

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TAMARA KAMENSZAIN

Os que escrevem com pouco

Tradução Luciana di Leone

ZAZIE  EDIÇÕES

Os que escrevem com pouco

2019 © Tamara Kamenszain

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TÍTULOS ORIGINAIS

Testimoniar sin metáfora (Los casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico) e Novelas detenidas, poemas que avanzan

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

TRADUÇÃO

Luciana di Leone

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO

Denise Pessoa Ribas

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-34-8

Agradecemos à autora e a Eleonora Djament, da editora Eterna Cadencia, pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TAMARA KAMENSZAIN

Os que escrevem com pouco

Tradução Luciana di Leone

ZAZIE EDIÇÕES

Testemunhar sem metáfora	
(Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)	7
Romances parados, poemas que avançam	49

Testemunhar sem metáfora¹

(Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta,
Roberta Iannamico)

*A profanação do improfanável é a tarefa
política da geração que vem.*

Giorgio Agamben

*Ab! A miséria do imaginário e do simbólico.
O real sempre adiado para amanhã.*

Gilles Deleuze

Se for verdade que profanar supõe “restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado”,² parece difícil que a ação profanatória seja levada

¹ Texto originalmente publicado em *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. [N. E.]

² Giorgio Agamben. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 71.

adiante hoje, numa sociedade laica. Mais difícil ainda do que deve ter sido durante séculos a irrupção de heresias que batiam no núcleo fechado das religiões dominantes. Hoje, como bem formula Agamben, estaríamos perante um novo tipo de religiosidade bem mais sutil, que ele define como capitalista e que, na sua fase extrema – a do “espetáculo” – aponta “para a criação de algo absolutamente Improfanