿Cuál es la fortaleza de la literatura contemporánea? ¿El gusto del crítico? ¿La visibilidad del autor? ¿Los premios? ¿La consagración mediática? ¿La marca de la academia? Estos ingredientes, todos y cada uno, despiden un tufillo de imprecisión, de azar. La literatura circula en esos entramados y define su inscripción.

En este artículo intentamos argüir la forma del engranaje: la huella de la tradición propia, la construcción de una figura de autor. En este caso los nombres propios que elegimos se incluyen en alguno de estos modos. Su inscripción en la literatura argentina pone la fotografía del pasado, elige los modos de ver esa fotografía y desanda el relato de la cultura nacional.

El legado de los noventa

Al promediar los años 80, la producción de un grupo de escritores jóvenes invadió el mercado editorial. En los 90, estos escritores conforman una constelación fuerte que tiene rápida entrada en los medios de comunicación y que traducen esta genealogía de lo nuevo de manera diferente. Si como señala María Teresa Gramuglio,¹ las vanguardias instalan esa genealogía de lo nuevo, las respuestas de los 90 a esa tradición que se instala en los 20 son diferentes. Es posible establecer dos formaciones con presupuestos de escritura diferentes: aquéllos que apuestan a la experimentación y continúan esa tradición vanguardista y los otros, quienes prefieren recuperar el relato en la novela, y apuntan al trabajo del armado de una historia por sobre la experimentación en los procedimientos. Los primeros, en una suerte de dandysmo trasnochado, conjugan todos los gestos de transgresión del vanguardista del 20 en una suerte de paródica representación, a saber: se reúnen en una tradicional confitería de la calle Florida, se conforman como grupo y redactan un manifiesto donde justifican su nombre *Shangai* y se autodefinen (“Shangai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro”). Martín Caparrós, Alan Pauls o Sergio Bizzio, entre otros, fundadores de la revista *Babel*, apuestan a la construcción de la figura del escritor con declaraciones en los medios y con el ejercicio de un periodismo crítico que se transforma en una permanente autopostulación.

Como los límites en estos temas son siempre endeble, el otro grupo tampoco está lejos de estas estrategias de legitimación en el mercado. Si bien, su producción retoma otra tradición, construyen a partir del cruce de la concepción tradicional de la novela con los juegos temáticos del fin de siglo. Citemos, por caso, las novelas de Rodrigo Fresán y Juan Forn.

Ni unos ni otros adolecen de inocencia frente al mercado, ninguno de ellos acepta la muerte del autor o por lo menos, esa agonía lenta que Macedonio le había decretado en los 20. Su presencia, la personal, no sólo la de sus textos, es constante.

En un encuentro de narradores realizado en 1991², se trabajó sobre la discusión de una encuesta que remeda las que publicaba la revista *Martín Fierro* en la década del veinte ya que, como aquéllas, se preocupa por establecer linajes en base al sistema de reconocimiento y por acotar la definición de un “idioma de los argentinos”. El nombre de Borges inunda las respuestas de los escritores y la polémica surge básicamente por el lugar en que cada uno se ubica en relación con la estética borgeana, en esa “novela familiar” que es la literatura argentina, al decir de Ricardo Piglia. Si en los veinte, los nombres de Lugones, Rojas o Gálvez, son discutidos por los jóvenes por parricidio y por homenaje, la figura de Borges en los noventa sigue siendo un punto insoslayable y polémico a la hora de armar el álbum de fotos del escenario intelectual.

Pasado el milenio, acomodados ya en el nuevo siglo, otros escritores más jóvenes le han arrebatado a aquellos el parricidio, la sorpresa, la novedad. En ese juego de la vida puesta en obra, extreman ficciones, patean el tablado y buscan la inscripción.

¹ En su artículo “Genealogía de lo nuevo”, María Teresa Gramuglio intenta, a partir del fundamento de lo nuevo señalado por Adorno, registrar las marcas de esa genealogía en producciones de los 90’ de algunos escritores jóvenes. Su hipótesis de trabajo es la siguiente: “Este recorrido mostrará seguramente que narrar hoy en la Argentina no es sólo narrar desde Borges (aunque su figura siga presidiendo la novela familiar de más de un novelista), sino que se ha ido configurando una trama densa de textos en el interior del cual se diseña un árbol genealógico (...) Desde ellos, y también contra ellos, escriben, hoy, los nuevos. Cfr. *Punto de Vista* Año XIII, Número 39, dic. 1990.

² Las respuestas y las discusiones de este reunión de narradores se publicaron con el título *Encuentro en el bosque. La Argentina como escenario*. Bs. As.: Sudamericana. 1993.

Fabián Casas: cuando el lenguaje brilla

Fabián Casas aparece en la escena literaria como poeta. *Tuca* (1990), *El Salmón* (1996), *Pogo* (2000), *Bueno, eso es todo* (2000), *Oda* (2004), *El spleen de Boedo* (2004) son algunos de sus libros. Sólo un pequeño ejemplo de Casas como poeta:

Me pregunto

*Definitivamente este es mi rostro de hoy;
Ojeras marcadas, pelo desparejo;
los labios hinchados. Nada más.
Me pregunto, porque puedo hacerlo,
cómo será tu rostro de hoy;
mientras tu corazón late al revés,
hace ya cuatro años
bajo la tierra.*

El bosque pulenta es un primer ejercicio narrativo que sigue en *Los Lemmings y otros* (2005) ¿Quién es Fabián Casas? Un blog con su nombre y en él una biografía parecen ser buenas entradas para presentarlo. La presentación es elocuente: *Este es un pequeño homenaje al border number one de Boedo*. Es cierto: Casas nació un 7 de abril de 1965 en Boedo. Sin embargo, poner de relieve este dato revela ya una inscripción. Boedo no es sólo un barrio de Buenos Aires, remite, en la cultura nacional, a aquellos jóvenes, “hijos de inmigrantes” que, en los años veinte, intentaron oponerse a los muchachos de Florida (Borges a la cabeza), “argentinos sin esfuerzo” tal como los boedistas los llamaban. Se trata de una inscripción fuerte en una tradición literaria, cultural e ideológica. Resulta pertinente anotar que la vanguardia en la Argentina se funda en presupuestos de oposición que atienden esencialmente a dos modos de abordar lo nuevo: Florida y Boedo. Si Florida trabaja, con matices, la ideología estética de la novedad (novedad que se traduce en metáforas ultraístas, en nostalgias borgeanas o en miradas futuristas que espejean lo real como fotografías girondinas), Boedo apuesta al arte al servicio del proletariado, es decir, Boedo cree en la posibilidad de un arte que inscribe su lugar en la sociedad y acepta las reglas de juego de la división de clases pero elige los materiales de su producción en función de la tematización de la clase obrera y de la inmigración.

La biografía tiene el estimulante título de “probable” y juega con uno de los supuestos que Macedonio ponía en juego al declararla como uno de los géneros más “adulterados”. El final juega con los pliegues ficcionales de la biografía en la superficie. La fotografía de Casas detrás de un sillón de living impropriamente ubicado en el patio “de la casa de Ricardo Piglia”-según reza la nota debajo de la imagen- construye el “punctum” de la arquitectura inscripcional en el panteón de la literatura nacional. Dice la “probable” biografía: “Actualmente vive en Claypole, trabajando la tierra (unos seis quintales) y practicando arquería zen (esto probablemente es mentira). Dicen que hay estencils con su cara en las calles de San Telmo (esto no se pudo chequear).”

Un párrafo aparte merece la relación entre el blog y los escritores. El último miércoles 28 se llevó a cabo en el Malba una mesa redonda para debatir sobre la influencia de las nuevas tecnologías en la elaboración del discurso literario y periodístico. Allí no estaba Fabián Casas. Otros escritores que mantienen sus propios blogs –Guillermo Piro, Gustavo Nielsen, Pedro Mairal– concluyeron que los blogs funcionan, para los narradores, como cuaderno de apuntes, como biblioteca personal y como espacio de intervención crítica. Es cierto. En los últimos tiempos ciertos debates del ámbito cultural como la polémica en relación con la Biblioteca Nacional o el plagio del Premio Nación se dirimieron en ese espacio. Para estos

escritores los blogs diseñan nuevas formas de escritura y lectura en un espacio democrático y abierto. De todas maneras, es evidente que se trata de uno de los elementos de exhibición y construcción de la figura de autor. Uno de los puertos a los que cualquier internauta arriba desde un buscador si quiere saber cuáles son los nombres de la literatura contemporánea.

Si uno recorre el blog de Casas encuentra a un autor irónico y vital que yuxtapone, en sus ensayos, relaciones imposibles de dos órdenes irrenunciables: lo culto y lo popular. “En qué se parecen Jack Bauer y Rafael Nadal?” titula uno de estos textos haciendo evidente este gusto por el análisis de yuxtaposición

“Jacques Lacan solía decir que no era importante por qué uno conducía un automóvil de manera demencial, sino para quién lo conducía. Creo que una buena manera de entender a Jackson es revisar la extraña vida del poeta T.S.Eliot.” le propone al lector como una suerte de enigma en otro ensayo que continúa con esta liason estimulante y procaz. “Nacido en los Estados Unidos, de muy joven se fue a vivir a Londres. Con un carácter notablemente dramático, construyó una personalidad representando la manera estereotipada de ser inglés. Bombín, paraguas en el brazo y la flema inglesa a flor de piel.”

Casas parece construirse como una especie de observador privilegiado, el *observateur* que tiene acceso a las perspectivas múltiples y entonces anula las diferencias. El rock, la televisión, el cine son algunos de los disparadores de estas crónicas breves en las que una primera persona puede acercarnos a la intimidad del escritor:

“Te acordás cuando pintamos todo de blanco al tocadiscos Winco? Le pregunté al Dragón. Asintió con la cabeza varias veces, como lo hacen los perritos de adorno que están puestos sobre los tableros de los colectivos. En ese tocadiscos, le dije, escuché por primera vez Zeppelin II. Una de las partituras de nuestra juventud. Molloy, el personaje de la novela homónima de Samuel Beckett, es un linyera que narra -en la primera parte del relato- sus desventuras en busca de su madre. En ese largo viaje que inicia sin saber bien por qué, pasa por pruebas que lo sumergen en una lenta degradación (chupa piedras como único hobby, pierde una muleta, se arrastra sobre el barro, etc.)”

La literatura resulta para Casas un modo de leer la vida. Como una lente especial, los relatos de vida que el observador/caminante descubre son desmenuzados y, tal vez pueda decirse “revelados” con filtros especiales que señalan el *punctum* de una escena conocida:

“Anoche, mientras miraba el noticiero por la tele, una noticia me llamó la atención. En el barrio de La Boca, más exactamente en la calle Hernandarias, los vecinos se quejaban porque un hombre llamado Eduardo Vilao juntaba desde hace meses, en su casa -una casa en ruinas- bolsas de basura.”

Esta fórmula simple -la literatura como un lente sobre la vida- se invierte en el caso del homenaje a Juan José Saer en una crónica sin ironía, Casas deja al cronista, vuelve al poeta y define la literatura: “Algunos piensan a la literatura de manera deportiva. **A mí me gusta pensar a la literatura como una constelación fuera del tiempo donde conviven las obras más diversas. Las estrellas pueden estar muertas, pero la luz continúa viajando hacia nosotros, iluminándonos en la noche cerrada.**” Y agrega, “Parafraseando a Andrés Caicedo: Que le vaya bien, Saer, en estos primeros días de muerte.”

Un *lemming* es un roedor que habita en las tundras y praderas árticas, en el norte del continente americano, y en algunas regiones de Eurasia, que se alimenta principalmente de hierba, raíces y frutos. Su ciclo de reproducción se caracteriza por ser bastante corto, lo que unido a la gran fertilidad de las hembras produce frecuentes explosiones demográficas de la especie. Ha existido durante cierto tiempo el mito de que los lemmings se suicidan como parte de un mecanismo de autorregulación de la naturaleza. Sin embargo parece que se trata de accidentes masivos debido a cierta huella genética que determina su sentido de la orientación: durante las migraciones, los grupos de lemmings pueden precipitarse hacia un río, un despeñadero o cualquier otro accidente sobre el terreno. Justamente esta característica da nombre a un videojuego de computadora de los años noventa. Entre

el puzzle y la estrategia en tiempo real, el juego consiste en controlar a estos animalitos a través de diversos obstáculos. Una habilidad particular es la de terminar la partida a través del suicidio colectivo cuando ya resulta imposible superar la fase.

En el año 2005, Fabián Casas publica en Santiago Arcos Editor una recopilación de cuentos que ya circulaban en la web o en alguna edición de la particular editorial Eloísa La cartonera, con el título *Los Lemmings y otros*. Juan Terranova, en la revista virtual *El interpretador*, define con acierto el recorrido del libro: “El libro construye una cronología que, en algún punto ya se atisbaba. Los tres primeros relatos *Los Lemmings*, *Cuatro Fantásticos* y *El Bosque Pulenta* se agrupan alrededor de la infancia. *Casa con diez pinos*, *Asterix, el encargado*, *La mortificación ordinaria* y *El relator*, son cuentos de adultez. Entre las dos series se da un salto. Del aula al bar, del potrero al estadio. (Aunque en realidad, *El Relator* juega suelto, invirtiendo los roles, como en la escena donde Eneas lleva a Anquises sobre sus hombros y el hijo se vuelve soporte del padre.) En el bonus track, dos monólogos regresan a *El Bosque...* para terminar de confirmar la imposibilidad de la vuelta.”

El recorrido que sintetiza Terranova está marcado por una voz narradora, una primera persona –como en sus poemas y en sus ensayos– que juega a esa suerte de biografía “posible” donde “la ficción hace que una cosa que no es sea” como bien decía Platón. Ecuación insoslayable del lemming que recorre esos túneles, “nuestros” túneles, reconocibles porque son escenas de época en la Argentina, atmósferas de mezcla de lo popular, lo mediático, lo culto. “El retrato de la educación sentimental de los últimos treinta años en la Argentina”, señala Terranova. Identificación generacional, relato de identidad colectiva que revela esa “inscripción genética” de los lemmings.

“Vivía en un pequeño cuartucho que le tocaba por ser el encargado del edificio. Un rectángulo con una cocinita kichenet, iluminado por una bombita pelada. El único lujo con el que contaba era un ventanal que daba a un patio interno. Asterix casi nunca lo usaba, ya que siempre estaba lleno de basura que los inquilinos arrojaban sin darle importancia: paquetes de cigarrillos, preservativos, a veces hasta algún corpiño. En una repisa pequeña que estaba contra una de las paredes, guardaba latas de comida, yerba, azúcar y, como si fuera una biblioteca improvisada, dos libros de poemas que yo había publicado y que él me había pedido como un cumplido. Estaban insertados entre las lentes y el café.”

La entrevista es un género que devuelve la confianza en esa relación que la teoría había desalojado: autor y literatura. En la entrevista, el escritor puede re-presentarse, es decir, repetir los giros y las marcas que lo colocan en un lugar peculiar tanto en la literatura (en el canon o fuera de él) como en la vida misma. Se trata de un género de autor en el sentido del diseño de una figura. Como hemos visto, Fabián Casas dibuja en la primera persona de sus ensayos, sus poemas y sus relatos, una biografía, al mismo tiempo, personal y colectiva. En una entrevista realizada en agosto del año pasado, Casas define una forma secreta de esa imagen:

“Hay gente que está todo el tiempo tratando de ser visible. Pero la invisibilidad es como un don. Y en ese sentido, yo sentí, dije: - Me gustaría ser escritor como el tipo este es zapatero. O sea, hacer mi trabajo, vivir en un lugar, cuando alguien me necesita me encuentra, cuando no me necesita no me encuentra. Y ya está ”

Un pequeño relato, en sus ensayos-bonsai del blog, revela el aprendizaje del escritor: “*Hace unos días se me rompió un zapato y salí a recorrer mi barrio buscando un zapatero. A pesar de que hace ya mucho tiempo que vivo en la zona, no había reparado en un local muy pequeño que estaba entre una casa antigua y los fondos de un supermercado coreano. Cuando entré, el lugar me conmocionó. Unos tubos blancos y largos sobre el techo daban una luz cálida. El ambiente era confortable, con zapatos de varios colores sobre las estanterías y olor a cuero en el aire. Una estufa pequeña calentaba el lugar. El zapatero –un hombre moreno de pocas palabras– me hizo un presupuesto por el arreglo. Y me dijo que ya hacía diez años que tenía ese local. Es decir que hasta que no lo necesité, no apareció. Sin embargo, desde hace tiempo y en silencio, este hombre hace simplemente su trabajo. Ser invisible, entonces, es una meta.*”

Una invisibilidad más enunciada que lograda porque, hoy por hoy, Fabián Casas exhibe su primera persona en todos los marcos posibles. Tal vez este deseo que conjuga y define esa mentada “desaparición del autor” tenga que ver con lo que Casas cree acerca de la función del escritor: “Hacer que el lenguaje brille”, declara en otra entrevista.

Washington Cucurto: escribir protoliteratura

Según Foucault, todos los discursos previstos de la función autor implican una pluralidad de egos. Lo cito: “la función autor (..) no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos”. Santiago Vega parece seguir al pie de la letra esta aseveración. La extrema, y como algunos autores, inventa un personaje-autor. Sin llegar a la osadía de César Tiempo que en los años veinte construye una prostituta-poeta. (Clara Beter no es el alter-ego de César Tiempo sino su creación, su invención que se hace autónoma. *Versos de una...* revoluciona la escena nacional de las vanguardias hasta que el secreto se revela. Es el fantasma de autor que ronda el libro de poemas y permite que cada lector construya los atributos de esa figura.)

Santiago Vega no esconde nada. No hay secretos ni sorpresas. Inventa a Washington Cucurto y nos lo dice. Al final de *La máquina de hacer paraguayitos*, Santiago Vega da una vuelta de tuerca a su invento: nos ofrece datos de la biografía falsa de su falsario autor: Sabe, como recopilador de su obra, que Cucurto nació en Santo Domingo en 1942. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”, declara en una entrevista el inventor. Y agrega: “Me gusta usar lo real hasta el fondo y lo imaginario también, no tengo límites. No sé qué tiene más peso, si lo real o lo imaginario, pero en la literatura todo es posible. Lo real no es lo que soy yo sino lo que el libro o lo que la historia hace real. Como siempre pongo la cara en la tapa de los libros y adopté ese nombre, entonces la gente lo relaciona inmediatamente, pero eso ya es un problema del lector y no del autor. Yo soy más tranquilo, hablo poco y no bailo cumbia.”

En las presentaciones del escritor, sin embargo los datos de uno refieren al otro. Santiago Vega nació en Quilmes, en 1973. El relato del nacimiento de Cucurto juega en la anécdota, la farsa: la madre de Santiago Vega reconoce casualmente la fotografía de su hijo en la contratapa de un libro de Washington Cucurto.

Entre sus libros de poemas están *Zelarayán*, *La máquina de hacer paraguayitos* y *Veinte pasajeros contra un punga*, la novela *Cosa de negros* (Interzona), que agotó ya dos ediciones, y *Las aventuras del Sr. Maíz*. El blog de su Editorial, lo presenta con artículos y entrevistas que exhiben la arquitectura de esa figura de autor. Su último libro *El curandero del amor*, lanzado por Emecé, avivó el debate sobre Cucurto. Sin embargo, el escritor repetidas veces se ha “separado” de su invento e incluso ha mostrado la forma secreta del disfraz: “El personaje Cucurto refleja cómo somos los argentinos: hablamos mucho, pero después no actuamos. Como es un personaje muy despolitizado, se corta individualmente con sus gustos. Pero vuelvo a aclarar que muchas de las cosas que él dice no son las que pienso. En un reportaje reciente señalan que critiqué a las Madres de Plaza de Mayo en este libro, como si lo que escribí en la novela fuera lo que pienso. Y mucha gente se quejó porque supuestamente había hablado mal de las Madres.”

Cucurto escribe sobre ciertos márgenes culturales, sobre ciertas formas sociales. Pero no sólo escribe “sobre” sino que escribe “desde”. Para hacer verosímil esa estrategia nada mejor que la primera persona. Como el Recienvenido de Macedonio, Cucurto mira todo desde un lugar “fuera de”. Esto es siempre un poco incómodo porque más allá de las mentadas porosidades de las fronteras de la literatura, cierta sensación de transgresión “no habilitada” provoca el debate. Los blogs muestran a Cucurto como “el hecho maldito de la literatura argentina”. Defensas y ataques a partir de esa colocación. Porque además Washington Cucurto define su poética. “Realismo atolondrado” la llama. “*El realismo*

atolondrado no hubiera existido nunca sin menemismo, sin la liquidez financiera en manos de clases sociales pobríssimas que tuvieron la posibilidad de participar del consumo capitalista durante la década del '90", declaran sus defensores. "¿Quién es Cucurto me pregunto? Y ahí está, ayer no estaba: hoy vende más que cualquiera porque la sociedad y los mercados así lo quieren. No les encanta a los dueños de la guita y el poder (y a sus gerentes, administradores y cortesanos), hacer de vez en cuando excursiones a "lo popular" para divertirse con curiosidades zoológicas? O para sentirse henchidos de nobleza y humanitarismo ante su propia capacidad de interesarse en cosas de negros y marginales. ¿No explota Cucurto ese filón?", contratacan sus detractores, en un blog titulado *tómenlo de quien viene*.

El primer escándalo fue en Santa Fe en junio de 2002. Cuando aparecieron las publicaciones de Ediciones Deldiego, el libro de poesía *Zelarayán* de Washington Cucurto fue declarado "denigrante, xenófobo y pornográfico". La Comisión Nacional de Bibliotecas Populares autorizó a los bibliotecarios a que dispusieran a su antojo el destino de la obra. Entonces en la Biblioteca José Hernández de la localidad de Ramona, los quemaron. Una representación al mismo tiempo local y universal ya que remite y evoca, como en una suerte de espejos enfrentados: El 30 de agosto de 1980 la Policía de la Provincia de Buenos Aires quemó un millón y medio de libros y fascículos pertenecientes al Centro Editor de América Latina; el 10 de mayo de 1933 estudiantes alemanes prendieron fuego a obras «no germanas» extraídas de bibliotecas y librerías de toda Alemania.

¿De qué habla *Zelarayán* para provocar semejante reacción? En principio, la referencia del título es directa. Ricardo Zelarayán es un poeta de culto, casi secreto, que actualmente divide las aguas entre los poetas jóvenes. Imprevisible, este poeta entrerriano perteneciente al grupo *Literal*, con pocos libros publicados, tiene acostumbrados a sus lectores a declaraciones extremas, incorrectas: «Aborrezco los gauchos. El gaucho es la policía del patrón. Por eso le dan el caballo. Yo no sé de dónde sacan que soy gauchesco o neogauchesco. Claro, como en mi novela (*La piel de caballo*) aparece un caballo ya es gauchesco," declara. Se trata, sin duda, de un gran poeta. Una pequeña muestra para corroborar esta afirmación:

Aire sordo

Boca flor de buche. Una volteada no alcanza, rasca piedra, arisca tuna. El agua se agita cuentera.

Sordo el estallido de la gota, triste derrame en la seca. Airearse, moverse mojarse, lo otro es alambre de púa en tuna, pan con pan...

Bordes duran si aguantan. Ni siquiera el filo, miel guacha en la polvareda.

Silbido o respiración. Ahora somos todos sordos atropellando a los árboles. Empollando piedras eternamente.

Y árboles mendigean entre las piedras mientras afloja la arena toruga hasta que el viento arremete.

Y ya no hay sombra que valga. Las grietas nada más que en el recuerdo. Adiós al viento salado que nunca hizo sombra.

Boca-buche. Fuego sin semillas, arena sin nada suelto.

Rascar por rascarse. Ver por ver, inútil desde mientras.

Hacha de filo cada vez más ancho, piedra al fin, boca de arena.

Quiebra que te piedra y no se oye.

(*Roña criolla*, escrito en 1984, fue editado en 1991 por la editorial Tierra Firme)

Zelarayán es, evidentemente, un autor marginal un "fuera de" ciertos circuitos, con una perspectiva crítica e irónica frente a la hegemonía, pero también un autor del margen, como señala Nancy Fernández ("Cucurto y Zelarayán" *El interpretador* N29). Con su estética de restos, de referencias mezcladas, Washington Cucurto se inscribe en esa estética del margen y elige, entre las formas de esa inscripción, la referencia del nombre propio

del escritor secreto. El libro funciona, entonces, como caja de resonancia, como gesto de homenaje, como cadena de nombres. “Como valor de uso” establece Tamara Kamenszain (“Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90”). “De esta manera se emprende un trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función”, concluye Kamenszain. Unos versos servirán para corroborar ese juego entre el nombre propio y su designación:

Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por los guardias de seguridad
por tirar las espinacas
al piso

El último libro de Cucurto salido el año pasado se llama *El curandero del amor*. El personaje es el narrador de la historia, Cucurto, que es el autor inventado por Santiago Vega. Abuso de la primera persona, exceso de roles para un solo nombre propio ficticio. Nada mejor que las fotografías de la tapa y la contratapa: Cucurto vestido de hechicero (o algo por el estilo) para refrendar el juego.

La aparición de *El curandero del amor* aviva la polémica porque tiene, además del juego de las figuras de autor, una serie de sorpresas que impacta, como un misil, en detractores y seguidores. El libro aparece en Emecé, la editorial que publica a Borges y un blog con el título de la novela recoge, con precisión de filólogo, todos los “efectos” de lectura que el libro ha producido. En el inicio del blog no podía faltar una suerte de broma adolescente, parricida, sobre la coincidencia editorial con Borges. Chiste irritante para los borgeanos a ultranza. Por supuesto, es Cucurto quien habla en el blog, agradece los comentarios y se ufana de los artículos críticos que le han dedicado. “A ver quién entiende si la doctora Sarlo me da con un caño o quiere bailar la cumbia con este pobre negro”, reclama y a continuación copia el texto de Beatriz Sarlo editado en *Punto de vista*.

En *El curandero del amor*, Cucurto retoma la cartografía porteña: Once, Constitución, Villa Crespo, Balvanera... una cartografía que define las figuras del margen y que le permite introducir el delirio en el relato. El delirio, producto y estrategia de “su realismo atolondrado”, da lugar a escenas imposibles que juegan con la burla, la farsa y la crítica: “Yo me asusté mucho. Hitler vendría y nos arrancaría la cabeza a todos. Él no soporta el amor y la música. El Tercer Reich no soporta el amor”, declara en el final de ese juego de superposiciones anacrónicas y alteraciones sobre lo “real”.

“Salimos todos al bosque y al segundo llegaban las naves espaciales. A Liberation y a Young no los vimos más. Cuando llegamos a Buenos Aires y dijimos que veníamos a conquistarlos se nos rieron en la cara. No podíamos invadir a nadie. Sólo lo conseguimos en el barrio de Constitución que está lleno de bailantas. Y nosotros para bailar la cumbia somos los mejores.”

Beatriz Sarlo ha destacado su mejor estrategia: “el narrador sumergido” la llama. “Cucurto escribe como quien “no sabe escribir” (ese espécimen no existe) para lectores cultos que lo leen porque sus libros muestran al escritor ligado con una lengua y unas fantasías de absorbente y exótica vitalidad”. El propio Cucurto ha llamado “protoliteratura” a su intento escriturario, algo anterior a la literatura, declara en las entrevistas, “más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de diarios o algo de los blogs.”

Santiago Vega no solamente ha inventado a Cucurto. También ha creado, junto a Javier Barilaro y Fernanda Laguna, la editorial Eloísa Cartonera. “Se trata de un proyecto artístico, social y comunitario”, declaran en el blog. Una cartonería, llamada *No hay cuchillo sin Rosas*, es su sede, “donde cartoneros cruzan ideas con artistas y escritores”. Se

editan libros con tapas de cartón. Los cartoneros forman parte del proceso de la edición de los libros. No sólo porque se les compra el cartón a un precio mayor que el que tiene en el mercado sino que algunos de ellos participan de la edición artesanal con tapas pintadas a mano. Muchos escritores consagrados, argentinos y del resto de América Latina, han cedido inéditos para su publicación. Los escritores presentados en este artículo —Fabián Casas, Ricardo Zelarayán, Arnaldo Calveyra y, por supuesto, Cucurto— han publicado en Eloísa Cartonera.

Hay un movimiento que realiza Santiago Vega, con su autor inventado y su editorial artesanal (que identifica ese sector social que la crisis del 2001 arrojó a la intemperie). Se trata de una intervención en los circuitos de la literatura, en su relación con el mercado que resulta, cuanto menos, interesante. Desde 1947, y durante casi dos décadas, en la ciudad nigeriana de Onitsha, se dio un fenómeno único: el mercado más grande de Africa desarrolló una literatura popular —con imprentas, editoriales, librerías y autores— que abastecía con millones de ejemplares a un pueblo educado que atravesaba su proceso de descolonización. En la ciudad vivían y trabajaban decenas de escritores nigerianos cuyas obras eran editadas por docenas de editoriales del lugar, que tenían en el mercado sus propias imprentas y librerías... “La literatura tiene que cumplir una función”—consideran los autores de Onitsha— “y en su mercado encuentran un enorme auditorio que busca experiencia y sabiduría. Quien no tiene dinero para comprarse el folleto o simplemente no sabe leer, puede escuchar su mensaje por un céntimo, porque ése es el precio de la entrada a las veladas con el autor, que a menudo se celebran a la sombra de los tenderetes con naranjas o con batatas y cebollas.” Hay una resonancia de aquella utopía comunitaria en el movimiento de Vega donde un tono, una voz se pone en funcionamiento, se inscribe en la letra. Algo de las sociedades primitivas, de “la literatura del mercado de Onitsha” aparece en su definición de la literatura y sus circuitos.

Arnaldo Calveyra: la lengua de la poesía

Al principio del artículo, nos referíamos a una suerte de escenas actuales de la literatura argentina. Esto parece ir de la mano con la juventud de sus autores. Sin embargo, la emergencia de nombres, la circulación de libros tiene siempre una excedencia en la que interviene otros factores. Arnaldo Calveyra nació Entre Ríos, en 1929, pero se radicó en París desde 1960. *Cartas para que la alegría* (1959), aparece en español. Su obra posterior se publica primero traducida al francés y luego en español. Entre su obra están los libros de poemas *Cartas para que la alegría*, *Iguana, iguana*, *El hombre del Luxemburgo*, *Diario del fumigador de guardia* y *Libro de las mariposas*; la novela *La cama de Aurelia*; el libro de relatos *El origen de la luz*; y el ensayo *Si la Argentina fuera una novela*. También ha escrito teatro: *Latin American Trip*, *Moctezuma*, y *Cartas de Mozart*. Actualmente, y sobre todo, luego de la aparición de *Maizal de gregoriano*, empieza a reconocerse en Argentina su condición de gran poeta. Hasta el momento, era otro de los nombres ocultos que circulaba en zonas restringidas de lectores de poesía.

En principio, Calveyra es un escritor que se ubica en un intersticio entre dos lenguas, en el espacio de frontera entre la lengua propia, que dice lo propio y las formas de la lengua nueva que debe aprehenderse. Las palabras, declara Calveyra en *Apprende le français*, se resistían a “pasarse de frontera”. En ese sentido, ya su primer libro parece mostrar un tono que tiene que ver con el contorno de la lengua primera. **Carlos Mastronardi, otro poeta entrerreriano, otro poeta casi secreto, es uno de los grandes escritores de la vanguardia argentina. “Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre;/sus costas están solas y engendran el verano./Quien mira es influido por un destino suave/cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado” dicen los primeros versos de su poema más conocido, “Luz de provincia”.**

Mastronardi es para Calveyra su maestro de juventud. “De ahí comencé a trabajar en pésimos poemas que se los di a Carlos Mastronardi en 1949. El aceptó ser mi maestro, mi profesor y poco a poco las cosas se fueron decantando.” *Cartas para que la alegría* resuelve la marca de ese tono de la lengua. Muestra el trayecto hacia la experiencia poética del límite con el exilio. George Steiner en *Lenguaje y silencio* declara: “el lenguaje es el misterio que define al hombre, (...) en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. Es el lenguaje el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la palabra.” La obra de Arnaldo Calveyra se despliega en el juego de esa relación entre “el recuerdo de la palabra” y el silencio. Una construcción identitaria donde la figura de autor también se define en ese espacio de luces y sombras. “No tengo vida social, no salgo, como es el hábito muy parisino de salir a cenar con la gente o con otros literatos. Yo no tengo esa vida, sería muy raro que yo salga para verme con otro literato, u otro poeta. En cambio, sí veo a la gente que pasa, a los argentinos que están de paso, eso sí, me alegro mucho”, declara destacando el relieve de esa figura prescindente, solitaria.

Su obra muestra esa sensación del borde del lenguaje a punto de perderse pero siempre recuperado. Nombrar como fundación y, a al mismo tiempo, como resistencia: “las palabras que me sirven para escribir las tengo: las jitanjáforas de la escuela primaria, del campo, las palabras de los corros, de las rondas que hacíamos chicas y chicos en el patio” responde acerca de ese lugar del exilio de las lenguas.

Maizal del gregoriano, aparece en 2003 en una versión francesa de la editorial Actes du Sud cuya traducción es de Anne Picard con el título *Maïs en grégorien*. En el 2005 la editorial Adriana Hidalgo publica el libro en español, es decir, la versión original. La repercusión en Buenos Aires es inmediata. El poeta llega para la presentación del libro y los principales suplementos literarios publican entrevistas al recién llegado. (Fundamentalmente subrayamos la entrevista realizada por Osvaldo Aguirre –poeta y narrador– en *Radar Libros de Página 12* y la nota de Silvina Freira en el mismo diario.)

La yuxtaposición del título propone una suerte de doble dimensión, de intersticio de referencias cruzadas. La experiencia poética es en este libro una polifonía de cruces de tiempos y espacios: la lluvia de Entre Ríos, el monasterio medieval, el descubrimiento del maíz, a través de los diarios de Colón, el mito de Salomé, una escena teatral “en el centro del escenario” con Bertold Brecht y un agente de policía. Esa parece ser la condición del poeta, la obligación que se torna experiencia individual y colectiva, personal e histórica: “No te olvides de estar en varias partes a la vez,/ en forma casual, a veces, ubicua tantas otras”, casi ordena al principio del libro. Caleidoscopio de imágenes que el poeta pone a funcionar entre las dos de la mañana –con esta frase comienza el libro– y el amanecer (“...novecientos años de campana a la vista del ciervo herido en el vitral con la cruz en la frente. ¿Amanece?/ Amanece en el libro”). La escritura se hace experiencia que se mueve en el campo de los posibles y los sueños, del goce y la sensualidad. De esa manera, el ritmo dibuja una suerte de fluctuación del “estar” del poeta. La inestabilidad de su ubicación, paradójicamente precisa y ubicua, le otorga al lenguaje ese “compromiso entre una libertad y un recuerdo» que reclamaba Barthes.

Calveyra cuenta en una entrevista el origen del libro: “Hace unos diez años encontré una nota perdida, extraviada en un cuaderno, que aludía a la experiencia de escuchar el gregoriano en Solesmes. Eso fue cuando llegué a la abadía de Solesmes, en 1962. Me encontré con que el gregoriano era un maizal. Me encontré con un viento que hablaba en esa forma, con esas bocas abiertas. Para mí oír eso fue oír un maizal al viento. Era el ruido que hacía el maizal en el campo entrerriano. Cuando yo era chico salía al campo y el maizal, cuando había viento, hacía ese sonido que después escuché en Solesmes, sin hiato. Por eso el título, que no es ninguna metáfora, es lo que yo escuché.” Como una suerte de

“Objet trouvé”, la nota perdida y encontrada, surge azarosamente y golpea la atención del poeta. Una caja de resonancias que recupera una experiencia anterior en la abadía que remite a su vez una experiencia de la infancia, una música:

Bajo esa misma lluvia hombre callado. A quien mirar llover vuelve silencio. Entra la lluvia por una luz de puerta al abrirse, por esa luz llega al patio y al hombre le parece avanzar por entre una luz mojada, hombre de una sola lluvia. De quedar más cerca esa puerta y de no ser de noche asistirías, peregrino en busca de silencio, al regreso del hijo pródigo. Parada a la entrada de la cueva, una vizcacha le madruga a la madrugada.

Calado bajo esa lluvia que le llega del pasado. A medida que avanza de memoria hacia ese lugar, avanza por un pasado de lluvia. Hombre a quien mirar llover vuelve silencio, el cielo una canilla averiada es el entierro de Mozart. Lluvia callada, se calla la tierra, el hombre mira alejarse los árboles desaparecer los árboles.

Permanece en la lluvia atenta. Por su luz, hombre callado por su luz callada. En quien los recuerdos se vuelven lluvia ni bien se da vuelta para evitar unas ramas caídas. Mira avecindarse unos árboles. Callada la lluvia, callado el hombre que por ella avanza, lluvia de su memoria que lo moja.

Llueve, la lluvia ciega que llega del fondo de los campos empapa al hombre en su caminata. Empujado por sus propias nubes, hombre ya mitad nube. Va quieto. ¿Qué nubes podrán ser esas nubes?, ¿qué pájaros se ocultan detrás de ellas? Horizonte del alto de la lluvia.

En agosto de 1999, la filial argentina de Tusquets publica la segunda edición de la novela *La cama de Aurelia*. La preceden la edición francesa de Actes Sud en 1989 y la española de Plaza y Janés en 1990.

La historia se construye a partir de una decisión asombrosa: una muchacha, que vive en un pueblo del interior, ha resuelto no volver a levantarse de su cama. La decisión extrema de Aurelia es consecuencia de un desengaño amoroso, conjetura el narrador, concluye la gente del pueblo. Esta historia mínima le permite a Calveyra exhibir, con la fuerza del lenguaje, el fluir de la vida. Se trata del relato de una cotidianeidad diferente en la que el límite que Aurelia ha cruzado le permite reconocer las huellas de la muerte, la figura del fantasma. La forma del enigma se hace misterio y aceptación. Los epitafios que Aurelia escribe para otros son relatos de condensación de la escena de pueblo. Hay una atmósfera de época: un pueblo del interior en la Argentina de la década del treinta. Esa marca de referencia tiene una excedencia que el gesto autónomo, excesivo posibilita. “Todos mis libros son un solo libro, pero desde distintos costados”, ha afirmado el escritor en alguna entrevista. En la novela, la lengua recupera el ritmo de los poemas, el detalle de la experiencia de la vida. El final de la novela es pura escritura: el epitafio propio que revela no sólo el secreto sino también la dignidad del personaje, excedencia del límite de la historia, para que la palabra encuentre el silencio.

“Pese a mi desilusión no fui mujer bosca, otras lo son por mucho menos. Adoré las visitas, lo que me tratan; conversaciones, conversaciones, que de pronto volvían mi vida como infinita. Amé el refugio de una cama, el esplendor de una sábana blanca, mi cama que fue mi refugio, mi cama que fue mi casa durante todos estos años.”

“Dicen que la muerte es cortándose unas flores, cortando con las manos unas flores, estoy a punto de saberlo, o quizá de olvidarlo.”

Amor no hay, amor no hubo, amor no habrá. No quiero mariposas en mi tumba.”

Hablábamos, al principio del artículo, de una cartografía. No pretendimos dibujar el mapa completo -esa posibilidad nos excede- sino solo marcar como puntos precisos, algunos nombres propios donde la vida puesta en obra exhibe esa condición de la literatura que Blanchot reconoce: la esencia de la literatura es escapar a toda determinación esencial, “a toda afirmación que la estabilice”.



Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações

Marilia Rothier Cardoso

A mesma conjuntura político-intelectual, que decretou a “morte do autor”, passou a exigir o resgate urgente dos arquivos de escritores e artistas. Com o ímpeto agressivo próprio dos anos sessenta, esses movimentos da crítica da cultura, muito mais que evidenciar tendências contraditórias, vieram restabelecer o vínculo entre o objeto-arte e o corpo histórico de um sujeito que deixa nele sua marca, a modo de assinatura.

O conjunto das obras literárias e visuais – legitimadas e circulantes entre o público consumidor – integra, certamente, parte importante do patrimônio de uma cultura. No entanto, esses bens arrolados nos levantamentos imagético-bibliográficos correspondem à parte visível de um acervo muito mais amplo e complexo (mas desconsiderado nas estatísticas oficiais por sua difícil acessibilidade), acervo apenas sugerido nas fronteiras incertas dos arquivos privados. O fundamento da afirmativa é óbvio: todo produto artístico, ao constituir-se, movimenta um enorme circuito de referências, tensamente articuladas, para consolidar, como novidade digna de divulgação, apenas um número reduzido de signos. Por sua vez, esses signos, constelados em objeto-arte, retiram a intensidade de seu brilho das marcas quase ilegíveis, inscritas neles, durante o processo de construção.

Visto da perspectiva descrita, o patrimônio ganha um excedente de valor e nos desafia com sua incalculada riqueza espectral. Encontramo-nos como que diante daquele personagem rosiano de “O recado do morro”, o Coletor, que fazia crescer suas posses imaginárias em fazendas e gado, à medida que ia registrando as cifras e somando-as, alucinadamente, nos muros da igreja do arraial. Quando a visada crítica sobre uma obra atravessa-a para ir rastrear as etapas de sua construção, nos proto-registros de seus planos, rascunhos e versões abandonadas, a tarefa empreendida assemelha-se aos cálculos do Coletor. Não lida com quantidades materiais, tesouros palpáveis, mas com um excesso significativo fluido, que só reverte em riqueza (nos termos de Oswald de Andrade), no momento em que se deixa prender nas redes do inventário. Na circunstância presente, as instituições de preservação de bens culturais reforçam seu empenho no resgate e atualizam seus critérios valorativos, para ampliar e diversificar os acervos, desculpando-se pelos preconceitos do passado, como se retomasse para novo julgamento menos restritivo as contas do Coletor e sua boiada fantástica. Parece, então, oportuno propor um exame dessa tarefa desconcertante mas rentável de compulsar fragmentos do trabalho artístico entre a documentação de arquivos pessoais. É um modo de fazer inventário conjurando fantasmas. Operação inútil, do ponto de vista pragmático, embora altamente lucrativa se o objetivo é duvidar da solidez dos haveres resguardados e buscar outros valores possíveis como lastro da arte-pensamento.

As amostras escolhidas para o exame proposto, no arquivo do escritor Guimarães Rosa, são três cadernos, guardados no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, em cópia xerox, sem que haja indicação do paradeiro dos originais. Tais cadernos, indicados pelos números 2301, 2303 e 2304, correspondem, sem dúvida, a anotações de estudo, pois alternam citações com registros de palavras, e frases, cunhadas pelo autor-leitor, certamente ao longo de pesquisas sobre temas de seu interesse. Pela quantidade e extensão dos trechos citados e pela insistência na experimentação com a cunhagem de expressões desautomatizadoras do corriqueiro da linguagem, entende-se que o estudioso operava um levantamento consistente de material informativo e lingüístico que pudesse fundamentar seu trabalho fabulador. Como se, diante do patrimônio herdado – acervo bibliográfico de caracterizações geo-históricas do interior brasileiro, formado, na maior parte, por relatos de viajantes, naturalistas e curiosos –, o escritor precisasse reservar uma cota particular para seu uso. Reduplicava, assim, em cadernos manuscritos, parcelas especialmente preciosas, garimpadas na riqueza de suas estantes.

A atividade manual de copiar, exigindo atenção e paciência, certamente o predispunha aos experimentos lingüísticos, imaginados durante a operação mecânica da escrita. Aquele que rastreia um saber, colhido na distância dos sertões, demonstra, através de seus cadernos, uma atitude alternativa à do cientista. Não é o acerto da informação que lhe interessa, mas uma transposição da mesma para outro ponto de vista: o da experiência cotidiana, que se distingue da observação eventual. **Enquanto copista – e copista reflexivo – o escritor comporta-se como o ouvinte de estórias, contadas e aprendidas durante o trabalho. A arte narrativa, preparada no preenchimento gradativo das páginas dos cadernos, situa-se em lugar especial, entre o conhecimento formalizado da biblioteca e a tradição oral. Para constituir temário, léxico e sintaxe, apropriados ao mundo concreto (sensorial-afetivo) da arte é que servem os cadernos de Guimarães Rosa.** Por isso, com certeza, preparando suas próprias viagens por trilhas sertanejas ou organizando o material nelas coletado, foi que o escritor foi enchendo páginas e páginas; assim aprimorava seu método de inventariar os bens de uma cultura em processo de esquecimento, ao mesmo tempo que inventava instrumentos de escrita capazes de manter essa cultura viva, inserindo-a no patrimônio valorizado pelo presente. Não se percebe uma relação direta entre os registros dos cadernos e os contos e novelas publicados por Rosa. Compreende-se que eles antecedem os rascunhos e não têm propriamente continuidade com eles. Acumulam uma riqueza crescente, sem nenhuma aplicação prática imediata. Correspondem ao excesso de significação de uma atividade perdulária, despesa inútil que desvia os lucros do progresso científico para o jogo especulativo da estética.

Na primeira metade dos anos setenta, Glauber Rocha viajou entre o terceiro Mundo e a Europa, decidido a desenvolver diferentes projetos, voltados para uma variedade impressionante de temas: da política latino-americana à obra de Xenofonte, da descolonização da África ao *Quixote* e à máfia italiana. Prova de que havia coerência na dispersão são as anotações de dois cadernos – um da marca *Theme Book*, outro *Conti*, ambos conservados no acervo Tempo Glauber – onde argumentos e exercícios de roteirização se multiplicam, intercalados por registros pessoais (contas, compras, memórias familiares, uma ou outra entrada de diário).

No caderno *Theme Book* lê-se a versão inicial de roteiro, nunca filmado, sobre “Testamento e morte de Dom Quixote”, o manuscrito de Glauber Rocha enumera animais (e partes do corpo de animais), pessoas, paisagens e edifícios (“Moinho de vento / Planície espanhola parada / *Travelling* aéreo da planície / Touro / *Travelling* aéreo sobre o palácio / Quixote / Mãos na pele do touro / No chifre do touro”) para situar a personagem, inserindo os quadros desconexos no contexto dos conflitos históricos (“As cabras / Bois / Carneiros / Cobras / Deitado e as mulheres nuas por cima dele enquanto faz os comentários / O pastor com uma camponesa dizendo um poema espanhol / *Travelling* que desce e sobe falando de Roma e sua decadência”). Enumerações desse tipo repetem-se em versões variadas, como que buscando um ritmo para a sucessão das imagens, que devem contar a estória. Aí, o cineasta experimenta, através de listas de imagens possíveis, uma atualização do *Quixote*, onde o foco narrativo evidencie sua perspectiva latino-americana. Figuras estranhas e familiares devem evocar o fascínio do cavaleiro andante, sempre equivocado, em confronto com a violência do imperialismo e da religião inquisitorial. A anotação de elementos desencadeadores de efeito dramático, entre esboços de outros roteiros (“A serpente de sete cabeças”, “*América nuestra*”), projetos empresariais e contas domésticas, **conserva um momento precioso do processo de produção cinematográfica, aquele em que a relação de possibilidades múltiplas, anterior ao trabalho seletivo, revela a complexidade da construção estética. É preciso enorme amplitude de referências para que o recorte final tenha consistência.** Se a ambição de filmar o *Quixote* ficou restrita ao caderno pessoal de notas, algumas de suas cenas frouxamente delineadas enriqueceram a construção de *Cabeças cortadas*, rodado em 1970 na Espanha, e devem ter-se inserido com força discreta em *O leão de sete cabeças*, o filme africano do ano anterior. Com tais indicações, pode-se datar os registros do caderno entre o final de 1967 e o início de 1969, quando, em seguida ao lançamento de *Terra em transe*, o cineasta tem de deslocar sua base de produção para a Europa.

Enquanto a caligrafia nervosa de Glauber ocupa as páginas de cadernos estrangeiros, durante suas viagens em demanda de condições técnicas e políticas para condensar numa linguagem cinematográfica revolucionária a força das diferenças culturais do Terceiro Mundo, os estudos metódicos de Guimarães Rosa transcreeveram-se em sua letra redonda, caprichosa, indicando um processo lento e rigorosamente planejado de construção literária, desenvolvido, possivelmente, dos meados dos anos quarenta até a redação dos grandes livros de 1956. Esses foram os anos de formação profissional do escritor-pesquisador das tradições épicas que, apropriadas em contraponto às experiências da vanguarda, resultaram num contradiscurso crítico aos modelos modernizadores à ocidental.

Se os bichos, enumerados no rascunho de um futuro “Testamento e morte de Dom Quixote”, só têm valor alegórico (valor que se explicita na versão final do roteiro de *O leão de sete cabeças*: “Eu a vi sair do mar, uma besta com dez testas e dois chifres, e em cada chifre trazia um diadema... e em cada uma das cabeças estavam escritas palavras de blasfêmia... e a besta parecia uma pantera... Tinha patas como um urso e uma goela de leão...”), as listas de animais dos cadernos de estudo de Guimarães Rosa registram dados práticos, específicos e detalhados, sem nenhuma dimensão simbólica. Interessa inventariar as “cores e sinais de cavalos” (“cor de canela: alazão; cor de ouro desmaiado / cor amarelo torrado: baio”) bem como “de bois” (“vinagre: castanho claro, tirante a rubro”) para alimentar a ficção menos com informações naturalistas do que com o saber dos vaqueiros, daqueles cujo conhecimento é matizado da percepção e afeto colhidos na lida cotidiana. No entanto, de perspectivas opostas, os dois inventariantes-artistas acabam alcançando um efeito equivalente. Concedendo-se largo tempo para a pesquisa, Rosa reúne abundantes referências bibliográficas e observações etnográficas; experimenta combinar elementos das listas de diversas formas, transfere, com ligeiras mudanças, as enumerações dos cadernos para folhas datilografadas, onde as indicações de aproveitamento literário se inscrevem nas margens. Todo esse procedimento sistemático, porém, quando transfigurado em poesia, subverte a matriz científica e instaura o ponto de vista da intuição e até, de preferência, o da chamada irracionalidade. A estória se narra como que através dos olhos dos bichos. Já, nos roteiros de Glauber, a força épica, que se contrapõe à racionalidade moderna, é a da magia, da solenidade dos ritos aproximados das culturas selvagens.

Este exercício tateante de aproximação entre as poéticas de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, a partir do exame de alguns de seus numerosos cadernos de notas, tem como propósito colocar o inevitável voyeurismo do pesquisador de arquivos a serviço do desvendamento dos processos de inscrição do corpo (com suas sensações e impulsos, singulares e momentâneos) na produção da obra – obra que se faz da matéria coletiva, codificada, genérica da cultura. A escolha dos dois artistas se deve, para além da razão óbvia de que seus arquivos pessoais são acessíveis, à afinidade entre os projetos artísticos de ambos (afinidade explícita em vários textos de Glauber, que se empenhou na tarefa de fazer-se herdeiro do legado rosiano), a despeito das diferenças marcantes de temperamento e métodos de trabalho. A escolha de cadernos (ou cadernetas), de preferência a outros suportes de escrita, é que estes, por seu próprio formato, têm de ser manuscritos. E a caligrafia é registro imediato dos movimentos da mão, conservando, na marca das emoções experimentadas (urgência ou calma, empenho ou descaso, simpatia, irritação ou temor diante do assunto em pauta), uma nuance particular no emprego dos signos. Os cadernos manuscritos tomam-se, então, como o lugar onde a autoria começa a configurar-se. Aí, os inventários – estratégias de apoio da memória –, sejam cópia de leituras, anotação de observações, registro de imaginação e lembrança, recebem mesmo involuntariamente um traço do instante vivido. A organização de *Tutaméia* – essa arte poética, sob disfarce, que Rosa legou a seu público – serve de emblema dessa perturbação particularizante, operada sobre o código, quando um usuário dele se apossa: os títulos, componentes do índice seguem ordem alfabética, exceto a letra J (de João), que é seguida de G (de Guimarães) e R (de Rosa).

Grande parte dos três cadernos de Rosa, em exame, é ocupada por cópias de trechos lidos pelo escritor. Seu interesse se dirige aos relatos dos viajantes, onde se encontram descritas, com o relevo da curiosidade, a topografia, a flora, a fauna e a população dos sertões. Certamente, preparando-se para suas próprias viagens de pesquisa (a uma fazenda em Paraopeba em 1945, ao Pantanal em 1947, à Bahia, para assistir um encontro de vaqueiros, e pelo interior de Minas, acompanhando uma boiada, ambas em 1952), o escritor colecionava o que lhe podia ser útil, dentre os registros de seus antecessores do século XIX – naturalistas ou exploradores estrangeiros, como Saint Hilaire, Spix e Martius e James Wells, ou ainda brasileiros cultos, como Virgílio Melo Franco cuja carreira de juiz obrigava a longas travessias. Mas as fontes de Rosa são variadas, incluem desde a literatura (Alphonsus de Guimaraens e Afonso Arinos) até os textos de divulgação: este é o caso do folheto da Estrada de Ferro Central do Brasil, *Vias brasileiras de comunicação*, preparado em 1928 por Max Vasconcellos. Os longos inventários resultantes de tais estudos mostram que a etapa inicial da construção literária rosiana é a tomada de conhecimento, tão minuciosa quanto possível, da matéria de onde surgirá a narração. Duas das novelas de *Corpo de baile* estruturam-se na forma de ensaios ficcionais sobre a demanda da poesia (“Cara-de-Bronze”) e o “formar-se” de uma canção (“O recado do morro”). Naquela, o vaqueiro Grivo, mandado em missão de observador da paisagem dos caminhos sertanejos, relata o cumprimento de sua tarefa, entre os comentários de seus pares; nesta, um naturalista alemão, Seu Alquiste ou Olquiste, acompanhado de guias locais, sai em excursão de estudos (“a tudo quanto enxergava dava um mesmo e engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos.”), cruzando-se seu trajeto com os deslocamentos de excêntricos loucos e de um poeta popular igualmente empenhados na aquisição e divulgação do conhecimento. Enquanto o cientista observa, experimenta e anota, os doidinhos ouvem a voz profética do Morro da Garça. Dos ecos desta é que se faz a canção.

No segundo caderno de Glauber, o de marca Conti, nº 830, há referência às leituras necessárias ao desenvolvimento dos projetos. Numa espécie de anotação esporádica de diário, inserida entre argumentos e roteiros, encontra-se, no dia 2 de janeiro de 1974: “Li *Ciropédia*”. Trata-se da obra de Xenofonte, personagem central de “O nascimento dos deuses”, encomendado pela RAI, a empresa italiana de televisão. Na evidente velocidade da escrita não há tempo para citações de autores antigos nem modernos. A conseqüência dos estudos só se apresenta já transfigurada pela reflexão imaginativa do cineasta, decididamente avesso ao filme histórico de aparência documental, mas empenhado em uma apropriação renovadora das obras do passado, interpretando-as de acordo com a conjuntura presente. Num dos primeiros esboços de roteirização das campanhas bélicas narradas em *Anábasis* e *Ciropédia*, encontra-se o destaque: “O texto de Xenofonte-Engels explica a formação do Estado Grego”. Nos cadernos de Glauber, por um lado, a vida, representada no movimento da mão que escreve, contamina, com sua energia, o registro de construção da obra, materializando-se nas próprias variações da caligrafia e, ainda, em espaços vazios, rabiscos, croquis de rostos e engrenagens. Por outro, o cotidiano se interpõe no desenvolvimento da carreira artística, através de anotações de despesas, plano de aluguel de casa e organização das convivências familiares, avaliações e propostas para a produção cinematográfica de ponta, além de bilhetes de e para amigos. Tal intercâmbio estreito entre o público e o privado melhor se revela nas páginas manuscritas e, assim, reforça o teor saudavelmente ambíguo da obra – simultaneamente história do mundo e autobiografia. Por isso é que a “voz de Colombo” e a conquista espanhola da América atravessam as aventuras do Quixote glauberiano; é que a versão da história por Xenofonte passa pelo crivo da análise marxista; e é ainda que, enquanto Marlene e o Governador viajam pela savana congolosa, ouve-se, no rádio do *jeep*, a notícia da morte de Che Guevara.

Como atestam os dois cadernos examinados, uma enorme dispersão caracterizou a atividade de Glauber, entre 1969 e 1975. Há rascunhos referentes a projetos de filme dos mais variados assuntos: o Quixote, as guerras africanas de independência, a máfia siciliana, uma versão livre de *A tempestade* de Shakespeare e “O nascimento dos deuses”, além de alguns tratamentos de “*América nuestra*”. A maior parte dos registros desses trabalhos nunca transpôs os limites do caderno. Ficaram nas páginas manuscritas como excesso de informação, descartada como dado independente mas capaz de fertilizar as obras efetivamente desenvolvidas e levadas a público. A proliferação de fábulas roteirizáveis corresponde, no arquivo de Glauber, à feição perdulária dos cadernos de Guimarães Rosa, onde se grafam enormes levantamentos sobre as plantas do cerrado, a arquitetura colonial mineira, um trajeto de ferrovia e ainda se insinuam citações de Toynbee sobre o helenismo, notas referentes a índios no vale do Jequitinhonha e nada menos que expressões na língua *Nahuatl* do México. Uma simples busca nos arquivos de escritores mostra que se reúne uma enciclopédia para daí extrair um pequeno texto poético.

A enciclopédia babélica, contida nos cadernos, vai sendo filtrada para compor cada obra, conforme critérios precisos de escolha e justaposição. Esse procedimento preserva as ruínas de uma sabedoria popular e de uma noção comunitária de rigor estético em confronto com desejo singularizante de autoria. O corpo manipula o código para roubar-lhe o efeito de consenso. É isso que torna inequívoca a assinatura do texto enquanto garante a permanência produtiva de sua legibilidade, na cadeia da tradição. Os estudos de Guimarães Rosa indicam exatamente o lugar de confronto entre a herança recebida e o impulso pessoal de empregá-la. É o ponto marcado pela sigla m%. Distribuída desigualmente pelas páginas dos cadernos, as expressões antecedidas pela sigla não indicam nenhuma pretensão de inventividade autônoma. Ao contrário, resultam da aproximação inusitada – em grau chocante ou sutil – entre duas ou mais unidades linguísticas ou fragmentos de narrativa: “perciência”, “os fatos corriam como água”, “cabisduro”, “de leite e de raça”. Organizadas em sintaxe, essas expressões cunhadas na fronteira dos cânones, funcionam como impressões digitais identificadoras. No caso de Guimarães Rosa, é o eco arditamente recuperado da oralidade sertaneja que perturba a estabilidade da escritura. Na produção de Glauber, o conflito de fronteira, embora guarde equivalência com o caso rosiano, surge mais agressivo e irregular. Se a trilha sonora de seus filmes sempre inclui os tambores africanos, não é apenas com a sinfonia ou a dicção teatral das personagens que se dá o choque. A cacofonia da metrópole cosmopolita também se faz ouvir, num procedimento de dispersão do foco de interesse, presente desde os diálogos do roteiro: “Quixote sentado com o véu de noiva na mão. / explodem produtos de publicidade e anúncios de televisão e de filmes americanos à música de ‘Glória, glória, aleluia’”.

O exame dos cadernos de trabalho permite ao pesquisador rastrear as impressões individualizantes do corpo do artista no traço convencional da escrita, justamente a confluência donde resulta a assinatura da obra. Essa marca problemática de singularidade, que não emana de nenhuma substância preexistente mas grava-se no próprio movimento de imbricação de traços diferentes – os traços enigmáticos da ordem do vivido e os traços canônicos componentes do alfabeto –, em função do choque produzido, investe a letra de valor semântico e estético. **O caráter inventariante dos registros desses cadernos desestabiliza, como se viu, os critérios de julgamento de valor, seja econômico, seja comunicacional. É o desperdício que preside o regime de significação, quando se arrola um enorme rol de referências culturais para selecionar umas poucas e, ainda, rasurá-las com o tremor da mão que escreve, no instante da raiva ou da alegria. No equilíbrio precário entre o excesso de possibilidades registradas (graças à curiosidade voraz e ao esforço de memória) e os restritos limites do corpo que as deve experimentar para filtrá-las, toma forma o movimento construtor da obra.** Tal movimento se define, nos cadernos de Guimarães Rosa, pelo gesto de concentrar o trabalho inventariante na matéria regional: as cidades velhas e os cerrados do interior do Brasil central. As listas da flora, fauna, topografia, arquitetura e urbanismo do sertão é que se tornam o lugar fértil de inserção dos signos da diferença cosmopolita, anteriormente arquivados em outros suportes. O sinal m%, indicador da combinatória, como que vivifica, põe em movimento os itens até então estáticos das listas. Pode-se ensaiar uma analogia entre o papel atribuído à personagem Pedro Orósio, na novela “O recado do morro”, e o sinal m% usado nos manuscritos. Pedro, um simples enxadeiro geralista, não pesquisa a natureza nem tem poderes mágicos de ouvir a voz do morro, mas testemunha todas as vezes que se transmite algum fragmento de saber; assim, no desfecho da estória, é ele que performa a canção – sabedoria condensada – que se produz. Também o sinal m%, germe da apropriação autoral do legado coletivo, identifica-se com a potência performática do conhecimento viabilizado pela arte. Trata-se de um tipo de engendramento estético que parte de uma memória local, de ancestralidade familiar, para desautomatizá-la em confronto com o externo, o exótico, o vertiginoso da distância cultural.

Já, nos cadernos de Glauber Rocha, o procedimento toma direção contrária: os rascunhos de roteiro compõem-se de inventários virtuais das bibliotecas, tradições e notícias de oriente a ocidente – Xenofonte, ritos africanos, Shakespeare, conflitos mafiosos, Cervantes, guerras anticoloniais. Essa variedade desconcertante é alinhavada, por sua vez, por uma espécie de núcleo de referências domésticas brasileiras, lugar da performance atualizadora do acervo mundial apropriado. Observando o funcionamento desses processos equivalentes mas inversos, percebe-se que, enquanto Rosa, dedicando-se à lentidão artesanal da cópia, confronta a padronização serial e sua economia pragmática para o lucro da significação óbvia e imediata, Glauber desencadeia com mais violência a mesma operação crítica, sem recorrer à cadência lenta do trabalho manual. Sua estratégia consiste em romper a coerência da história antiga com o raciocínio desconstrutor do presente; daí o emprego de Marx e Engels para apropriar-se da lógica imperialista da *Ciropédia* de Xenofonte ou de *A tempestade* de Shakespeare. Além disso, o registro dos argumentos, roteiros e reflexões teórico-políticas dividem as páginas dos cadernos com as contas pessoais, os desabafos e a lista de nomes das amadas do artista. Essa convivência insólita é que inviabiliza a eficiência técnico-industrial do produto cinematográfico. A presença inescapável do corpo, que consome, sofre e deseja, deixa sua impressão identificadora na letra gravada – letra que, por sua vez, também resulta na sabedoria poética da canção.



Andrea Gareffi

Toast para Erri De Luca

A narrativa de Erri De Luca, um dos mais importantes escritores italianos da atualidade, revela-se como contraposição ao mundo real e abre para a escrita um outro mundo, meio mágico, meio fantasmático, onde a realidade possa ser simulada pelo avesso da linguagem e seu silêncio.

Montedidio é um bairro de Nápoles, onde acontecem coisas estranhas, bem estranhas. Mas ao mesmo tempo tão boas e tão más que parecem de verdade. Quem as conta é um menino que as viu com o olho esquerdo, o "que serve para a rua, para olhar na cara", e que as cinge com o olho direito, um olho cego, "mas que vê o céu melhor do que o bom". O menino ceguinho conta essas histórias em napolitano e as escreve em italiano: "escrevo em italiano porque é silencioso e posso introduzir nele os fatos do dia, refeitos do barulho do napolitano". Menino estranho, que governa dois reinos: mitológico adivinhador.

Quando uma história cumpre sua tarefa e se acrescenta à realidade do mundo, essa história nos faz pensar. Está acontecendo alguma coisa. Quando uma história se torna uma variável nova, é como se fisesse uma reação em cadeia que influencia as variantes velhas, que já tinham se ajustado entre si. Quando um novo astro começa a redemoinhar no apinhado planetário, o bilhar sideral não é mais o mesmo. Planetas e satélites despertam de sua milenar sonolência e se põem em alvoroço. Cansados de girar no vazio, talvez temerosos de terminar num buraco, geralmente voltam à chatice.

O majestoso Goethe errou uma vez ao escrever que as estrelas percorrem suas rotas com um movimento sempre igual, sem calma e sem aceleração. O tráfego do céu segue em rajadas, com conseqüências para os horóscopos. As tramas celestes despejam desde sempre seus influxos sobre os terrícolas.

Uma das histórias, que é a história de um bumerangue, sobe para o alto dos céus, faz um pouco de bagunça, mas depois acaba na Terra. Uma história tem sempre um arremate, principalmente se na noite de Ano Novo quem voa pelos céus é um homem corcunda. Uma história assim não passa sem meter seu rabo na profundidade das vísceras escuras, especialmente se acaba no mais alto terraço de Nápoles. Uma história que reflete as deformidades e as faz refletir sobre os destinos, que faz o papel da escada de Jacó, termina por não terminar com a última página, porque entra no mundo e se torna verdadeira. Derrama estrondos, ma também dá sementes. Verdadeira a seu modo, não ao nosso.

Quem abre *Montedidio* sente logo que Montedidio não é tão longe: talvez já estejamos lá dentro sem saber. Quem o lê, entende. No livro de De Luca (Milano, Feltrinelli, 2001) as coisas normais encontram significado nas coisas que não são normais. E as coisas que não são normais vencem a partida, aí de quem pensar em normalizá-las.

Montedidio é a história de um menino que não tem nome (talvez para que o seu nome possa ser o nosso, ou talvez porque esse menino se assemelha a um Deus); um menino de treze anos que em pouco tempo fica grande: começa a trabalhar, se apaixona, perde a mãe, adota seu pai, empurra para o vazio uma pessoa que já estava lá. E reconhece os fantasmas. Eis aí as coisas verdadeiras e inevitáveis, mas jamais nos devemos resignar e pensar que são normais.

O menino tem só treze anos; não é bom que deixe tão cedo a escola, trabalhe e ainda por cima esteja contente com isso. Nem é razoável que se apaixone tão cedo. E depois é uma coisa ruim que sua mãe também morra muito cedo. Os pais enviuvados, enfim, não é justo que se aninhem sob a proteção afetuosa de um filho muito jovem. Nada aqui segue as regras das expectativas e das exigências de um mundo que se queira normal. E se a realidade não é nunca normal, somente as fábulas podem entendê-la.

Há ainda uma menina que não quereríamos como nossa filha; os pais a ofereceram ao dono da casa porque não tinham dinheiro para o aluguel. Ora, essa menina, que se chama Maria, que tem também treze anos e está se tornando mulher muito cedo, apaixonou-se pelo menino que está virando homem, e lhe dá o último empurrão.

Mas por sorte nem tudo é tão difícil, por sorte há também alguma coisa mais fácil, fácil porque não esperada, porque chega escondida, porque não se sabia mais que existia: as vinganças da fábula, as exigências do espírito.

Há também um judeu com uma grande corcunda e com os cabelos vermelhos como um rabanete. Em Nápoles, rabanete (“ravello”) se chama “rafaniello” e em Montedidio o judeu, que no seu país se chamava Rav Daniel, agora se chama don Rafaniello. Ele sente dentro da corcunda o barulho das asas que estão crescendo, assim como o menino sem nome, que tem também sua deformidade: o olho desfocado. É ceguinho, em suma.

Os nomes não vêm ao caso, pelo menos como não vem ao caso não ter um. Mas, pensando bem, o menino tem um nome seu: o ceguinho (“cecatiello”). Isso tem lá sua importância: rima com Rafaniello, o que quer dizer que os dois são feitos para se entenderem. E além disso, Rafaniello não é também ele um nome comum escrito com maiúscula? Esses nomes são apelidos afetivos, mesmo se designam uma particularidade nem sempre afetiva, mas que marca uma individualidade, uma identidade. O indivíduo está onde o destino toma corpo e onde nasce a poesia. Por outro lado, o título da narrativa é de um bairro de Nápoles e de um monte de Jerusalém.

É justamente a Jerusalém que don Rafaniello queria ir, e acaba em Nápoles, onde é sapateiro dos pobres. É por isso que lhe crescerão asas e poderá voar de um Montedidio a outro. Don Rafaniello está no caminho certo, e compreende isso. O ceguinho também compreende. Compreender, em Montedidio, é fácil.

E resulta fácil ser compreendido, compreendido dentro das histórias, porque correm histórias em Montedidio que logo atraem alguém para si. E o lugar causa tudo, até porque as almas dos mortos não estão longe dali, esvoaçam em qualquer lugar. A vida difícil faz com que os vivos estejam um pouco mortos: condição necessária para deixar partir as histórias, fazer com que as almas permaneçam um pouco vivas. Está-se na metade: essa é a parte fácil, fácil de esquecer, mas também de tropeçar. Então as histórias. Vôos de fantasmas: de homens bons que voam alto, de homens maus que voam baixo. E vôos de coisas.

De coisas: o bumerangue. Esse bumerangue foi trazido da Austrália por um marinheiro para o pai do ceguinho, que o deu a seu filho. Este o tem em grande conta, é a única coisa que possui: está sempre com ele sob a camisa. Toda noite sobe para os tanques no terraço mais alto de Montedidio, treina arremesso, experimenta os lances. Crescem-lhe músculos e pensamentos. E cresce seu destino, ali nos tanques; porque é ali que encontra Maria, ali don Rafaniello abrirá as asas para seu vôo, ali o dono da casa fará também seu vôo, tudo diferente, e dali ele lançará seu bumerangue. Vôos de fantasmas, de Rafaniellos e bumerangues.

Em Montedidio há Nápoles, rainha dos pobres coitados, última estação para a Terra Santa e o inferno; e há a vida dura que revela a infâmia e a vida dura que revela a santidade, meninos que crescem, homens que morrem, a morte e o “ammor” (a morte com um *m* só, o “ammor” com dois).

O tormento sempre num abrir e fechar de olhos e a fábula que se ocupa dele; os fantasmas dos mortos que acariciam os vivos, os vivos também um pouco mortos: também eles um pouco fantasmas que habitam as salas dessa história, fantasmas que não vão embora com boa vontade.

O todo no pouco; o bumerangue parecia um brinquedo e era uma arma, uma arma da mesma madeira da Arca. Madeira que pode subir até Deus e despencar sobre a Terra, que carrega a morte e dá o choque da vida. Que ensina ao ceguinho a vida e a morte, que abre para don Rafaniello, o sapateiro bom, a vida dos céus e ao mau dono da casa a do inferno. Madeira pobre, que dá frutos ricos. Que vem de longe e leva para longe.

Poema em prosa, *Montedidio*, parábola da força que está dentro da vida, mesmo quando a vida se torna rarefeita, se faz muito pequena, e se prolonga na morte. Enquanto a morte já está aqui na vida. O risco era o patético, mas não há patético se não há perda de destino. E o verdadeiro dono de *Montedidio* é o destino.

O patético explode quando alguém acredita ser ele o dono, e diz, descontente com o que tem: não parece também para vocês uma injustiça que eu não tenha mais? O destino é completamente uma outra coisa: perda e não ganho. Para o destino a gente se inclina, a gente está com o corpo e o coração.

Até em *Montedidio* a gente está com o corpo e o coração, com uma estranha coragem, mesmo sob a dor. E se a vida consome o corpo e o coração, no fundo é a sua tarefa; quem a deixa agir vê crescer a coragem.

Assim, em *Montedidio* tudo pode acontecer; assim, o nojo de Maria se transforma em “ammor” pelo ceguinho e ele, com o olho enevoado vê longe, vê as coisas que os outros não vêem, vê crescer a coragem e o amor de Maria. Don Rafaniello, no entanto, vê sair duas asas da sua corcunda, e o ceguinho o vê voar para Jerusalém.

Em torno do ceguinho e de Rafaniello há também outros fantasmas: Mast'Errico, o lenhador que faz bem seu trabalho e o de pescador, que dispensa sabedoria e proteção a seu trabalhador ceguinho; don Ciccio, o porteiro, que se apercebe e se mete na vida dos outros. Com o ano que morre, a mãe do cego transforma-se em fantasma; o pai está um pouco morto junto com ela, mas também um pouco vivo com seu ceguinho e com Maria, que lhe trazem a melhor pizza de Nápoles e talvez do mundo. Uma pizza que não tem preço. E sabe disso o pizzaiolo, don Gigi o fedorento, que não quer dinheiro, e coloca na pizza margherita um tempero que não se pode comprar.

E há o dono da casa, uma sombra que a história com pudor apenas conta. Quando ele não pode ter mais Maria e a perde, perde também os sentimentos. Como não servem mais os bolinhos com os quais gostaria de comprá-la, tenta tomá-la à força, justo lá nos tanques, no terraço mais alto de *Montedidio* na noite de Ano Novo. Mas nessa noite, Rafaniello e o ceguinho estão também nos tanques. O ceguinho, que virou homem, se lança sobre o dono da casa, jogando-o fora, como uma lembrança má. Nessa noite, o ceguinho joga do terraço o dono da casa, e lança o bumerangue no céu para abrir caminho para don Rafaniello. Que vai embora voando, como um belo sonho quando dele se acorda homem.

Amor e morte, miséria e fábulas, o que junta tudo isso? A santidade da história, o mistério ímpar, a revelação implícita. A gramática nebulosa e a escrita de madeira e pedra: escrita silenciosa na “língua tranqüila que se porta bem nos livros”.

Como o ceguinho, De Luca dissolve o tumulto da vida escrevendo-a. Como don Ciccio, ele também se apercebe, e sua história é a poesia do escuro enquanto dá forma à vida. Ele também se mete na vida dos outros, negocia com os detalhes e os faz encontrar com seu destino escondido atrás da cortina da morte. História que pesca naquelas águas turvas, poesia da morte que penetra na vida e a preenche. Irremediável poesia, necessária e assinalada. No final, a história resta com a impressão fundamental que poderia ser a do botão que se abre, mas parece mais de madeira ferida, de pedra macia desbastada.

História desbastada com cuidado por De Luca, que com seus dedos de madeira toca os nós e com suas unhas a grava no tufô. O verdadeiro da história incide no perfil ofuscado: como no grafito da caverna, onde o claro resulta da graça do desenho e o escuro, a sombra, do talhe. Frágil e áspera escrita de madeira e pedra, como é a palavra dos mitos. Velada e intensa, plena de significados diversos, inderrogável amuleto.

Fábula um pouco cruel, como é comum nas fábulas. Mas a crueldade não é obra de Erri, ele a deixa onde ela está. Eis porque não é errado dizer que suas histórias se escrevem por si mesmas. Histórias de fantasmas que viajam secretamente, fantasmas corcundas e de asas, que chegam empoeirados e vão embora à meia-noite. Histórias maiores do que nós, histórias a se contarem elas próprias, nas quais se desaparece na primeira curva. Histórias que nos contam. As fábulas antigas não estão pois extintas.

Escritor realista, perigoso e misericordioso escritor da realidade perigosa e misericordiosa dos mitos. Reconhecível em três linhas, como poucos marcado a fogo, sempre o mesmo de livro a livro; fiel a suas histórias, a seus cortes.

Histórias importantes são as que surpreendem também quem as escreve, por isso as histórias de De Luca não são suas, mas é ele propriedade delas. É por isso que De Luca não gosta que o chamem de escritor: “escritor é título de pedestal, no meu caso desconstruo com prazer a fórmula em: alguém que escreve alguma história. Escritor me soa peremptório aos ouvidos, onipotente como quem pode escrever todas as histórias e não, ao contrário, apenas as que são extraídas do próprio jazigo” (“Tre fuochi”, em: *Micromega*, 4, 2000). Suas histórias são histórias desse mundo, mas com os pés plantados muito mais para cima, noutro mundo. De Luca carvoeiro, escritor de histórias enegrecidas, raspa no seu jazigo e extrai dele sempre uma gema.

Montedidio é uma história de amor: a história de Maria e do ceguinho, por certo; mas também a história de De Luca e sua história. Aqui também nós vemos alguma coisa: que Erri a corteja, que quer entrar nela, que gostaria de morrer nela. E quer fazê-la feliz, acompanhá-la à casa, para ouvi-la a noite inteira.

Assim é que De Luca, para repeti-la ao mundo, aprendeu, ele também muito cedo, a estar de castigo fora do mundo. Sua casa poderia ser o cárcere ou o convento; em vez disso é a das histórias. Se há uma salvação, trazem-na deformidade e vida dura. Os violados pelos deuses e pelos homens, os meninos mitológicos e o escritor mitológico, prisioneiros das histórias.

Virada a última página, a história de Montedidio acaba, acabados os vãos dos anjos corcundas, dos pesadelos demoníacos e do mágico bumerangue. Mas, por atrás, alguma coisa continua e cresce: a percepção dos fantasmas, a vontade de se meter na vida dos outros. E a lenda de De Luca, “alguém que escreve alguma história” numa escrita silenciosa.





J. M. Ledgard

Karl Posso

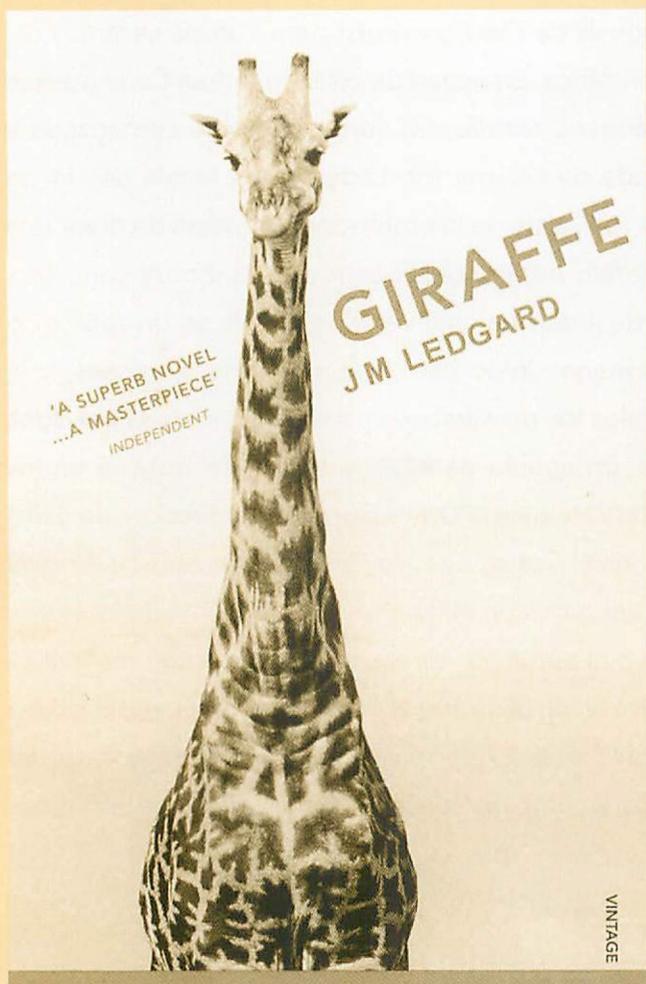
Comunismo asolado, jirafas aniquiladas:
el escritor debutante J. M. Ledgard y el
fenómeno internacional de *Giraffe*

Durante la década de 1990, J. M. Ledgard fue corresponsal de *The Economist* para Europa central y del este. Actualmente se desempeña como corresponsal en África. En marzo de 2006 Jonathan Cape publicó una edición de tapa dura de la primera novela de Ledgard, *Giraffe*, un libro que había comenzado a escribir cuando fue enviado a Afganistán en búsqueda de Osama Bin Laden en la estela del 11 de septiembre de 2001. La novela, basada en una historia real, trata de la ambición comunista de crear una nueva subespecie de jirafa, que se llamaría *camelopardalis bohemica*. El centro de la intriga concierne a la exterminación secreta de la manada más grande de jirafas en cautiverio, realizada en un zoológico checoslovaco en 1975. Las reseñas de *Giraffe* en el Reino Unido fueron sumamente elogiosas, y la novela quedó finalista en una serie de premios, entre ellos los prestigiosos premios Guardian First Book Award y Commonwealth Foundation First Book Prize. En agosto de 2006 la novela se publicó en los Estados Unidos por Penguin, y en Francia por Éditions Héloïse d'Ormesson, en traducción de Erika Abrams. Las reseñas que se siguieron en *The New York Times*, *Los Angeles Times* and *Le Nouvel Observateur* fueron aún más elogiosas, comparando a Ledgard con Milan Kundera y W. G. Sebald. Hubo, sin embargo, un par de voces disidentes que criticaron al autor por ofrecer algo así como una "crítica didáctica" del comunismo y por exhibir cierta tendencia a la mistificación al combinar imaginaria cristiana con teoría evolucionista. En el momento de esta entrevista, el 27 de marzo de 2007, Vintage lanzó en Londres la edición en tapa blanda, proponiendo a Ledgard como uno de los nuevos escritores británicos más promisorios de los últimos años.

Este número de Margens/Márgenes está dedicado a escritores contemporáneos y nueva escritura. Antes de entrar en el espectacular éxito de su primera novela, y dado que esta entrevista será su introducción a un público sudamericano, me parece que sería interesante que nos proveyera de alguna información biográfica.

Nací en 1968 en las islas Shetland, en Escocia, que como ud. sabe es una suerte de Alaska de Gran Bretaña. Mi padre era ministro de la Iglesia escocesa y luego se unió al Ejército. Asistí a una "boarding school" en Inglaterra. Así que siempre tuve dentro mío una leve tensión entre lo anglo y lo escocés, algo que se encuentra en lugares como Edimburgo. Definitivamente, existe algo así como un grupo étnico, los angloescoceses, al cual pertenezco. Así que ese fue mi comienzo. Fui a la Universidad en St Andrews (Escocia) y luego hice la escuela graduada en los Estados Unidos. Desde muy temprano, diría que desde los 15 o los 16 años, tuve clara la idea de que me convertiría en corresponsal extranjero, y que en algún momento eso iba a llevarme a escribir ficción. Aunque la vida nunca transcurre en línea recta, mi ambición y mi foco fue siempre el mismo, no de manera obsesiva, pero terminé haciendo exactamente lo que quería hacer. Incluso cuando me con-

vertí en corresponsal extranjero nunca me alejé de la literatura, y siempre he creído, más aun ahora después de haber sido corresponsal extranjero por, Dios, 16 o 17 años, que la literatura tiene un valor y una verdad más persistente que el periodismo. Esto no quiere decir que el periodismo no sea vital e importante en una sociedad democrática, especialmente cuando nos referimos a temas de derechos humanos, pero la literatura es simplemente más importante. Esto me recuerda un hecho particular, que recuerdo muy bien. Ocurrió a comienzos de los 90 cuando fui a Kosovo -justo antes de que comenzara la Guerra en Bosnia. En ese momento parecía que Kosovo iba a ser la primera Bosnia, pero luego Bosnia le ganó. De cualquier forma, en ese momento yo estaba en Kosovo, y era entonces un pobre reportero, luchando para completar historias para *The Observer*, *The Scotsman*, básicamente cualquier periódico que publicara mis artículos y vi cómo mataban a un joven en la calle. Había un fotógrafo conmigo -era francés o belga- y juntos seguimos al chico a la morgue, donde lo habían acostado sobre una losa. Creo que siempre voy a recordar esto, y no porque haya sido la peor cosa que me haya ocurrido. En la morgue, el fotógrafo hacía todas las preguntas periodísticas correctas, mientras que yo en mi mente me hacía toda una serie de preguntas completa-



mente diferentes, tales como: ¿era una persona amable? ¿Le gustaba el fútbol? ¿Cómo era su relación con su madre? Entonces me di cuenta de que estas no eran preguntas incorrectas, sino que simplemente eran las preguntas de un escritor. O sea que esa es una forma un poco desviada de decir que he seguido un recorrido bastante consistente en el camino por convertirme en “escritor”; ahora solo estoy evolucionando lentamente en tal sentido. Y este es un camino que quiero continuar haciendo.

Dice ud. que hacer las preguntas periodísticas correctas es diferente a hacer las preguntas de un escritor. ¿Ha tenido dificultades o enfrentado desafíos en esta transición de periodista a novelista?

Desafíos, ciertamente; dificultades, no. Hay algunos escritores muy jóvenes y muy fluidos, que escriben novelas increíbles cuando sólo tienen 22 años: Victor Hugo, o Arthur Rimbaud, ¡que sólo tenía 18 años! Pero para el resto de los mortales es necesaria una evolución —realmente es una escalera y es necesario subirla. Obviamente, hace bastante tiempo que estoy escribiendo, pero hasta ahora he estado tirando todo; *Giraffe* es el primer texto en el que me asumo como escritor. No estoy diciendo que sea una novela perfecta, o que yo no pueda mejorar como escritor, pero es la primera vez que me siento feliz con el texto tal cual ha quedado, que puedo decir: “esto es lo que soy, dejemos que el mundo lo vea”. Y ha sido un proceso bastante doloroso —como lo es para muchos escritores—, me ha tomado mucho tiempo encontrar mi propia voz. Es como cuando uno escucha su propia voz como un eco en el teléfono y se pregunta ¿ése soy yo? Creo que finalmente he encontrado mi voz, y ahora me siento feliz de ir avanzando con mis proyectos.

Giraffe resultó una obra prima muy exitosa: ha sido muy bien recibida por la crítica tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido. Y ha sido finalista en varios premios a primeros libros. ¿Podría ofrecernos un resumen?

El resumen periodístico sería que la novela se sitúa a mediados de 1970 en la Antigua Checoslovaquia, pero comienza con jirafas en Kenya. Es una novela sobre una historia verdadera que nadie ha escrito antes, ni siquiera periodísticamente. De hecho, la historia todavía es un secreto de estado en la República Checa; de una forma bastante extraña, la historia todavía no ha llegado a conocimiento público.

¿Se sabe de la existencia de la novela en la República Checa?

Sí, las autoridades checas saben de la existencia de la novela, pero el problema va a emerger más tarde este año cuando se publique la traducción checa de la novela. Por el momento sólo se dispone de la novela en inglés y francés, y por lo tanto las autoridades no tienen necesidad de hacer nada. Cuando la versión checa salga en el otoño, y sobre todo si la historia llega al cine, entonces van a tener que hablar o decir algo. La novela cuenta la historia de un hombre llamado Josef Wagner —es un hombre real, al que obviamente le cambié el nombre en la novela—. Wagner fue a Kenya a capturar jirafas y embarcarlas para Checoslovaquia. Pero más tarde, en vísperas de Mayo de 1975 —justo cuando termina mi novela—, toda la manada de jirafas es matada, porque supuestamente habría estado contagiada con algún tipo de virus. Obviamente, he elaborado y “novelizado” algunos elementos de la historia, pero no todos; este es también un libro de investigación. O sea que ese es el resumen periodístico: la más grande manada cautiva de jirafas del mundo es liquidada por la policía secreta checoslovaca que oculta la historia —y es una historia muy extraña. Para mí, un resumen más literario diría que la novela es tal vez una elegía, o un lamento, una suerte de examen sobre el cautiverio y el sufrimiento. Es bastante gracioso decir todo esto para un público brasileño y argentino, porque es absolutamente verdad que cuando estaba escribiendo este libro sobre uno de los temas más comunes, lo escribí pensando en un hombre brasileño muy educado que quizás no se preocupara demasiado por Checoslovaquia o el comunismo, pero que al mismo tiempo pudiera encontrar la narrativa y sus temas interesantes. Aunque quería que la novela se sintiera como históricamente auténtica —a pesar de los toques de realismo mágico— no quería que fuera relevante sólo para los esclavófilos o aquellos que conocen o se interesan por el período comunista. En otras palabras, quería que tuviera un poco de las dos cosas.

¿Cómo comenzó a realizar la investigación para el libro?

La investigación fue particularmente fascinante para mí, obviamente porque como corresponsal extranjero estoy acostumbrado a encontrar historias o investigar para una historia. Este proyecto me tomó un año y medio de investigación y más de ciento cincuenta entrevistas. Hacia el final de este proceso, después de haber desenterrado a los policías y al veterinario, los cuidadores del zoológico —todos estos personajes— me dijeron que alguien conocía a otra persona que conocía a otra persona que conocía al hombre que había sido llevado por la policía para dispararles a los animales. En realidad, fueron dos hombres los

que mataron la manada de jirafas, pero en la novela es sólo uno. Así que descubrí que el hombre era un silvicultor, como en mi novela, y que vivía en las montañas. Fui hasta allá a verlo. Mi personaje en la novela —Jioí— es completamente distinto a este hombre real, pero lo que sí tienen en común es que ambos son esencialmente muy buenas personas. Pero toda la alegoría religiosa en relación con Jioí, el tirador de primera en la novela, es ficcional. El día que fui a ver a este hombre allá arriba en las montañas era uno de esos momentos extraordinarios: era fines de la primavera, comienzos del verano, y todavía había algo de nieve en el suelo, pero era un día soleado, cálido. Golpeé a la puerta y él respondió: “¿Sí? ¿Qué quiere?” y yo respondí: “Necesito hablar con ud. sobre las jirafas”. Él se detuvo, completamente, y me miró inquisitivamente mientras me preguntaba: “¿Cómo lo sabe?”. Yo le respondí que lo sabía todo. Entonces, él dijo: “Bueno, será mejor que pase”. Así que entré en su casa y nos sentamos en una larga mesa rodeada de todas las cabezas de ciervos que había matado durante varios años, y hablamos durante cuatro horas. Nunca le había contado ni a su mujer ni a sus hijos cómo la policía secreta lo había obligado a matar las jirafas —muy semejante al caso de Jioí que también es una persona vulnerable en la novela. Supe entonces que él iba a hablar de esto sólo una vez en su vida. Si hubiera vuelto un día más tarde y preguntado más, no hubiera conseguido más información. Él iba a describir esto sólo una vez, así que dejé andar mi grabador y fue una experiencia muy conmovedora y vívida, especialmente a medida que llegaba al fin de mi investigación. Era la última pieza del rompecabezas. Mientras estaba investigando llegué a ser muy frontal con varias personas, les dije que no iba a escribir una historia periodística, así que las preguntas eran absurdamente detallistas: por ejemplo, le pregunté a este hombre si sus manos sudaban y cuánto pesaba el rifle. Obviamente, había un montón de información horrible que nunca usé, pero era información que quería sólo para mí. Así que el marco de las preguntas era realmente muy distinto a las preguntas que se hacen en una investigación periodística. Preguntaba mucho más sobre cuestiones emocionales. El tirador me dijo —no quiero revelar su identidad, porque prometí que nunca la revelaría— que todavía tenía pesadillas sobre el episodio. Y esto era realmente fascinante porque el tipo era un cazador —cazaba jabalíes y ciervos— pero, como me dijo, hay una diferencia entre cazar y lo que ocurrió con las jirafas—; eso había sido una matanza. Me describió muy vívidamente estas enormes bestias —las jirafas son tremendamente grandes, así que imagínese una de ellas muerta, cayendo; es una escena bastante surrealista y conmovedora. Así fue la investigación para el proyecto.

En este caso, ud. no eligió los animales, aunque me imagino que ud. podría haber obviamente cambiado el tipo de animal según los propósitos de la novela; de todas maneras, el valor simbólico de la jirafa es fundamental para la estructura alegórica de la novela. ¿Podría contarnos algo más sobre este aspecto?

Podría haber cambiado el animal, pero no lo hice; es una historia completamente real. Es imposible saber cuánto tomé de lo que me era dado, y cuánto es inherente a la figura de la jirafa misma. Tan pronto como comencé a escribir la novela empecé a ir a zoológicos en la República Checa, donde estaba en ese momento, para estudiar a los animales y pensar sobre lo que ellos representan. Pero el elemento más significativo en la jirafa para mí es que hay una suerte de inmutabilidad, una suerte de elegante incognoscibilidad, porque si realmente se mira a una jirafa, cuanto más se la estudie, menos se la conoce. Es lo opuesto, digamos, del orangután, si se estudia un orangután se puede desarrollar un conocimiento sobre éste. La jirafa es increíblemente inmutable: son mudas, no totalmente mudas, pero sí para el oído humano; casi no duermen, y, sobre todo, son físicamente imponentes. Como me lo señaló un amigo zoólogo, sólo hay tres o cuatro especies en el mundo en un eje vertical y no horizontal: entre ellos, las jirafas, los pingüinos, y los humanos. Otro elemento que también me fascinó —y que sé que en la novela es recurrente— es el sentido de cautiverio físico simplemente por estar en la Tierra. Esto es algo físico: estamos ligados, caminamos sobre esta superficie del mundo, y este sentido de cautiverio físico es muy obvio cuando vemos a las jirafas. Ellas están extendidas hacia arriba, dan la impresión de que quisieran elevarse, de que no quisieran realmente estar en el mundo. Y todas las nociones de cautiverio en la novela —y espero no estar machacando esto en los lectores— están obviamente relacionados: el zoológico como cautiverio; Checoslovaquia como cautiverio, y finalmente por supuesto este cautiverio terrenal más abarcador. Y luego hay dos elementos finales en las jirafas que me interesan: y es que son los vigilantes del reino animal, tienen una increíble agudeza visual, y por eso en la novela ellas perciben agudamente su propia destrucción y son testigos de ello, son testigos de la incapacidad de la sociedad humana de funcionar bien. Y luego el otro punto banal, pero importante es que son increíblemente hermosas, exóticas y gentiles. Son no industriales, todo lo que el régimen comunista en Europa del este en ese momento no pudo representar en absoluto: las jirafas eran libres en África, y luego no fueron más libres en Checoslovaquia; eran hermosas, y fueron destruidas.

Pese a la narración en primera persona de una jirafa en particular, también se dice en la novela que las jirafas son criaturas “ilegibles” e “imposibles”. Se las compara con las sirenas y los unicornios, pero como también son cautivamente enviadas desde África, y luego encerradas en campos europeos, también se asemejan a los esclavos africanos y a los judíos en los campos de concentración de la segunda guerra mundial. El antropomorfismo (el proyectar cualidades humanas sobre los animales) o el zoomorfismo (imaginar a los humanos como animales) —depende de en qué dirección se lo mire— y la analogía en general suelen reducir la diferencia; sin embargo esta jirafa “imposible” también parece representar la otredad inapresable. ¿Cuáles fueron sus consideraciones sobre la ética de la representación del otro en esta novela?

Tuve mucho cuidado con la cuestión del antropomorfismo. Obviamente el antropomorfismo puede ser un truco fácil, y aun cuando no sea un truco fácil, puede llevar la novela hacia una categoría de lo no serio. Hay que considerar dos elementos en este aspecto. Primer elemento: el querer decir algo importante y serio, egoístamente, comprometiendo a los animales. Quiero decir: me encanta *The Wind in the Willows* pero esa es una categoría diferente de novela; yo no diría que no tiene valor ético, pero no es el tipo de novela que quiero escribir. Así que aquí está este elemento egoísta. El segundo elemento: leí muchísimos libros y artículos académicos sobre zoológicos y sobre lo diferentes que son los animales de zoológico de los animales salvajes —lo que me creó una aversión al antropomorfismo tradicional. Las jirafas, como ud. dijo, ya estaban en la historia y yo no las elegí, pero uno de los rasgos más interesantes de la jirafa es que es un animal que no se presta fácilmente al antropomorfismo. Hay algunas razones para eso, obviamente la singularidad de ser un animal tan alto, pero la mayor razón es facial: si se mira los animales que son a menudo antropomorfizados, suelen ser animales con rasgos muy infantiles —de hecho, cuanto más infantiles son para el ojo humano, más fácilmente son antropomorfizados. La semana pasada estaba en los Estados Unidos, y leí en *The New York Times* sobre el cachorro de oso polar llamado Knut del zoológico de Berlín; ese es un ejemplo extremo de un animal de zoológico que es antropomorfizado. [Knut nació en el zoológico de Berlín en diciembre de 2006. Su madre lo rechazó, así que el cuidador de los osos polares lo alimentó a mamadera. En marzo de 2007 algunos activistas protestaron diciendo que el cachorro debía ser matado en lugar de ser tratado como una mascota doméstica, lo que causó una manifestación pública.] Si se hubiera tratado de un puerco espín o de una jirafa ternero, nunca hubiera habido ese

tipo de reacción del público. Nunca vendría tu hija y te diría: ¡Ah, es tan lindo! Entonces, también están esas consideraciones, pero por otro lado yo quería intentar una cierta antropomorfización, aunque estoy en el otro extremo del antropomorfismo de Mickey Mouse. Fue un intento sincero de imaginar algo imposible: un intento de imaginar “¿qué pensaría un animal?”

La forma en la que el lenguaje es manipulado es evidentemente de fundamental importancia en relación con esta cuestión de la otredad. A pesar de la impresión de discurso directo, en el caso de la narración de la jirafa en particular, lo que hay es discurso indirecto libre, es decir, la unión de personaje y narrador omnisciente: la jirafa nace narrando y omnisciente. (Podemos suspender nuestra no creencia en que un animal tenga voz en la literatura; pero esta convención, deberíamos decir, es quebrada porque se trata de un recién nacido tan sabio.) Además, ud. usa constantemente la voz pasiva con un efecto magnificador: sirve para hacer el lenguaje poco familiar, poco idiomático, minando de esa manera el sentido de verosimilitud del habla real y subrayando el sentido del yo siendo manipulado por un otro aural. Fracturar el realismo, o por lo menos sacudir la ilusión coherente (de animales que hablan), parece ser de una importancia estética y ética fundamental en su novela. ¿Cómo decidió qué estructuras y sintaxis usar? ¿Qué efecto tienen estas decisiones en el proceso de escritura propiamente dicho?

Bueno, es una buena pregunta, pero me temo que mi respuesta va a ser una respuesta insatisfactoria, que es que yo simplemente lo siento. No puedo intelectualizarlo, es simplemente que siento cuál es la expresión correcta o no. Creo que la fuerza, y posiblemente también la debilidad, de mi escritura es su extrema sinceridad y seriedad. Estoy completamente fascinado por el sentido de la otredad: mirar algo familiar, o tal vez no tan familiar, y luego desviarlo levemente. Y creo que con el lenguaje estoy intentando hacer lo mismo —examinar las cosas desde un ángulo levemente diferente. Es una pregunta brillante y realmente entiendo lo que ud. quiere decir, pero no puedo responderla salvo diciendo que me siento y trabajo sobre la expresión y siento instintivamente cuál es la forma más poderosa de expresar algo.

Me gustaría que habláramos sobre el comunismo en breve, pero antes me gustaría preguntarle por un aspecto particularmente interesante de Giraffe: el contraste entre el encuadre de la memoria o la historia, y la idea de la temporalidad o intemporalidad del arte. Emil, uno de los protagonistas, intenta encuadrar o retener imágenes de la belleza; quiere fijar

la memoria y por lo tanto editar la historia. Según la novela, las imágenes de Durero y la fotografía del hombre zambulléndose en el Ganges, sin embargo, proyectan el pasado y el futuro simultáneamente. ¿Si el arte es más poderoso cuando aparece como intemporal, implica esto que la historia, o el discurso histórico, es siempre comparativamente impotente? ¿No es necesario un encuadre histórico para juzgar la intemporalidad del arte?

Otra pregunta muy buena. Creo que la cuestión es, y lo vemos en Durero, que el gran arte —y creo que uso el término en la novela— realiza una punción sobre el tiempo. Otra forma de decirlo es que el gran arte siempre es presente. Ahora, cuando uno quiere analizar ese arte y ponerlo en cierto contexto, entonces obviamente el elemento histórico se vuelve muy importante. Sin embargo, me parece que desde una época muy temprana, y como resultado de mis viajes y de mi trabajo como periodista, ese tiempo es para mí mucho más fluido que lo que se piensa generalmente. Veo el mundo de una forma mucho más fluida. Esto es a lo que estaba llegando cuando hablábamos sobre el periodismo en el comienzo de la entrevista: el periodismo tiene muchas virtudes y es muy importante pero la extrema confianza de la sociedad moderna en el periodismo es muy dañina porque el periodismo sugiere que todo es incremental y que todo está sobre un camino lineal, cuando sabemos gracias al arte —y no sólo gracias al arte— que las cosas son circulares, que hay cosas que vuelven, que la memoria zigzaguea en varias direcciones. También sabemos que la belleza es algo subjetivo, pero la belleza borra este sentido evolutivo y lineal del tiempo. No estoy seguro de estar respondiendo a la pregunta muy bien....

¿Ud. cree que el arte o la literatura tienen el poder de afectar las presunciones ideológicas de una sociedad —especialmente las de la sociedad contemporánea?

Fundamentalmente, sí. No haría una declaración universal de que es la única forma en la que la sociedad puede avanzar, pero claramente la meditación sobre la belleza o el arte es extremadamente importante para el cambio. Permítame decirlo bien: quiero decir que, por decirlo de una manera muy simple, el arte es fundamental en una sociedad democrática civilizada y siempre civilizadora —es un componente clave en ella. Dentro de esta sociedad la gente tiene que encontrar la belleza por ellos mismos en un espacio muy limitado. En *Giraffe* el personaje Emil se encuentra a sí mismo viviendo en un tiempo espantoso. Déjeme poner brevemente en contexto histórico la Che-

coslovaquia de la novela. En 1968 los soviéticos invaden, en 1969 Jan Palak, un joven estudiante, se quema vivo en la Plaza Wenceslas en Praga para protestar por la invasión; y luego nadie protesta hasta 1975. Una anécdota verdaderamente curiosa sobre el tiempo del libro, que es importante desde un punto de vista pero desde otro no, es que estuve hablando con el dramaturgo Václav Havel (también el primer presidente de la República Checa) sobre sus recuerdos de esa época. Él recuerda haber escrito una carta abierta a Gustáv Husák, que era presidente de Checoslovaquia en la época. La pequeña casa de verano de Havel, su *chata*, quedaba a unos pocos kilómetros del zoológico en donde mataron a las jirafas en 1975. Él estaba literalmente escribiendo su carta abierta al presidente el día que mataron a las jirafas, el 30 de abril-1 de mayo. Esta carta fue la que inició el movimiento disidente en Checoslovaquia nuevamente: como dije, no hubo ningún movimiento de disidencia entre 1969 y 1975. Esta carta llevó a que se fuera organizando la oposición en 1977, que a partir de ahí se fue intensificando. Entonces, lo que quiero decir es que este fue el momento más bajo para Checoslovaquia, nadie tenía ninguna esperanza, nadie sabía qué era lo que iba a suceder. Había una suerte de brutalismo y el arte de la época era sólo propaganda de Estado. En las galerías nacionales de la República Checa no hay nada, absolutamente nada, de ese período. Hay un poco de literatura disidente de los años 70, pero en términos de cuadros, fotografías y demás, nada. A diferencia de Amina que para mí es una especie de heroína en la novela, Emil es un personaje que se vuelve moralmente comprometido —es un personaje muy ambiguo—; su deseo de encuadrar la belleza da una idea de intentar percibir atemporalidad, intentar ver cómo sobrevive la belleza en un contexto tan brutal. ¿Cómo podrían mejorar las cosas? Obviamente, en tanto escritor también estoy muy interesado en el mundo natural, cuando hablo sobre arte y belleza, no me refiero solo a la belleza producida por el hombre, sino que también me refiero a la habilidad de ver cosas hermosas—incluso esa inclinación de la luz en la mañana, la manera en que la luz golpea sobre el piso de determinada manera. Entonces, arte y transformación es también acerca de la mirada y del que mira tanto como del que produce y de la producción.

El hecho de que los personajes usen continuamente la frase “el momento comunista” los hace aparecer como proféticos; quiero decir que el comunismo sólo terminaría una década y media más tarde, pero estos personajes hablan como si supieran que el comunismo iría a terminar pronto. O son personajes proféticos o simplemente cínicos al dar a entender que el régi-

men simplemente no puede durar porque realmente no funciona. Esto iría contra la idea de una nación sonámbula, una nación que no es consciente o que está anestesiada por la experiencia de la opresión política, una nación, en otras palabras, que simplemente continúa mecánicamente bajo el régimen comunista. El uso repetido del término “momento comunista” dota a los personajes de la impresión de anticiparse o de ser escépticos, y cualquiera de estas cualidades rompe con la idea de que los personajes serían poco conscientes políticamente o que caminarían sonámbulos a través de la vida. Pues entonces, ¿diría que esta impresión de cinismo mina la imaginaria persistente de Checoslovaquia como una nación “sonámbula”, anestesiada por el comunismo?

Bueno, creo que es un punto muy perceptivo. Creo que no he sido influenciado demasiado por Milan Kundera y de hecho no fue hasta que me mudé a África que realmente me sentí lo suficientemente libre como para leerlo profundamente, pero en el momento en el que lo leí me impresionó —creo que en su novela *Ignorancia*— su maravillosa comparación entre la primera república Checoslovaquia y el período comunista. Para Kundera la primera república es una suerte de edad dorada de Checoslovaquia que luego es vendida por Inglaterra y Francia en 1938. Luego todo se vuelve más problemático desde aquí. La simple cuestión es que la primera república construyó una expectativa de que todo iba a durar para siempre; cuando construyeron el primer banco esperaban que este primer banco de Checoslovaquia iba a durar para siempre. Lo construyeron con mármol, con piedra, y con una increíble artesanía. En contraste, los comunistas construyeron escorias: construyeron con materiales frágiles; como si supieran que era sólo un momento que no iba a perdurar, y todo lo que hicieron lo hicieron con un sentido inconsciente de no tomárselo seriamente, de no perdurar. Este fue el caso particularmente después de 1968 cuando toda la gente razonable había dejado el partido comunista, dejando un grupo de lacayos y gente de segunda categoría a cargo. Si la novela se hubiera desarrollado en 1963 entonces la noción de un “momento comunista” no hubiera sido tan obvia como lo fue en ese momento, es decir, pos-1968. Es decir que la retórica del comunismo, así como es planteada al comienzo de la novela, era que el comunismo duraría milenios, que los comunistas iban a colonizar el espacio y todo el universo. Y entonces está esta idea enloquecida de crear la *camelopardalis bohémica*, es decir, una subespecie checoslovaca de jirafa. En realidad la noción misma de llevar jirafas a Checoslovaquia era sintomática de esta locura comunista. Pero no había una verdadera creencia en eso, como muestra Emil. Es realmente una

cuestión importante: “el momento comunista” sería algo que incluso los comunistas mismos en ese momento hubieran comprendido como verdadero, aun cuando no lo hubieran admitido ante sí mismos. Pueden haber intentado olvidarlo, pero los efectos sobre la arquitectura, la industria, otros seres humanos, habrían sacudido al recuerdo. Al mismo tiempo, si ud. piensa en el brasileño educado que no está realmente interesado en cosas esclavas o en el comunismo, hay un elemento que viene hacia mí muy dolorosamente, y que no me gustaría extrapolarlo hasta un grado ridículo: pero existen ciertos comportamientos—el lugar, la escena cambia, pero la misma obra se repite una y otra vez y seguirá repitiéndose— la brutalidad del momento comunista fue en un sentido específico a ese momento, pero en otros sentidos representa otras brutalidades, otros cautiverios en otros momentos de la historia. Y en verdad, aunque como ya lo dije, quería que la novela fuera históricamente auténtica, pero también quería estilizarla de tal manera que fuera como una escena, que fuera algo más amplio, más profundo, y más perdurable que tuviera que ver con verdades humanas.

Dado que esta entrevista será publicada en Sudamérica: ¿con Hugo Chávez y otros semejantes, estamos viendo la emergencia de otro “momento comunista” o aproximándonos a otro “momento comunista”? ¿Qué piensa ud., teniendo en cuenta las perspectivas de su novela, de lo que está ocurriendo en Sudamérica?

Sí, es interesante, ¿no? El factor económico obvio de Hugo Chávez, y hasta cierto punto, Evo Morales en Bolivia, es que tienen recursos minerales, así que no es el tipo de régimen de Europa del este. Esto no quiere decir que lo que han hecho en sus respectivos países no tiene mérito, o que no han hecho cosas que son realmente valiosas y útiles, pero es claro que no es sustentable económicamente, y en algún momento van a tener que negociar con las fuerzas del mercado. Pero no quisiera entrar en esa discusión.

El hecho es que la mayoría de sus lectores no habrá tenido una experiencia de primera mano con el bloque comunista del este. Los lectores sólo tienen que entrar en el lenguaje de la propia novela, y la frase insistente “el momento comunista” va a producir un efecto de conciencia o cinismo. Dentro de su crítica al comunismo, ¿no diría ud. que el cínico termina siendo más útil o incluso instrumental a un régimen totalitario que, digamos, el defensor o el fanático? (por seguir el famoso argumento de Slavoj Žižek.) En la novela, el personaje de Alois Hus cree en la ingeniería de una nueva subespecie de jirafa checoslovaca;

es la figura que representa por excelencia los ideales comunistas de ingeniería social y reinención, y es el personaje más fuertemente perturbado al final de la novela por la matanza de jirafas. Su insatisfacción y su estado emocional resultan muy ingobernables, y por lo tanto este personaje parece plantear más una amenaza anárquica al secreto del régimen y sus operaciones, que, digamos, Emil o Jiří, quienes participan—tal vez cínicamente— en la carnicería final para proteger su propia libertad personal. El cínico coopera, pero el fanático en última instancia puede o no cooperar porque no puede soportar la destrucción inevitable de sus ideales (comunistas). ¿Cuál es exactamente la lógica o la relación entre ideología—o convicción personal— y libertad en Giraffe?

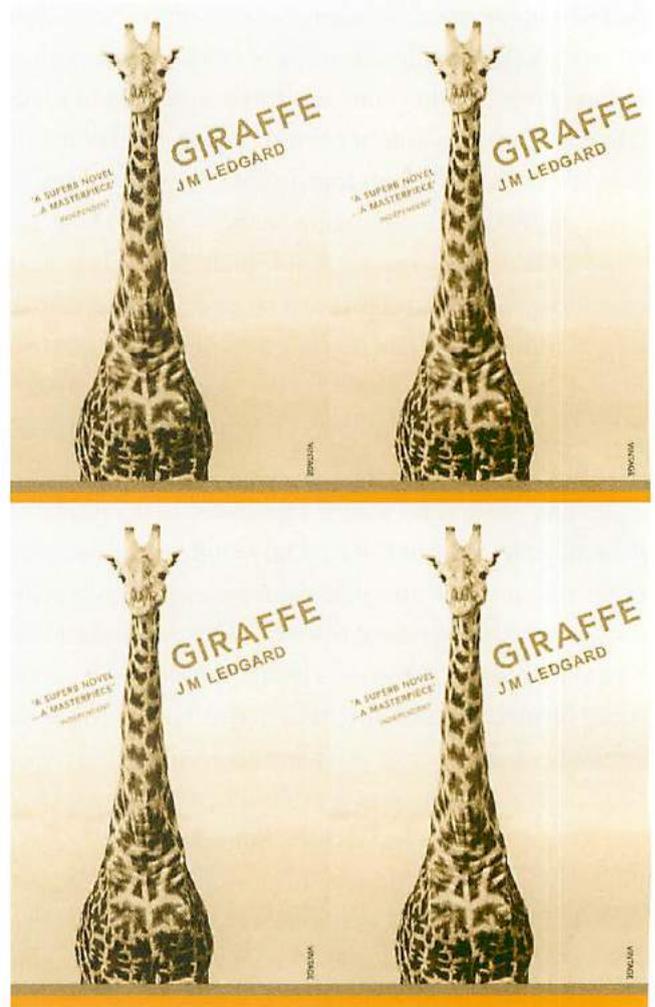
Todos están básicamente controlados y oprimidos por el régimen. El personaje Jiří, que dispara a las jirafas, no tiene elección: tiene que hacer eso o lo encarcelan. Los personajes simplemente no tienen elección, y no puedo decir que estén felices de ninguna manera. Emil se vuelve más interesante a medida que la novela se va desarrollando: entre el traslado de las jirafas a Checoslovaquia y el momento de la matanza de las jirafas, mientras trabaja con la policía secreta, Emil se convierte en un personaje más frío, más hueco. Creo que la analogía del sonámbulo es muy importante en este sentido. En primer lugar, ser cínico en ese régimen en ese momento o en un contexto similar es una forma de afirmar la propia humanidad, y la propia individualidad, porque ser cínico es luchar contra la retórica vacía, la propaganda vacía, los símbolos vacíos. El símbolo de la organización de la Juventud Checoslovaca era una imagen (usualmente un prendedor esmaltado) de un libro del cual salían llamas. En un nivel, los comunistas eran tan estúpidos que no se daban cuenta de que un cínico podría llegar a ver esa imagen como algo problemático. Los checos tienen un sentido del humor muy mordaz, y ese sentido de la ironía se mantenía en secreto. La analogía del sonámbulo se refiere a cómo actuar en un espacio público que es tan embrutecedor y tan absurdo. Pensé mucho en esto mientras estaba investigando para el libro. Como sabe, mis orígenes son escoceses, y soy demasiado joven como para haber vivido durante el período comunista, así que con Checoslovaquia estaba yendo a un país extranjero en muchos aspectos, así que nunca hubiera podido pretender pintar una realidad histórica. Pero recuerdo que Havel decía que en la época era como si Checoslovaquia fuera una nación dormida, y me recuerdo subrayando ese renglón, era como un momento de eureka para mí. Y luego con Amina, la sonámbula, las jirafas la despiertan, pero la carnicería ocurre de todas formas.

La novela dice mucho acerca de cómo la experiencia (comunista) falló las expectativas (comunistas), y ud. usa —con mucha eficacia— *Great Expectations* de Dickens para puntuar el desarrollo de esta idea. En su opinión, ¿este fracaso del socialismo/comunismo deja al liberalismo/capitalismo con una gran carga de expectativas? ¿Puede realmente florecer la tolerancia multicultural en el capitalismo global?

Una gran pregunta. Debo decir, como ud. muy amablemente dijo al comienzo, que las reseñas de *Giraffe*, especialmente en los Estados Unidos, han sido generalmente realmente buenas, así que no puedo quejarme, pero un par de reseñas han supuesto que soy un gran idealista en términos de religión y que estoy a favor del capitalismo.

Exactamente, las reseñas de *Giraffe* han sido espectacularmente positivas, pero las dos áreas que parecen haber sido identificadas en varias ocasiones como problemáticas son el elemento místico, sobre el que me gustaría preguntarle a continuación, y la crítica al comunismo propiamente dicho; se ha dicho que la crítica alegórica en su novela puede ser realmente muy fuerte.

Bueno, creo que es correcto, que hasta cierto punto es muy fuerte y quise que fuera muy fuerte. Pero la idea de que eso es una forma de avalar el mercado libre no es necesariamente correcta. Porque trabajo para *The Economist* hay cierta presunción de que yo estaría en una suerte de misión publicitaria del mercado libre, lo que es claramente injusto y no es verdadero. Hay una preocupación humana aquí y son estas preocupaciones las que están en el corazón de la novela. No es una coincidencia que traiga a Gustav Mahler en la novela, Mahler que tocó ciertas verdades musicales y también el tipo de sufrimiento del que estoy hablando en la novela: lo que quiero es que la gente se despierte con el sufrimiento a través del arte y que sienta el sufrimiento para hacerlos conscientes. Como correspondal en zonas en guerra durante un tiempo, he visto muchas cosas que ni siquiera contaría a mis hijos, son cosas que no puedo ignorar. Si puedo meditar en esta instancia de sufrimiento en la novela, en este cautiverio, en un sentido realmente profundo y significativo —para ser honesto es casi una noción budista— entonces tal vez de una forma marginal y momentánea podría ser capaz de entender otro tipo de sufrimiento. El aspecto que fue realmente devastador del comunismo no fue su lado económico, eso es realmente secundario, sino el aspecto de sufrimiento humano, por lo tanto en lo que realmente quise enfocarme fue este lado emocional de las cosas, esta falta de belleza, la falta de espacio para el individuo, y el sentido de cautiverio dentro de ese estado fallido.



En relación con la inclusión de la dimensión mística: está el personaje Amina y su mención de “razones doradas”; las jirafas que aparecen como redentoras del sufrimiento o animales sacrificiales; la idea del destino y de la evolución. Refiriéndose a la Trinidad de la evolución, el simbolismo cristiano y el liberalismo económico, la reseña de *The Guardian* (hecha por James Flint, el 4 de marzo de 2006) sugirió que este camino llevaba directamente al tipo de escritura de Paulo Coelho (tipificada en *El Alquimista* con sus ideas de viaje espiritual y sus parábolas de que cada uno debe sentirse satisfecho con su propia suerte, etc.). ¿Cómo respondería a estos comentarios? ¿Está de acuerdo o no con esta evaluación?

Recuerdo la reseña de *The Guardian* —fue realmente bastante ridícula; de alguna manera intentaba hacer una analogía entre las jirafas y la crucifixión. Entiendo que el reseñador tenía problemas con el aspecto místico, y está bien, pero no estoy seguro de que la crucifixión tuviera que ver con esto. Y con respecto a Paulo Coelho, mi agente estaba realmente contento con la idea de que yo fuera una suerte de Paulo Coelho sofisticado; pensaba que eso era realmente brillante, francamente: dijo que iría a hacerle ganar millones. Es una broma, nunca leí nada de Paulo

Coelho, así que no podría saberlo. Criticar al comunismo, pero no abogar por el mercado libre, obviamente pone todo el peso de nuevo sobre el lado místico de las cosas y claramente habrá gente que tendrá un problema con esto. Todo vuelve de nuevo a la otredad. Cada escritor es tomado por problemas y temas particulares, estilos de escritura – novelas documentales, novelas sobre la anatomía de una relación, y conmigo todo vuelve al hecho de que como escritor me preocupa mucho la otredad. He leído y estudiado mucho a escritores como Jorge Luis Borges e Italo Calvino, que es mi gran héroe literario, es decir, escritores que son capaces de decir cosas extrañas o de convertir cosas ordinarias y comunes en extrañas. Para mí lo más interesante en la existencia humana es que nacemos sin ningún dogma, no sabemos de dónde venimos y luego morimos y no sabemos a dónde vamos, tal vez a ningún lado, tal vez a todas partes, estamos suspendidos en el desconocimiento, en el misterio, y éste me parece un hecho muy importante y fuerte, que ciertamente informa la manera en la que veo las cosas y la manera en la que escribo. Veo el mundo de una forma mágica, de una forma radical y quiero transmitir estos elementos en mi escritura, y me doy perfecta cuenta de que hay algunas personas a las que no les gusta esto, que encuentran todo esto quizás un poco perezoso, quizás demasiado culturalmente pop, o tal vez de alguna manera esto amenaza su sentido ateo. Yo soy definitivamente creyente en un sentido amplio; creo en un viaje espiritual que tal vez continúe después de la vida. El gran jesuita Pierre Teilhard de Chardin decía que “no somos seres humanos en un viaje espiritual; somos seres espirituales en un viaje humano”. Esto me lleva a una de las escenas favoritas de mi libro: el ángel de madera clavado a un árbol, la idea de que este ángel ha sido de alguna manera mantenido cautivo. Este cautiverio va completamente en contra de la idea de un ser espiritual en un viaje humano. Pero rechazo con mucha fuerza la idea de la reseña de *The Guardian* sobre las jirafas y la crucifixión; la única comparación con la crucifixión es que cuando se matan las jirafas hay una gran cantidad de sangre derramada.

¿Cuál es su próximo proyecto literario?

Estoy escribiendo una novela que transcurre en el Atlántico del norte y no tiene ninguna de las analogías usadas en *Giraffe*: no hay ningún sentido de pérdida, hay más un sentido de aspiración y descubrimiento. No quiero hablar mucho de esto, pero es una suerte de versión o interpretación libre de *Moby Dick*. El océano es el personaje principal en la novela, y por océano no quiero decir el mar don-

de el agua se encuentra con el cielo, sino sus profundidades. Así que es muy interesante para mí, y obviamente tiene que ver también con ideas de otredad, la belleza física y natural, y la fusión de lo científico y lo literario. Estoy explorando todos estos temas y es realmente muy divertido e interesante y estoy trabajando mucho en esto, así que espero que esté terminado para fines del verano próximo.

¿Qué piensa en general de la producción literaria contemporánea?

Creo que las fuerzas de Mercado tienen una gran influencia: claramente hay una gran literatura allí afuera, pero también hay hoy mucho más conformismo, hace falta más coraje para intentar ser original y luego continuar evolucionando. Y si se es un escritor exitoso entonces se está bajo una serie muy diferente de presiones. Creo que hay demasiada literatura liviana disfrazada de literatura seria, que no está realmente abordando los problemas fundamentales e importantes. Soy un escritor bastante ambicioso y no sé si alcanzaré mis metas, pero quiero concentrarme en los temas importantes: mortalidad, cautiverio, otredad –éstos son los grandes temas. Son temas mucho más cercanos a la literatura europea y tal vez a la latinoamericana que a la británica. La literatura británica hoy a menudo se retrae de esos temas. Los autores británicos quieren hoy ser divertidos y hay mucha escritura sexy: algunos graduados de Oxford que son contratados para escribir sobre sus relaciones con varias chicas en Magdalen College, o sobre cuando tomaron cocaína. Nunca voy a rechazar el derecho que tiene cualquier escritor a ser publicado ni nada por el estilo, pero obviamente cuando en Estados Unidos se ve cuánto han descendido en ese camino, entonces es claro que ese es un camino realmente terrible. La escena de escritura literaria Americana hoy es desastrosa en términos de literatura moderna. Anduve revisando librerías en San Francisco la semana pasada y hay realmente tanto ombliguismo, y es muy deprimente porque el mundo es tan mágico, maravilloso y fantástico, que ¿por qué no existen más ejemplos de esa gran literatura? Obviamente, no he leído a todos los escritores más recientes, pero Sebald es un escritor que ha tenido una gran influencia en mí, y creo que hay elementos en *Giraffe* que han sido muy claramente influenciados por él. Creo que Sebald es uno de los únicos escritores de los últimos años que podemos llamar como un gran, realmente gran escritor. Tal vez comiencen a aparecer otros.



WHEN THE WATER MEETS THE LAND













FERNANDO AZEVEDO





É a própria vida, em seus ciclos, que está em jogo
quando a água encontra a terra,
na vertical.

Solo e céu,
pés e mente, se encontram.

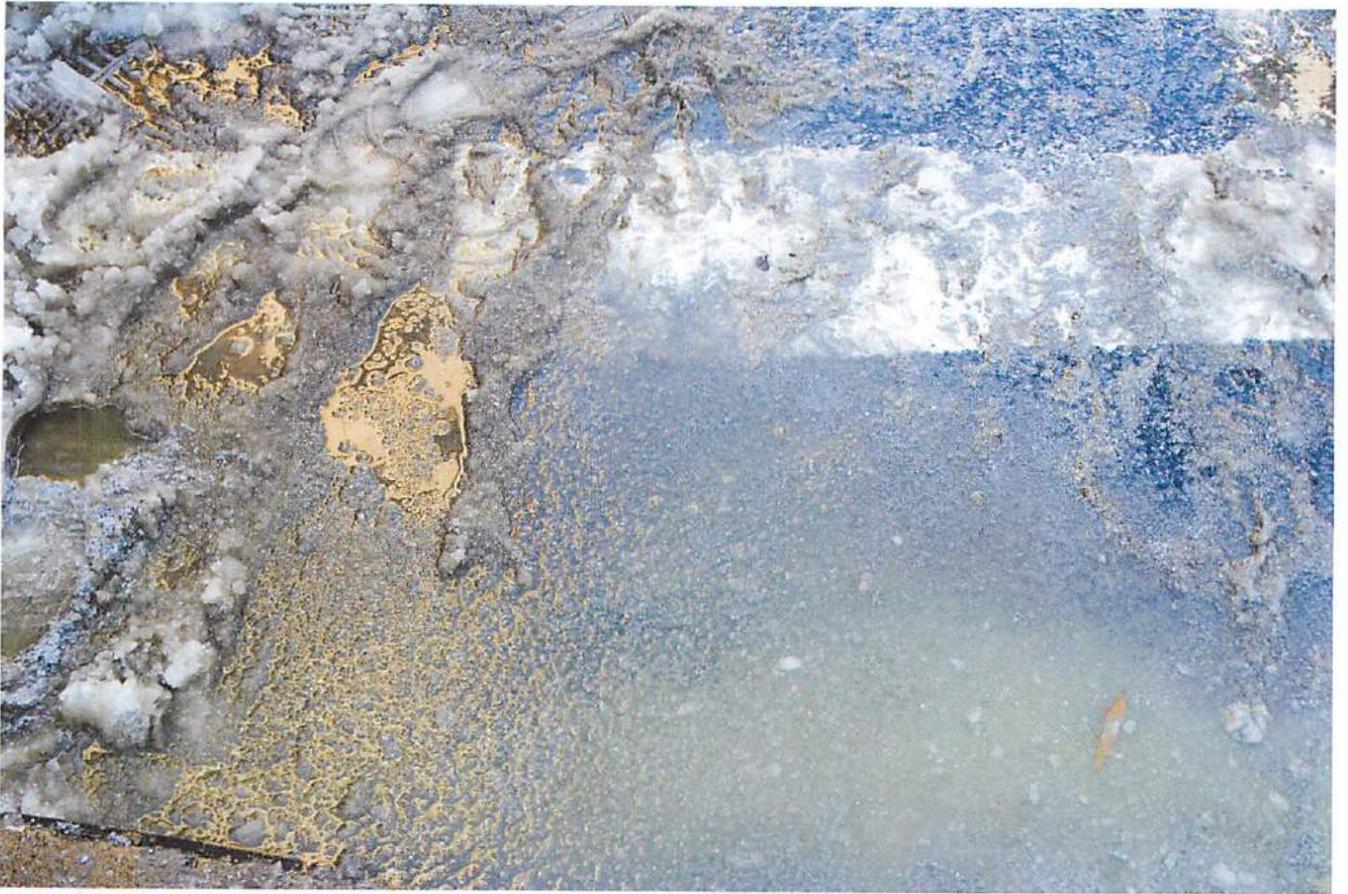
A vida entre eles.

Raízes e bocas,
caules, artérias e veias,
torneiras e chuveiros,
cabelos, pele, flores e ralo.

Na calçada,
entre o firmamento e a lama,
filmes de água, sem espessura,
retornam a vida a si mesma,
em imagem.

Quando a água encontra a terra,
na vertical.

Fernando Azevedo









Quando a Água encontra a Terra é para mim sobre incerteza, deslocamento, confusão, desorientação. Fronteiras são continentes, um país, um estado onde todos vivemos. Moramos entre luz e sombra, ignorância e saber, mas, especialmente, entre passado e futuro. O tempo presente é em si a fronteira mais intrigante. Ele existe entre dois espaços que não existem. O passado já foi e o futuro ainda não é. Não é a toa que nossa mente capta tão pouco de tudo aquilo que nos rodeia. Vivemos numa confusa neblina. Cada um de nós é uma ilha num mar sem fundo. Ainda sim, às vezes, vemos de relance fragmentos do que existe por baixo de nós. Sonhos, assim como as fantasias, vêm desse abismo mas acima de tudo é dessas profundezas que a arte pode ser pescada.









*"When the Water Meets the Land" concerns edges. At the first level, it concerns the edges of bodies of water, where those bodies of water are bounded by dry land. On the map, those edges are fixed, at least until the next map is made to correct the earlier one. On the map, those edges often define the boundaries between states, nations and continents. They are places where a natural edge becomes a cultural limit, and where one state of matter (solid) confronts another state of matter (liquid). At the same time, these boundaries are also thresholds, liminal places where one area, body or thing becomes another. It is in this sense that such edges are fundamentally unfixed, in the same way that water is unfixed in its coming and going. Looked at from the geographer's distant point of view, these edges are static; looked at from an individual's closer viewpoint, they vacillate. Thus these are edges that depend on whether they are looked at in a detached or an intimate way, from the vantage point of land or that of water, the state of solid or that of liquid. These are edges, finally, where things from the water are cast up on the land, where things from the land float in the water, and are (in)visible on, above, or under it, where land mixes with water and water leaves its traces on land. Where solid and liquid, wet and dry, interact with one another.**

*At the second level, "When the Water Meets the Land" concerns the margins between categories: the border areas between opposites and within binary oppositions. Those binaries include: occidental versus oriental, North versus South, here versus there, inside versus outside, self versus other, same versus different, subject versus object, masculine versus feminine, you versus me, good versus bad, nature versus culture, essence versus construct, mind versus body, active versus passive, figure versus ground, intention versus chance, photography versus painting and drawing, black-and-white versus color, black versus white, dark versus light. Ultimately, "When the Water Meets the Land" is concerned with the way every black-and-white demarcation is also a grey area.***

WHEN THE WATER MEETS THE LAND

The photographs in "When the Water Meets the Land" are not illustrations of a prior concept. Rather, they are integral to the thought process. Indeed, they are thoughts themselves. Some of them inspired the idea of "When the Water Meets the Land"; others expanded upon that idea. There are photographs by three photographers, a Brazilian, a North American, and a Brazilian who lives in North America: Leonardo Kossoy, Carol Armstrong and Fernando Azevedo. Their photographs include images taken in North and South America, on their East and their West coasts, and in other parts of the world. They include images of seashores, rivers and canal banks, wet streets, people, clothes and objects, human bodies in and by the water, water indoors and outdoors, different containers and uses of water, and water in all of its states. Do these photographs suggest their authors' different geographical, national and personal points of view? That is for the viewer, who comes from wherever they come and brings with them whatever they bring, to decide.

**This aspect of "When the Water Meets the Land" is inspired by the poetry of Elizabeth Bishop, who lived in Brazil. It is indebted, in particular, to "Lesson X" in "Geography III."*

***This aspect of "When the Water Meets the Land" is inspired by the writing of the French feminist Luce Irigaray. It is indebted, in particular, to the essay included in This Sex Which Is Not One called "The Mechanics of Fluids."*



entrevista

Enrique Díaz

Flora Süssekind

O ENCENADOR COMO ANATOMISTA

A cronologia da formação e das duas décadas de atividades do grupo teatral, elaborada por Fábio Cordeiro para o livro *Na Companhia dos Atores*, lançado pela Editora Aeroplano em 2006, inclui, logo no primeiro registro destacado por ele (referente ao ano de 1987), informação particularmente relevante para a compreensão do processo de trabalho da companhia e, sobretudo, do método cênico de Enrique Diaz. Trata-se de referência a um momento ainda anterior à formação da companhia, no qual alguns atores, muitos dos quais viriam a fazer parte do grupo, decidiu se reunir regularmente para uma oficina de estudo e experimentação numa escola em Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

“Enrique tinha acabado de ler *Uma Anatomia do Drama*, de Martin Esslin”, registra Fábio Cordeiro, “e, nessa oportunidade, experimenta com os demais atores uma qualidade de atuação ‘não psicológica’¹. Especificando as atividades realizadas nesse laboratório em texto incluído no programa de *A Bao A Qu*, Enrique Diaz comentaria: “Um dos pontos centrais da pesquisa era a utilização da estrutura dialética de objetivos e estímulos da teoria de Stanislavski em compatibilidade com gestos e ações com pouco ou nenhum significado. O domínio dos meios expressivos, a capacidade de trabalhar partes do corpo e voz de forma independente”². Além da despsicologização do trabalho com elementos da teoria stanislavskiana (ênfase nas ações físicas, e uma fisicalidade ligada a “gestos e ações com pouco ou nenhum significado”), sublinha, ainda, os exercícios quase de dissecação expressiva de partes do corpo do ator, e a separação, a tensão entre corpo e voz, entre ritmos, volumes, sonoridades.

A referência à leitura de Esslin seria melhor explicitada por Enrique Diaz em texto de 2006: “Imaginava se conseguiria desenvolver aquela noção da progressão dentro da estrutura dramática, o interesse do espectador por algo que se desenrole à sua frente, ainda que com elementos abstratos”³. Lembre-se, porém, que, na análise de Esslin da estrutura dramática, presente no quinto capítulo do seu estudo, a discussão do processo de construção do interesse já aponta para uma variedade de tensões e formas de suspense, e, via Beckett, para o seu possível desligamento de intrigas ou de qualquer tipo convencional de enredo. Pois é de uma articulação de aspectos distintos e não necessariamente narrativo-seqüenciais (cada cena ou seção podendo conter elementos próprios de suspense) que depende, a seu ver, a estrutura, a forma. De uma espécie de dinâmica de partições, seccionamentos, combinações e recombinações de elementos.

Lembre-se, nesse sentido, como esses mecanismos de partição e contraste seriam ampliados ao longo dos anos nos trabalhos da Companhia dos Atores e nos espetáculos dirigidos por Enrique Diaz. Passando-se, ainda em fins dos anos 1980, em *Rua Cordelier*, de uma dominância do *Marat-Sade*, de Peter Weiss (que servira de texto de referência para a montagem), no sentido de uma intensificação

crescente da tensão intertextual, propiciada pelo acréscimo de trechos de *Mauser*, de Heiner Muller, e de *A Morte de Danton*, de Büchner, e por sucessivas recombinações desse material e de interferências musicais propositadamente dissonantes. Algo semelhante se dá com a referência borgeana trabalhada em *A Bao A Qu*, que vai dando lugar a uma agramaticalidade expansiva, na qual não há espécies imaginárias apenas, mas toda uma língua inventada, por meio da qual se sublinham a disjunção entre som e a autonomização, em cena, em meio a sua mútua complementaridade, de gesto e voz.

Esslin distingue, na sua anatomia da encenação, elementos, intervalos, cenas, seções, padrões de intensidade, de repetição, contraste, transição, e define as formas dramáticas como uma “combinação de elementos espaciais e temporais que permitem um número infinito de permutações estruturais entre unidade espacial e diversidade rítmica, de um lado, e entre unidade de ritmo e tom em meio a ampla variedade de mudanças visuais, de outro”⁴. Lembre-se o número reduzido de objetos utilizados em cena e as combinações operadas teatralmente em *A Bao A Qu*, por exemplo. Tijolos, pneus, cadeiras demarcando o espaço e definindo uma dinâmica de jogo combinatório para o espetáculo. Tomando como objeto de recombinação agora figuras de referência, observe-se o passar de um a outro ator dos personagens de *Hamlet* e de *A gaivota*. E, em termos de figuração de operações de dissecação, lembre-se o palco dividido em pequenas seções identicamente iluminadas à vela e a vidro no chão do teatro em *Ensaio. Hamlet*, como a exhibir a anatomização a que estava sendo submetida a peça. Por outro lado, contrastando-se o andamento vertiginoso deste espetáculo com os brancos de *A gaivota*, encenada logo em seguida por Enrique Diaz, observa-se que a estrutura quase em díptico armada pelo

¹ CORDEIRO, Fábio. “Cia. dos Atores no Tempo”. (In: CORDEIRO, Fábio; DIAZ, Enrique e OLINTO, Marcelo (org.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006), p. 235.

² Texto sem assinatura. Programa de *A Bao A Qu* (reproduzido na p. 303 de *Na Companhia dos Atores*).

³ Cf. Enrique Diaz em *Na Companhia dos Atores*, p. 21.

⁴ ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1978, p. 50.

encenador para as duas montagens (dois Hamlets, já que o texto de Shakespeare serve de referência ao de Tchekhov) oferece uma exposição de dinâmicas rítmicas diversas para exercícios de aproximação e crítica de textos teatrais clássicos, para uma espécie de “autópsia” do drama.

O próprio Esslin costumava ressaltar que o seu exercício de dissecação teatral (com a diferença de, no seu caso, não se anunciar expressamente um horizonte pós-dramático) mantinha interlocução constante e bastante evidente com o livro de Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, de 1957. E se, como Frye, Esslin mantinha-se no horizonte do drama, do gênero, das espécies dramáticas, parecendo meio fora de esquadro num momento pós-dissolução das poéticas clássicas dos gêneros, sublinhava, igualmente, as possibilidades de interação e interferência presentes nas divisões e subdivisões dramáticas enfocadas por ele. Apontava, sobretudo, para a dimensão performativa do dramático, para sua necessária concretude (mesmo em meio a ações abstratas), para a simultaneidade e a multiplicidade de ritmos e de níveis de ação e expressão. E parecendo sugerir, em alguns momentos ao menos, que se tomasse a expressão “anatomia” não apenas na sua acepção analítica talvez mais evidente, mas noutra sentido sugerido mesmo por Frye ao tratar de um outro anatomista, Robert Burton, e de sua *Anatomia da melancolia*.

“A palavra ‘anatomia’ no título de Burton significa uma dissecação ou análise, e expressa de forma muito acurada o aspecto intelectualizado da sua forma. Podemos adotá-la como uma denominação conveniente para substituir a incômoda e nos tempos modernos, enganosa expressão ‘sátira menipéia’⁵, diz Frye. E, no entanto, não deixa de ser curioso que ele tomasse emprestado de Burton uma denominação que apontava justamente para uma satirização inclemente do tratado, para uma desintegração enciclopédica de gêneros e categorias. Pois ao lado de uma vontade classificatória, de um impulso de tudo compilar e descrever, de uma enxurrada de causas e manifestações as mais diversas da melancolia, assiste-se, na obra de Burton, a um exercício em abismo de segmentação e comentário, a seções e subseções aparentemente intermináveis, ao acréscimo ininterrupto de apêndices e sinopses, todos submetidos, porém, constantemente, às mais diversas formas de eco e interconexão.

No seu esforço arqueológico de detecção das fundações das estratégias hermenêuticas contemporâneas, incluindo a gênese de uma sistemática dissolução genérica, Allen Weiss parece situá-las, em “An Anatomy of Anatomy”⁶, exatamente nessas anatomias, na exasperação dessa sensibilidade “anatomizante” representada por formas enciclopédicas, enumerativas, excentricamente totalizantes, por “formas que incluem todas as formas”, como anunciava a *Anatomia da melancolia*, e como ocorreria em obras como a de Jorge Luis Borges e de Antonin Artaud.

Não é de estranhar, nesse sentido, que a obra de Borges, em especial o *Livro dos seres imaginários*, tenha servido de referência fundamental na criação de *A Bao A Qu*. Ou que Enrique Diaz se referisse à sua versão de *O rei da vela*, no programa da montagem da Companhia dos Atores, em

2000, como “a autópsia de um organismo social que precisa se refletir e se reconhecer sem maquiagem”. Ou que a segmentação espacial funcione de modo a figurar a desestabilização, o movimento de interiorização e divisão de GH, na encenação de *A paixão segundo GH*, em 2003. Ou, ainda, que a anatomia satírica de um gênero, o formato enciclopédico, tenham sido dominantes no processo de composição de *Melodrama*, espécie de compilação de tramas, subtramas, de lugares-comuns, gestos, personagens e situações cênicas características à sensibilidade melodramática.

Variam as formas de seccionamento (por vezes quase imperceptíveis como o branco sobre branco, o quadrilátero branco projetado na parede em *A gaivota*), intensificam-se, igualmente, os meios de interconexão ou recombinação (“o quadrilátero de branca luz” extraído de Clarice Lispector e projetado em Tchekhov), a ponto de os “exercícios com coisas”, realizados com Mariana Lima por ocasião dos trabalhos (*Raiz quadrada de menos um e GH*) ligados à obra clariceana, terem se expandido pelas experimentações cênicas com atores, dançarinos e músicos que vêm sendo realizadas no “Coletivo Improvado” e terem ampliado a presença de objetos nos dois “espetáculos-ensaios” mais recentes dirigidos por Enrique Diaz, o *Ensaio Hamlet e A gaivota*. Trabalhos nos quais, ao lado de uma intensificação dessas operações de disjunção (da cena, do personagem, da perspectiva, do tom), parece desenvolver-se, em evidente contraste rítmico, a exposição de uma espécie de dramaturgia da encenação. Pois, ao lado dessas anatomias de Clarice Lispector, do *Hamlet*, de *A gaivota*, há outras, expostas na tensão entre modos corais (por vezes juntando ator e objeto, por vezes desindividualizando falas e gestos), entre esses movimentos de pluralização e o reforço a processos de autonomização, dando lugar, por vezes, não só a performances individuais (como Fernando Eiras com os trajes de Ofélia, como o homem coberto de espuma de barbear em “Não olhe agora”, como Mariana Lima dialogando com sua imagem em vídeo no Teatro da Vertigem), mas à ênfase na produção de quase-esculturas transitórias, e interferências plásticas, resistentes, recortando o espaço cênico. Tensões que apontam para um processo de formalização que recusa a totalização, o acabamento, que deixa propositadamente rastro. E no qual, não à toa, o encenador evidencia a própria presença. Por vezes atrás de uma pilastra ou parede, como em “Não olhe agora”, com um megafone na mão, evidenciando a sua função, conduzindo explicitamente os movimentos dos atores, performatizando, auto-ironicamente, a perspectiva do encenador e o lugar da enunciação.

⁵ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. p.311-312.

⁶ Cf. WEISS, Allen S. An Anatomy of Anatomy. In: *The Drama Review*, vol. 43, nº1 (Spring, 1999), p. 137-144.

Foi sobre o seu trabalho como diretor, não só junto à Cia dos Atores, desde os anos 1980, mas, ao lado de Mariana Lima, sua mulher, no Coletivo Improviso, e em trabalhos independentes como *A paixão segundo GH* ou *A gaivota*, que conversei com Enrique Diaz pouco depois do término da temporada da sua versão para o texto de Tchekhov no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro.

Ao abrir o programa da montagem de A gaivota (Tema para um conto curto), o espectador é convidado, imediatamente, a “lembrar de Hamlet”. Um lembrete duplo. Não só das referências hamletianas presentes na peça. Mas, também, do Ensaio Hamlet, e do fato de vocês terem montado, em pouco tempo, quase um segundo Hamlet. Independente da relação direta com o novo espetáculo, avisava-se que estaria em curso, ao mesmo tempo, um outro diálogo, o da Gaivota com o trabalho anterior. Gostaria de começar essa conversa pensando justamente no caráter de díptico que, a meu ver, as duas montagens assumem. Dois Hamlets, o do Shakespeare e esse outro, revisto (de forma bastante impiedosa) pelo Tchekhov, e os dois montados, assim, um depois do outro, parecendo evidenciar uma vontade de sublinhar cenicamente esse contraste.

A idéia de trabalhar com a *Gaivota* não estava originalmente relacionada à sua proximidade com o *Hamlet*. Apesar disso, como sempre me atraiu o jogo com a metalinguagem, a peça dentro da peça, o fato de falarem do ator e do artista, acabou aproximando as duas na seqüência dos espetáculos. E é curioso observar a incrível semelhança dos elementos que as constituem. Isso por outro lado também nos fez ter

que olhar para as diferenças, que não são poucas, tanto em termos do olhar que os autores criam sobre o material, quanto da estrutura que escolhem para desenvolvê-los. O fato de Shakespeare ter optado pelo nome do personagem como título e de Tchekhov escolher a cruel fábula da gaivota como título da sua peça é um bom sinal para compreender esta diferença. Em *Hamlet*, por mais rocambolesco, multiestilístico e complexo que possa ser, acompanhamos a iniciação do personagem e mantemos o foco fortemente sobre ele. Além disso, me parece que a beleza da arte e o caráter explosivo da criação artística acabam por oferecer um caminho mais seguro para o espectador. Posso estar enganado, e isso ser uma bobagem imensa. Mas n' *A gaivota* esta mesma inspiração encontra personagens que têm mais o que fazer, ou que não se importam com aquilo, ou ainda que têm pena de Konstantin. E o ponto de vista deles não é apresentado de forma diminuidora. Entre acreditar na importância da afirmação artística de Trepliov e perceber um equívoco naquilo tudo, o espectador talvez não saiba o que fazer. E, como para mim a idéia da criação e a afirmação da arte sempre foram essenciais, a peça meio que produziu uma crise no próprio caminho da encenação.

Essa crise, a ser dividida pela encenação e pelo público, já se evidencia, a meu ver, na Gaivota, na opção por uma luz clara, inclusiva, abarcando atores e espectadores ao mesmo tempo. Mas ela parece determinante igualmente do contraste rítmico que distingue as duas experiências cênicas. No Ensaio. Hamlet, em vez de uma tensão entre ação direta e ação especulativa, entre movimento e monólogo, vocês parecem ter optado por uma estruturação fragmentada, mas em moto contínuo, em ritmo acelerado, extremamente vigoroso. Em A gai-vota acontece algo diverso, há talvez maior ênfase nos brancos. Os atores chegam a ficar literalmente mudos, em alguns momentos, num silêncio que é prolongado por tempo suficiente para criar desconforto e sublinhar as quebras, sublinhar, possivelmente, que são essas quebras, aliás, que parecem estruturar ritmicamente o espetáculo.

Não sei. É muito delicado isso. Tem uma coisa meio espetacular no *Hamlet*. Na minha experiência particular, é quase como se essa ausência de quebras fosse causada por um excesso de quebras. Internamente, antes de o espetáculo virar espetáculo e de ser lido como uma coisa que dura um tempo X, e é contínua e tal, a sensação é de que já é muito quebrada, é de que há quebras de natureza, de ritmo, de olhar, de estilo, e eu acho que a estrutura do espetáculo é bastante complexa, no sentido de que as variações de dinâmica, de coro, são bem distintas.

Num artigo, de 2005, de Jean-Louis Perrier, você falava com ele sobre o seu interesse, no Hamlet, pelo jogo de reflexos, pelo jogo dos duplos – Hamlet e o pai, Hamlet e Laertes, o pai e o tio, a pantomima e a peça. E, no entanto, vocês retiraram um dos duplos do Hamlet, o Fortimbrás.

Não houve propriamente uma decisão. O *Ensaio. Hamlet* traz no nome o que foi essa experiência. Que é a de a gente se relacionar com aquilo ali naquele momento. O trabalho é a experiência de viver aquele texto. E aí a gente se atrai mais por umas coisas do que por outras.

Eu tive a impressão de ser quase uma resposta à leitura do Jan Kott, à sugestão dele, a certa altura, em Shakespeare nosso contemporâneo, de que, para definir politicamente Hamlet, seria necessário saber, em determinado contexto histórico, “quem é o seu Fortimbrás”, quem é esse, que toma o poder, e é a quem cabe a palavra final na peça. Fico pensando no que significa, ao contrário, no caso de vocês, a supressão do Fortimbrás.

Não sei. Na verdade, o *Hamlet* é tanta coisa. É como se cada afirmação que a gente fizesse fosse uma coisa. Mas tem uma outra dimensão – tem muitos *Hamlets* ali den-

tro também. Ele já é um personagem muito complexo, muito multifacetado, e ele ganha ainda mais facetas porque são vários atores que fazem, e há muitos *approaches* diversos durante a peça. É como se eu não acreditasse muito na estrutura fechada porque ela já é aberta muito antes, para outros lados.

Há, no entanto, uma relação com o vazio, uma exposição propositada aos tempos mortos, aos silêncios, que parece ter se acentuado na Gaivota.

Durante o aprendizado dentro do espetáculo, já na própria temporada do *Ensaio. Hamlet*, eu pedi muito aos atores para trabalharem uma relação com o vazio, uma relação maior com a morte. Não necessariamente em termos de tempo cronológico, mas enquanto postura. Mesmo sem mudar estruturalmente o espetáculo. Achei importante a contribuição de certo peso, de certa aridez. Era dessa postura, do peso, da aridez, da relação com o vazio, era daí que deveriam sair inclusive os episódios cômicos. Nos momentos em que nós conquistamos isso, no espetáculo, foi muito interessante. Quando nos apresentamos em teatros com espaços maiores, onde todo o material, todas as coisas ficavam muito mais espalhadas, essa sensação do vazio era bem mais presente. Mas é um espetáculo bem montanha russa. Tem esse atrativo de jogar com essas mudanças, com essas dinâmicas.

Ao encenar não um, mas dois Hamlets, esse jogo com as mudanças parece se intensificar. Sobretudo porque você parece ter buscado uma montagem intencionalmente menos espetacular na Gaivota, parece quase propor uma espécie de avesso do moto contínuo do Ensaio. Hamlet. O que se percebe até na reação da platéia, muito mais eufórica no Hamlet, e forçada à contenção na Gaivota.

Eu entrei para fazer *A Gaivota* com uma proposição bem clara e assumida de que seria o mesmo tipo de trabalho. Era uma continuidade. Como se fosse “a fase azul de Picasso”, a “fase não-sei-quê” de alguém. Isso incluía um pouco a relação da platéia com o *Hamlet* também. Porque o espetáculo foi muito bem e em muitos lugares bastante diferentes. Muito por causa desse jogo extremamente lúdico, extremamente irreverente, que marcava o espetáculo. Toda a experiência internacional do *Hamlet* foi assim. Claro que a irreverência definia um lugar diferente de leitura do *Hamlet*, um lugar diferente para dizer o *Hamlet*. Acho que podemos falar do *Hamlet* dessa maneira. Isso era muito legal – a irreverência. Quanto a *Gaivota*, é engraçado porque ela é o *Hamlet* também. Mas, com

relação a *Gaivota*, foi o material do Tchekhov que foi afetando a gente. E isso aconteceu de uma maneira lenta e paulatina. E nem sei a que ponto chegaria se a gente tivesse ficado mais tempo ensaiando. A gente talvez até amadurecesse mais. Não sei.

Você já tinha dirigido As três irmãs há alguns anos. Houve outra experiência de trabalho com texto do Tchekhov?

Fui chamado em 1996 para dirigir *A gaivota* com a Fernanda Montenegro. Eu fiquei me sentindo premiado e, ao mesmo tempo, antes mesmo de começar, vi que não tinha como fazer aquele trabalho. Eu não tinha ainda uma compreensão daquele material e nem teria autoridade, no melhor sentido, diante daquele elenco, até para poder relaxar no trabalho. Mas me chamaram, na época, para fazer um filme, *Kenoma*, e eu acabei me convencendo de que não era para fazer *A gaivota* naquele momento. Então acabei não fazendo. Quando me chamaram para fazer *As três irmãs*, três anos depois, eu já tinha estudado, já tinha mergulhado um pouco, e lido mais a obra do Tchekhov, já tinha me perguntado para quê aquilo. Então tentei entender melhor aquela obra. Mas não parti do princípio – eu preciso fazer isso, eu quero fazer isso. Para ser muito sincero, agora, na *Gaivota*, também não.

Como surgiu o projeto então?

Foi muito mais algo meu, do Emilio de Mello e da Mariana Lima, pensando que tínhamos que voltar para o Tchekhov, que tínhamos que tentar entender, tentar viver aquilo, porque ele apresenta um universo tão rico, tão humano, tão diverso, tão patético... Isso, falando dos meus argumentos internos. Mas eu nunca disse “eu sei me relacionar com esse texto, eu sei usar esse texto para alguma coisa”. Tínhamos até certo medo. Eu achava muito difícil. Achava chato às vezes. Não conseguia vencer a distância da virada do século XIX para agora. Porque eu sou meio rápido, elétrico, tenho uma tendência a pensar as coisas simultaneamente. Então havia essa distância.

Mas o Tchekhov tem isso. Um é meio que visto pelo outro. Então não há heroizações. Eu achei muito interessante, por exemplo, isso de vocês não fazerem do Konstantin Trepliov um herói, como acontece em muitas encenações da Gaivota.

É. Esse pensar simultaneamente, isso também explica um pouco uma coisa no meu trabalho – a ausência de uma “verdade”. Sempre trabalho verdades simultâneas, sempre há discursos simultâneos, estilos simultâneos, há uma

necessidade de não cair num lugar onde a gente afirme uma coisa, e a coisa, no seu processo de formulação, acabe virando um paradigma ou um dogma.

Penso nos sucessivos exercícios de figuração da gaivota ao final do espetáculo, que vão sendo substituídos rapidamente por outros e outros e outros, o que me parece apontar nesse sentido. Penso também, de novo, na própria hipótese de um díptico, nos dois “ensaios”, nos dois Hamlets, um seguido ao outro.

Esse caminho entre o *Hamlet* e a *Gaivota*, foi de ir descobrindo, de ir desacelerando, durante o processo, mas ao mesmo tempo sem querer jogar fora alguma exuberância, alguma montanha russa, alguma provocação nesse sentido, para evitar o extremo oposto, que é o Tchekhov-clichê. Eu odeio, odeio, odeio esse Tchekhov-clichê. Eu acho até que eu poderia chegar a alguma coisa próxima disso, mas só se fosse por meio de um caminho pessoal, e aí, quando eu me desse conta disso, e visse algo meio Peter Brook, no sentido de algo que vai se acalmando, que vai silenciando, simplificando, seria resultado de um processo. E não apenas um canal para o efeito, para a retórica cênica, a retórica artística. Eu não gosto disso.

Mas houve um movimento de desaceleração.

Junto com isso de que você estava falando, de o próprio Tchekhov, nos personagens, trabalhar uma complexidade de pontos de vista, de ele ser meio “impegável”, “escapável”. Isso fez com que a gente chegasse num ponto que, no momento da estréia, era muito estranho para mim também. Porque entre a necessidade de uma argumentação vigorosa em cena, entre a personalidade de cada cena, e esse lugar mais esvaziado, eu sempre suspeito desse vazio. Talvez pela minha trajetória, pela minha relação com os atores, eu preciso ver o ator numa maturidade X que possa fazer com que aquele vazio me seja suficiente. Porque um vazio pelo vazio, sem uma maturidade do olhar, sem realmente o lugar do ator estar inteiramente afirmado ali, num lugar de morte, num lugar de ausência, então não serve para mim.

Como isso foi sendo construído?

A gente debate sempre. Na temporada mesmo da *Gaivota*, nós, volta e meia, parávamos e falávamos “vamos silenciar um pouco mais no começo”. Como a temporada não foi lotada, isso foi muito legal para nós. Porque podíamos voltar para isso. E, na semana final, que estava muito cheia, falamos disso todos os dias, falávamos “vamos voltar ao

que aprendemos nessa temporada”. Porque, se tivesse sido um sucesso total de público, não teríamos feito esse Tchekhov. É um caminho. O *Hamlet* é mais infantil num certo sentido. Mas eu acho isso ótimo também.

Eu perguntei muito sobre as diferenças, as experiências contrastantes de configuração rítmica, mas, além das referências diretas, há diversos pontos de aproximação entre os dois espetáculos. Há algo que, desde o Ensaio.Hamlet, me parece importantíssimo – o jogo com os objetos, o contracenar com coisas. Isso lembra, é claro, os tijolos, as cadeiras e caixas do A Bao A Qu. Por outro lado, acho que houve de fato uma mudança significativa no seu trabalho – talvez desde A paixão segundo GH, e os trabalhos com o Coletivo Improvise –, que me parece fundamentar os dois “ensaios”.

De alguma forma os objetos estiveram no *A Bao A Qu*, e voltaram ao trabalho a partir da *Paixão segundo G.H.* No *A Bao A Qu* acredito que relacionados fortemente às leituras de e sobre poesia concreta, os objetos no espaço como os signos da poesia tracejando a página, construindo constelações, a página branca do «*Un Coup de Dés*» de Mallarmé de certa forma funcionando como a interface para esta operação... Ali os objetos eram repetidos, tínhamos pneus, tijolos e cadeiras, e uma estética de fábrica, de linha de montagem, muito presente no panorama desta época. A partir do *GH*, trouxemos de Clarice uma personalidade maior, a presença da memória, o objeto sugerindo uma vivência, uma especificidade. Eles continuaram ajudando a tracejar o espaço, a criar linhas e decupagens, mas traziam um maior teor de experiência com a sua presença. No nosso *Hamlet* estes objetos seguiram o mesmo caminho, com a particularidade de serem muitos, de terem origens distintas, de produzirem uma maior sensação de ‘teatro do mundo’, talvez até de dejetos, embora não tenha sido esta a intenção. Entre *GH* e *Hamlet* houve também o desenvolvimento da relação com os objetos nas circunstâncias do treinamento para atores que eu e Mariana Lima desenvolvemos e que foi dar no trabalho do Coletivo Improvise. A descontextualização do sentido do objeto e a operação poética de sua presença foi bastante elaborada nesta fase. Combinações, reorganização do sentido, alinhamentos, jogos, o *Hamlet* de certa forma recebeu isto já em seu início. E a *Gaivota* também, sendo que agora de uma maneira talvez menos caótica, mais ligada a uma determinada interpretação da peça.

Talvez você pudesse falar um pouco sobre a incorporação de alguns desses objetos. Os sacos plásticos no Hamlet e na Gaivota, por exemplo. Os bonequinhos de encher que duplicam

Rosencrantz e Guildenstern no Ensaio. Hamlet, os legumes, as cadeiras, na Gaivota... As cadeiras vêm desde o A Bao A Qu.... Mas o empilhamento produz uma espécie de quadro vivo no meio da Gaivota. O ator Felipe Rocha, estático, sustentando um monte de cadeiras encaixadas...

O *A Bao A Qu* tinha isso também, com as cadeiras, só que não era no alto. Era mais aterrado. Mas acho os outros objetos mais determinantes do que as cadeiras. No caso dos bonecos, o processo de criação foi meio ao contrário. A Bel Garcia dirigiu um workshop em que os atores já entravam com umas roupas meio engraçadas e ela fazia, de saída, a proposta de o *Hamlet* fazer um jogo com eles que os deixaria nus no final. Eu estava propondo um jogo lingüístico, retórico, nesse trecho da peça, que é muito ligado a isso. Mas as roupas deles já tinham virado algo meio Chaves, meio Chapolin, com muito enchimento, muito engraçadas, uma coisa bem bagaceira, um lixo. Então a incorporação dos objetos seguiu uma trajetória ao contrário. Foi dos atores para os bonequinhos. Não o oposto. Começou no workshop. E, aí, um dia, eu estava andando na rua e vi os bonequinhos e comprei.

Achei bem interessante isso de o trabalho com a obra de Clarice Lispector ter transformado a relação com os objetos. Li numa entrevista sua à revista Sala Preta que vocês começaram a trabalhar com A paixão segundo GH fazendo um cotejo entre a adaptação do Fauzi Arap e o texto da Clarice.

A gente começou assim, mas a gente não chegou ao texto a priori. Todo o trabalho de experimentação, meu e da Mariana Lima, e do Fábio Cordeiro, na assistência de direção, foi que determinou a resolução final. O cotejo foi muito mais para a gente ter noção, porque o texto da Clarice não é tão simples, foi isso, não para tomar alguma atitude a priori. Acho legal falar sobre isso dos objetos porque é uma coisa mais ou menos recente para mim no trabalho. A relação seminal para mim com os objetos veio, como disse, desde o *A Bao A Qu*. Mas isso deu mesmo uma volta enorme. É muito curioso, mas, a partir da Clarice, do trabalho com os textos da Clarice, do modo como os objetos se apresentam ali, um modo que é muito íntimo, ligado à vida íntima da GH, à casa, a coisas domésticas, os objetos não definem só relações com o espaço, mas com a memória, com a experiência. No Coletivo Improvise, a gente também trabalhou com a Clarice, mas a gente ia explodindo tudo. Numa estação de trem na França, com xampu no chão, na Cinelândia... E isso invadiu o trabalho da Companhia dos Atores no *Hamlet*. Porque o teatro rico, da Companhia, não tinha ainda esse olhar semiótico (adoro

essa palavra) mais radical, que isola o contexto um pouco. Porque antes havia objetos, havia um jogo, mas os objetos eram muito ligados a uma imagem geral, composta, como no *Rei da vela*.

Ao mesmo tempo foi desaparecendo também, de certo modo, a construção cenográfica.

Eventualmente a gente se relaciona com o espaço como ele é por gostar disso. Em Berlim, por exemplo, não tinha fundo, era uma caixona enorme, e era super bonito... Mas a gente não depende mais do peso dessa construção. Porque os objetos são mais facilmente manipuláveis. Inclusive agora a gente está começando, com as viagens, uma coisa de produzir objetos em cada lugar também. É uma questão econômica, uma exigência de produção. Mas é mais do que isso também. Porque a gente manda fotos e aparecem objetos similares aos que usamos aqui. O Felipe Rocha tocava um bombardino, uma tuba escura. Em Berlim, virou um trompete branco, então era algo inteiramente diferente. Nós temos trabalhado mais com artistas plásticos. No *Ensaio.Hamlet*, trabalhamos com o César Augusto, da Companhia, e com o Marcos Chaves, que é artista plástico. Na *Gaivota*, o responsável pela cenografia foi o Afonso Tostes, artista plástico também. A postura, a conversa fica num nível muito mais conceitual, muito mais interessante, no sentido de um enriquecimento, por meio desse debate, da nossa maneira de olhar. É isso que passa a interessar, mais do que simplesmente resolver a cena. Não se trata de uma pessoa que vai, resolve e entrega um cenário pronto e tal. Foram experiências muito ricas. Na *Paixão segundo GH* também já houve isso com o Marcos Pedroso, que fez um trabalho de esvaziamento.

Mas não no cenário inicial. Ai houve certa opção pelo excesso, pela figuração propositadamente mimética de um quatinho de artista.

Acho que a questão do mimético está de fato colocada ali. Tanto que no final a Mariana Lima vai de um quarto de empregada falso para um quarto de empregada verdadeiro e passa a falar em vídeo. Mas a sensação que eu tenho ali não é de uma coisa inteiramente realista, tem muito mais acúmulo de informação naquele espaço do que um closet teria.

É quase um gabinete de curiosidades. O gabinete de curiosidades do escritor...

Durante o processo, a gente trabalhou várias vezes com aquela sala vazia e com milhares de roupas espalhadas, um

caos total, meio como aquele trabalho do Christian Boltanski com as roupas espalhadas. Do ponto de vista do nosso processo criativo, aquela arrumação, que até pode, na aparência, parecer mimética, ela era, na realidade, um argumento contra o clichê da desorganização. Para mim era muito mais interessante que o caos total na cabeça dela e todas as referências que a constituíam como pessoa, como passado, como formação social, era importante que elas estivessem ali supostamente arrumadas. Essa imagem do prédio, do prédio de que ela fala, e de uma civilização construída em cima de uma coisa que é uma lama, construída sobre a lama... Quando ela fala “vamos começar a afundar esse prédio”, o que parece tão arrumado passa a se ver que não estava arrumado na verdade... Para mim era mais forte então essa relação com a ordem e a desordem do que com a representação do espaço real.

Embora vocês tenham optado por algo de reconstituição no primeiro ambiente, o do closet, o quarto, as roupas feminis penduradas, o universo de livros bem explícito, uma quase máscara da Clarice (não só da GH) reforçada inicialmente por esse efeito de real, a mão tremendo, o cigarro...

Embora a gente tenha trabalhado de certa maneira sim com a casa, com uma idéia da casa, e havia mesmo a casa, o corredor, a cozinha... E na montagem no Centro Cultural Telemar, no Rio, tinha até o chãozinho da área, o varal, o radinho de pilha. Esse ponto aí, entre uma coisa e outra me parece meio essencial na Clarice. Entre ordem e desordem. Se você usar uma coisa muito dionisíaca, solta, para a Clarice, você perde a camada da superfície do real de que ela fala, e que me parece muito atraente.

No Ensaio.Hamlet, ao contrário, os objetos, de saída, já parecem meio que em luta com o texto de referência.

No *Hamlet*, o que foi mais presente foi uma relação temporal com o texto. Os objetos eram nitidamente um canal de chamada para hoje. Ao mesmo tempo, eles ajudavam a gente a fazer a peça muito naturalmente sem necessariamente nos sentirmos modernizando o texto, adaptando-o para 2000 e tanto. A gente usa objetos com os quais a gente se relaciona hoje. Mas não há a idéia de adaptar para hoje, de que aquilo se passa hoje...

No começo da Gaivota, vocês fazem referência a alguns autores brasileiros. Parece cumprir uma função de atualização. Achei curioso, no entanto, que o Trepliov de vocês, em vez de ironizar a produção de Trigórin, comparando-o a Tolstoi, Zola, etc., o comparasse a Milton Hatoum e Luiz Ruffato... Não sei

se isso funciona como ironia dupla, para amesquinhar o universo de referência do próprio Trepliov também. Mas achei que não, que era a sério.

Nem sempre citamos os mesmos nomes... Por quê? Você não gosta do Hatoum e do Ruffato?

Não se trata disso. Se bem que eu possa responder a você, sublinhando a maior qualidade, a meu ver, do trabalho do Hatoum. Considero os dois escritores de bom nível, mas autores de manutenção, de manutenção de certo padrão consensual de certa vida literária mediana, mediana demais, de uma classe média letrada conservadora. Que problema esses textos criam para mim? Nenhum. São de bom nível? Sim. Mas não mais do que isso. Eles, a meu ver, são "rotina". Rotina estilosa, mas rotina. Acho curioso que eles sejam mencionados em meio à exigência de Trepliov de formas novas, em meio à crítica dele de que o teatro contemporâneo não passa de rotina. Fico pensando se, em teatro, vocês fossem elogiar o equivalente a eles, o que vocês elogiariam.

Mas na hora em que você fala em Turgeniev, em Lermontov, para o público que vai ver *A gaiivota* é como se fosse algo da Idade Média. Então qualquer nome de um autor bom que está escrevendo hoje já é um contraponto. Porque já é uma peça russa, os nomes – Trepliov, Arkadina, Trigórin – no país em que a gente vive... As pessoas acham isso muito esquisito. Mas, voltando ao Hatoum a ao Ruffato, gosto do que li deles. Outro dia, por exemplo, alguém me mandou um recado dizendo que tinha entendido melhor a enenação por causa justamente da referência ao Ruffato. Disse que tinha entendido essa coisa quebrada, o olhar quebrado. Eu, na verdade, nem falo todo dia aquilo. Mas isso deu uma conexão para alguém que vê as coisas de modo inteiramente diferente. E isso me pareceu interessante.

Você falou algumas vezes em "olhar quebrado", "discursos simultâneos", "verdades simultâneas", "muitos approaches", "muitas facetas", muitas perspectivas de observação. E há o desdobramento dos personagens por vários atores... Em 2001, quando você obteve uma bolsa para realizar um estágio com a Anne Bogart e a SITI Company, nos EUA, para estudar o treinamento dos "Viewpoints", você mencionou certa semelhança com o trabalho que já vinha realizando com a Companhia dos Atores. Queria pedir a você para distinguir os processos, para comentar o que de fato teve mais interesse no estágio, o que de fato deixou rastro no seu trabalho.

A experiência com Anne Bogart e a SITI Company foi extremamente revitalizadora para o meu trabalho e produziu uma série de novas proposições e indagações. A forma

como Anne Bogart desenvolveu o treinamento dos *viewpoints* alia um treinamento prático a partir dos conceitos de espaço e tempo e acaba por propor uma enorme e lúdica libertação para a poesia da cena. As noções de escuta, consciência da cena, contraponto, resposta, foco e adesão produzem certa flutuação de sentido que sempre me interessou em teatro. É como se nos aproximássemos das categorias da música e da dança sem que nos obrigássemos a fazer música ou fazer dança. É teatro mesmo. Várias e várias vezes, numa sessão de *viewpoints*, eu tinha a impressão de um inacabamento extraordinariamente expressivo, como se eu estivesse compondo mil possibilidades de sentido e mesmo de narrativa na minha cabeça de espectador e tivesse que continuar atento, pois elas não paravam de se suceder. Este trabalho em alguns momentos se aproximava bastante do que fizéramos no processo do *A Bao A Qu*, por exemplo, que trabalhava bastante nesta indefinição parcial de sentidos, mas com uma forte dramaturgia de espetáculo. Além disso, o jogo de linhas, a decupagem do espaço e a musicalidade deste espetáculo pareciam precursores do que eu viveria em Nova York em 2001 com a SITI Company.

Foi depois desse estágio que você e a Mariana Lima criaram o Coletivo Improvado?

O Coletivo acabou sendo um pouco a maneira de eu me encontrar com a Mariana. Essa coisa de ela ter tido a experiência dela em São Paulo, com o Teatro da Vertigem principalmente. Eu cheguei a conviver bastante com o processo de criação do *Apocalipse 1.11*. Também me interessa o trabalho deles em termos de atuação. E o que eles procuram com isso, certa literalidade. No caso da Mariana, ela teve uma formação muito interessante. Vários procedimentos que têm a ver com a experiência do Stanislavski, com as ações físicas, com a sensação, a memória. Então, em 2001, nós fomos juntos para os EUA. Fizemos primeiro um workshop curto com a Anne Bogart. Mesmo as coisas que já estavam no meu trabalho com a Companhia dos Atores, principalmente em termos espaço-temporais, e coreográficos, associavam-se ali ao fazer artístico de uma maneira muito, muito ampla. Então foi interessante, foi uma experiência muito intensa. Ficamos um mês em Saratoga Springs. Eram seis horas diárias de aula. Nós chegamos a fazer um trabalho lá, no workshop, sobre um grupo de teatro dos anos 1930. Então a Mariana voltou para o Brasil e eu fiquei mais um mês acompanhando as aulas da Anne Bogart na Columbia University.

E como surgiu o Coletivo Improvado?

Realizamos a Mariana e eu workshops na Fundação Progresso de “Treinamento Para Atores e Criação Cênica”, explorando as técnicas trabalhadas pela SITI Company (Saratoga International Theatre Institute), baseadas no método criado por Tadashi Suzuki e em técnicas de improvisação ligadas à dança contemporânea. O treinamento era baseado fundamentalmente em sessões de *viewpoints*, em ações que não contavam propriamente uma história. Num aprimoramento da relação do ator com o chão, a partir de situações físicas, do aqui e agora. E no treinamento do uso e da observação do tempo e do espaço no jogo teatral, na conscientização pelo ator da própria espacialidade por meio de nove pontos de vista: relação espacial, tempo, gesto, repetição, duração, padrão da trajetória, arquitetura, forma, resposta cinestésica. Foi desses workshops, dos quais participaram músicos, coreógrafos, gente de dança, atores, que surgiu o Coletivo Improviso.

Pensando não só no Coletivo, que já sugere diretamente isso, mas no seu trabalho como encenador, de modo geral, me parece que, mesmo em ponto pequeno, quando lidando (paradoxalmente) com uma dramaturgia de personagens individuais, uma das características fundamentais desses trabalhos é a sua opção por um modo coral.

Formas corais no entanto bastante diversas das empregadas pelo José Celso, pelo Teatro da Vertigem, por certos grupos de dança contemporânea. Isso me parece ganhar paradoxalmente intensidade nesse embate com o drama e seus personagens individuais, como nas encenações do Hamlet e de A gaivota.

Acho muito acertado pensar na idéia de coro em alguns dos trabalhos que dirigi, embora não me pareça que isto esteja no primeiro plano, ou com uma visibilidade realmente grande. Em alguns trabalhos isso aparece mais, como no *Rei da vela*, nos tratamentos meio « antunianos » dos grupos, e talvez no *A Bao A Qu*, em momentos mais coreográficos. Vejo a idéia de coro na própria existência da companhia, como se aquele grupo de pessoas pudessem parecer ter um cérebro coletivo. Também o fato de em vários espetáculos um ou mais personagens serem interpretados por mais de um ator, simultaneamente ou não. Tenho no fundo o desejo de falar, não de uma « alma do mundo », como queria Trepliov, personagem da *Gaivota*, mas de uma sensação da anti-identidade, uma sensação de nossos invólucros (para usar também uma expressão clariceana...) sendo trespassados por fluxos contínuos ou não, uma sensação de uma antropofagia permanente, que talvez se manifeste neste polvo de cem braços que é um elenco em conexão que conta uma história no teatro. Ou mesmo que não conte história alguma, mas que criam

uma maior plasticidade ou elasticidade do que um olhar psicologizante seria capaz de oferecer. Neste sentido a idéia de um modo coral paradoxalmente oferece o suporte para a concepção de um mundo de discursos simultâneos, de articulações inesperadas, mais cubista do que aristotélico, se é que posso dizer isso...

No livro publicado no ano passado sobre os 18 anos da Companhia dos Atores, há um texto da Sílvia Fernandes, no qual ela fala da tensão entre a performance individual e a precisão da encenação como elementos estruturais no seu trabalho, acentuados pelo fato de você ser um ator. Acho o comentário muito bom.

Achei muito pertinente quando li também. E a gente vive no trabalho essa tensão até por certa indefinição de onde acaba uma coisa e começa outra. É por ter uma tradição de certa hierarquia mais forte, embora a gente tenha toda a coisa da criação coletiva, que está na nossa herança também. Acho importante poder falar, em termos teóricos, dessa convivência entre o poder do coletivo, o poder dessa coisa fluida, dos espaços não tão demarcados e ao mesmo tempo uma definição mais precisa da encenação. Porque eu convivo bastante com isso. Mas há graus diferentes de tensão. E há isso – eu nunca entro com o desenho pronto.

No Não olhe agora, do Coletivo Improviso, você e a Mariana Lima, além da direção geral, participavam também das apresentações.

No Coletivo Improviso, em termos de processo, essa tensão entre performance e desenho aparecia muito fortemente. Porque o Coletivo demandava uma presença da improvisação (na própria apresentação, na própria performance, não só no processo) mais forte ainda. E eu vivia esse conflito. Como era uma experiência nova, eu vivia o conflito de deixar a coisa acontecer e pronto e a minha tendência a ter certo controle, certo desenho, marcação. Na *Gaivota*, isso também acontece pelo fato de eu estar em cena de novo. Eu perco certo controle, o que de certa maneira eu acho ruim, por outro lado a experiência é essa mesma, eu estou lá dentro e então é isso – a experiência de não poder olhar de fora. Eu acho isso muito rico, muito produtivo.



Duchamp e a imaginação latino-americana

Daniel Link

Raúl Antelo. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006 (328 p., ISBN 987-1220-41-3).

María con Marcel. Duchamp en los trópicos inicia com uma frase contundente mas que deve ser corrigida: “O intuito deste livro é reconstruir o sistema de saber de um conjunto heterogêneo, quando não abertamente miscelâneo, de objetos culturais” (p. 9). É verdade que o livro de Raúl Antelo pretende reconstruir um sistema de saberes e, além disso, um conjunto heterogêneo de objetos culturais. Também é certo que, minuciosamente, ele chega lá, o que não surpreende a quem vem seguindo a biografia deste livro em sucessivas aparições públicas (artigos ou intervenções em congressos). Mas *María con Marcel* reconstrói, além do mais, um estado da imaginação de e sobre a América Latina – ou, melhor dizendo, dois: o que corresponde aos instantes que o livro evoca e reconstrói, e o que corresponde ao instante que nos envolve e nos arrasta (o presente).

María con Marcel é um livro de teoria, um livro de história e também uma ficção crítica de uma ambição poucas vezes vista (e poucas vezes atingida) no contexto dos estudos latino-americanos.

Ao longo de sete capítulos (a inteligência de cada um dos quais só pode competir com a impressionante densidade que os sustenta), Raúl Antelo aplica uma imagem, mas também a maquete do aparato ótico que serviu para (re)produzi-la. Seu interesse por Duchamp revela-se, assim, muito diferente do interesse oportunista que se lê em outros trabalhos dedicados ao período sul-americano do pálido mestre da arte não-retiniana. Pode-se quase dizer que o interesse por Duchamp é, para Antelo, ao mesmo tempo uma experiência íntima, teórica e política. Ela permite eleger para si uma colocação no mundo, uma política em relação aos saberes, um modo de imaginar o tempo

histórico e de definir as coordenadas do presente (de *um* presente), evitando, através do mesmo elegante movimento, o dogmatismo que costumamos atribuir a operações semelhantes.

É difícil resenhar *María con Marcel* sem insistir em destacar suas obsessões temáticas e formais (e a mera tentativa esgota o espaço possível de uma resenha): que, por um lado, dada a atual configuração de forças culturais, é complicado sustentar uma versão da modernidade latino-americana (de uma modernidade “diferencial”). O que Antelo vai aplicando em seu livro são os marcos de uma arqueologia segundo a qual “modernidade” e “América Latina” se pressupõem: não há uma modernidade para além da modernidade latino-americana. Não há eurocentrismo, diz o livro (como antes, outras intervenções críticas de Antelo), simplesmente porque não há *centrismo* (senão excentricidade). Como a América Latina, a modernidade é excêntrica (e vice-versa). O que leva Antelo a sustentar, naturalmente, uma obsessão formal e um *statement* sobre o barroco e a suspensão das contradições que ele supõe (sua explosão numa miríade de perspectivas, nenhuma das quais consegue suportar um olhar por si mesma). Se há sentido é porque somente se pode notar o rastro de sua ausência: no mesmo instante em que olhamos para lá, o sentido já está em outro lugar. Fantasmas, fulgores entópticos, o espelho do imaginário, rasgado e habitado por larvas de insetos.

Das muitas perspectivas que Antelo poderia ter escolhido para medir a força de suas convicções (teóricas, estéticas, políticas), não é casual que escolha a que (grosseira, rapidamente) podemos associar aos nomes de Antonio Candido e Ángel Rama (sobretudo o primeiro como apontador do segundo).

O que Antelo observa sobre a perspectiva de Rama (racionalista, pedagógica, disciplinadora) é o mesmo que Haroldo de Campos assinala a respeito de Antonio Candido: o seqüestro do barroco na formação da transculturação moderna (o salto modernizador enquanto escada para um céu sempre impossível e não como *carrousel*).

Pode-se afirmar que é como resposta ao escândalo desse seqüestro que *María con Marcel* foi escrito. E também foi escrito como *demonstração* de que uma certa pedagogia barroca é possível. Que o barroco seja uma pedagogia (e, mais especificamente, uma pedagogia da contra-reforma), já se analisou suficientemente. Uma pedagogia do barroco somente poderia funcionar, pois, enquanto uma pedagogia ao quadrado, um *trompe-l'oeil* que, por efeito dessas circunvoluções típicas da história entendida segundo uma maquete helicoidal (“o eterno retorno nega-se, assim, a submeter-se à ordem vigente, com a desculpa de recompor tudo constantemente, mas de outro modo”), perdeu até o mais característico de si: a possibilidade de erro.

A única verdade “pedagógica” (neobarroca?) que *María con Marcel* sustenta é a necessidade de situar o nada (não o *néant*, pólo de uma dicotomia transcendental, mas o *rien* do cansaço, da dissolução, enfim, do desgaste próprio de um trilema) enquanto a própria condição de possibilidade da modernidade.

María con Marcel. Duchamp en los trópicos não é um livro fácil, é um livro decisivo, do qual a nossa época, órfã de mestres há muito tempo, precisava.



da busca de um caminho próprio, diferente da experiência européia de postular a recusa de todas as tradições.

Uma boa discussão diz respeito à também aparente contradição entre cosmopolitismo e nacionalismo (ou entre universalismo e particularismo) nas experiências modernistas brasileira e argentina, a partir da entrada em cena da figura do primitivo, fundamental, segundo Garramuño, para que promovêssemos uma diferenciação em relação às vanguardas européias. Seria justamente o primitivo que nos permitiria encontrar a diferença e, em decorrência dela, o nacional. O tango e o samba, nesta linha de raciocínio, seriam ao mesmo tempo os vetores por excelência tanto do elemento primitivo e diferenciador quanto da conversão à modernidade, já que o primitivo, em

ambas as culturas, serviria à modernização. É assim que Garramuño define o primitivo latino-americano dos anos 1920 como um significante “anfíbio”, ao referir-se “ao mesmo tempo ao gesto moderno e sofisticado da vanguarda européia, criadora desta ‘problemática’, e o passado nacional, onde esse primitivo é ‘descoberto’” (p. 144).

A construção dessa “modernidade alternativa” pelos países estudados, Brasil e Argentina, é abordada pela autora através de uma análise fina e peculiar, o que torna o seu trabalho relevante para o pensamento cultural latino-americano. Ao afirmar, por exemplo, que o samba e o tango atuam como “figuras de sentidos contraditórios e ambivalentes” no processo de modernização de seus respectivos países, constituindo o paradoxo funda-

mental da “modernidade primitiva”, ela admite a recusa do pensamento dicotômico que tenderia a separar os dois termos, procurando mostrar, ao contrário, que a própria concepção de “primitivo” é um construto da modernidade.



Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.

MORAES, Eduardo Jardim de. (1983). “A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro”. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, para obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

SANTIAGO, Silviano (1987). Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

livros/libros

A minha Brasília tem sertão

Sérgio de Sá. *Roberto Corrêa: caipira extremo*. Brasília: Ed.do Autor, 2006.

Flavio Barbeitas

Continua de uso corrente a frase que cristalizou uma visão negativa de Brasília, caracterizando-a como “uma cidade plantada no meio do nada”. A crítica embutida nesse lugar-comum atinge a capital e a experiência de sua construção, apoiando-se claramente no preconceito contra o Brasil Central e contra o que ele representa, de certa forma ainda hoje, num imaginário “sudestino”: atraso das relações sócio-econômicas, mentalidade rural e conservadora, falta de cultura etc. Não custa para perceber, no entanto, que atacar Brasília nesses termos significa manter-se, paradoxalmente, dentro da mesma lógica que fez surgir a cidade, com aquela célebre busca de expandir a modernidade e interiorizar o desenvolvimento brasileiro. Para os seus defensores, Brasília funcionaria como posto avançado a irradiar o progresso em todo o território nacional; para os seus críticos, seria uma aberração, uma

experiência inviável, até pela falta de um entorno “civilizado” que lhe garantisse as trocas necessárias à sobrevivência. Num caso e no outro, olhos e ouvidos concentram-se num mesmo e único valor, ou seja, o moderno e suas realizações. O resto? Ora, o resto é irreconhecível, indigno, sequer existe; é o nada, o deserto, o lugar nenhum.

Um belo contraponto a esse bordão interpretativo pode ser lido e ouvido em *Roberto Corrêa: caipira extremo*, livro organizado e publicado pelo jornalista Sérgio de Sá. Trata-se, aliás, do segundo volume da série *Brasilienses* (o primeiro fora dedicado ao poeta Nicolas Behr) cujo objetivo principal é justamente indagar a identidade cultural da capital brasileira que, em 2010, completará cinquenta anos. Roberto Corrêa é músico – violeiro e compositor. A leitura de sua trajetória artística indica que no pavimento de Brasília, que tantos queriam imper-

meável, já há muito se abriram fendas por onde hoje crescem, vigorosamente, os frutos do antigo solo sertanejo. Indica, também, que a busca da identidade cultural da cidade, diante da impossibilidade de plantá-la exclusivamente num ideal moderno, passa pela abertura ao cerrado e às suas manifestações. É verdade, por outro lado, que essa abertura não equivale a nenhuma renúncia nem a uma rendição do projeto de Brasília: a música de Roberto Corrêa não corresponde a um sertão originário e puro que, agora, num resgate idealizador, finalmente estaria sobrepujando a cidade de concreto. Não, a sua música é já o fruto de um diálogo cultural, é contaminada pelo urbano, pela modernidade da cidade; e o próprio Roberto Corrêa é muito mais um mediador do que um representante direto do universo rural. As suas composições, como ele mesmo afirma, “são extremamente diferencia-

Tango, samba e modernização nas margens

Santuzza Cambraia Nunes

Florencia Garramuño. *Modernidades primitivas — Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Em *Modernidades primitivas — Tango, samba y nación*, Florencia Garramuño traz uma contribuição significativa para a crítica cultural latino-americana, ao analisar a maneira como brasileiros e argentinos, em seus projetos modernistas de constituição de identidade nacional, procuraram resolver os impasses colocados pelos respectivos projetos de modernização. O cerne da dificuldade estaria na tentativa de conciliar tradição (com ênfase no repertório “primitivo”) e novidade. Este problema, como sabemos, foi devidamente debatido pelos intelectuais envolvidos no movimento modernista, notadamente, no caso brasileiro, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Se na maioria das vezes as suas opiniões divergiam com relação a diversos aspectos da cultura brasileira, ambos compartilhavam uma preocupação comum, relativa aos perigos de incorrerem no exotismo. No “Ensaio sobre a música brasileira”, de 1928, Mário argumenta que poderíamos correr este risco se adotássemos uma representação unilateral do Brasil, a partir de apenas uma região ou etnia — “sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia” (1962). Para Oswald, o problema apareceria sobretudo no desenvolvimento de uma atitude de resguardo com relação ao patrimônio cultural do país, procurando preservá-lo de contaminações, o que o tornaria estagnado, estereotipado; em suma, um objeto exótico para consumo turístico. Ou seja, a solução para o problema, em ambos os casos, estaria na junção de diferentes tradições, associadas tanto ao primitivo quanto ao moderno.

O tema certamente não é novo, e foi discutido em alguns ensaios produzidos no Brasil que se tornaram referências, como “Permanência do dis-

curso da tradição no modernismo” (1987), texto em que Silviano Santiago analisa o procedimento aberto dos modernistas brasileiros com relação à tradição, buscando lê-la como novidade, e *Limites do moderno*, livro de Eduardo Jardim de Moraes que discute a temporalidade própria do modernismo brasileiro — sem cronologia e sem as marcas de descontinuidade típicas do movimento europeu — e a preocupação dos nossos intelectuais com o desenvolvimento *singular* das nossas potencialidades culturais (1999).

Modernidades primitivas, no entanto, traz uma inovação significativa para a crítica da cultura ao abordar o tema mencionado a partir de um ângulo diferente — a combinação (aparentemente) paradoxal do primitivo com o moderno — e ao pesquisá-lo recorrendo a fontes diversificadas, de manifestações musicais como o samba e o tango a textos representativos da literatura brasileira e argentina. A autora comenta, já na “Introdução”, que se pode notar o paradoxo constituído pela idéia de uma “modernidade primitiva” não só nesses gêneros musicais populares como também nas obras de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Jorge Luis Borges, entre outros. As fontes não são hierarquizadas de acordo com a procedência; assim, a autora recorre a criações tanto do mundo erudito quanto do pop, tanto da “alta” quanto da “baixa” cultura. Entre as fontes de pesquisa são contempladas representações da figura da baiana em cartazes publicitários do *show business* — como o que anuncia uma apresentação de Carmem Miranda — e em desenhos de Cecília Meireles; de igual modo, há recorrência a quadros de Emilio Pettoruti, pintor argentino que retrata em suas telas o mundo do tango

e a pinturas de Emiliano Di Cavalcanti que representam o samba.

E o ângulo da análise, ao que tudo indica, é novo, na medida em que a autora condiciona o ideal nacionalista à proposta de modernização em jogo nos países da América Latina. Dito de outro modo: o nacional é importante na medida em que se mostra como condição fundamental para compartilharmos a ordem mundial com os países europeus; assim, a singularidade nos fortaleceria, enquanto a cópia do modelo externo nos fragilizaria. Este é o primeiro movimento para a criação e consolidação de um tipo de sensibilidade modernista que coloca o primitivo em primeiro plano e em conexão íntima, aparentemente paradoxal, com o moderno.

Algumas estratégias seriam então adotadas para realizar este projeto modernizador, e entre elas sobressai o julgamento do passado. Este fenômeno pode ser visto no exemplo argentino, em que se escolhe uma tradição do tango, associada a uma atitude irreverente e a um passado anterior ao processo de imigração, e rejeita-se outra, que se constitui no presente, marcado pelo processo imigratório, em que o tango “verdadeiro” é corrompido por informações espúrias. *Evaristo Carriego*, ensaio publicado por Borges em 1930, é citado por postular uma relação de continuidade entre o tango e a tradição gauchesca, lidando com uma concepção temporal — em que o passado é construído — e não propriamente espacial de nação. Assim, o modernismo argentino, em vez de negar toda a tradição em nome do “novo”, opta por uma experiência do passado que mereça ser reeditada. Subjaz a esse procedimento a idéia de que a ruptura só se configuraria para os argentinos a partir

não conta tanto aqui a lógica discursiva que impera na grande música de origem européia, na música conhecida como “clássica”. Roberto Corrêa é muito mais um rapsodo; compõe não uma obra amarrada por um raciocínio lógico, mas uma seqüência de anotações musicais, de idéias curtas, de sensações passageiras recheadas por efeitos e adornos instrumentais. Em outras palavras, os motivos não se transformam nunca em um “tema” a ser exaustivamente desenvolvido de acordo com as técnicas compositivas sedimentadas pela tradição erudita; apresentam-se em sucessão, como se fosse a sonorização de um “causo”. Uma peça como *Peleja de siriema com cobra*, poderia ser um exemplo disso, muito embora o seu caráter descritivo já imponha o estilo da composição. Mas mesmo uma obra como *Sobressalto* – cuja partitura vem reproduzida no livro, precedida de um

comentário do compositor – com um título bem menos denotativo, é também ilustrativa desse procedimento não causal, livremente aglutinador. Orelhas adestradas apenas para um discurso musical mais “costurado” podem perceber aqui uma limitação. Talvez seja melhor, contudo, afastando-se de critérios comparativos, submeter a audição àquela realidade musical que Roberto Corrêa, como muito poucos, consegue expressar. E abrir os ouvidos para acolher o refinamento musical presente na sonoridade arcaizante, belíssima, de uma viola magistralmente tocada.

De mais a mais, toda a interface do nosso compositor com o mundo erudito e acadêmico, ainda que realmente exista, é também saudavelmente mantida sob suspeita, fugindo à formalidade e à rigidez pela estrada da voz: “quando eu canto no recital, sinto

que as pessoas entram mais dentro do universo de onde venho. Mostro mais meu lugar, esse Brasil Central, o cerrado, a música caipira. Não fica um recital só erudito. Conto causos, porque mostra o imaginário. Faço isso por falta de conhecimentos das pessoas sobre esse universo”. Aqui está delineado, portanto, o papel do mediador. Não importa até que ponto a qualidade de “caipira”, em Roberto Corrêa, seja “genuína”, “radical”, “incondicionada”. Importa que ela tem vigor, é real; e que é dessa maneira que ele é capaz de construir uma ponte. Por isso, talvez, já o tenham chamado de “o Guimarães Rosa encordado”.



Flavio Barbeitas é professor na Universidade Federal de Minas Gerais.



León Ferrari

Braille | déc. 1990 [capa]

Mimetismos | déc. 1980

Lineas soldadas | déc. 1960

S/ título Pintura | déc. 1990

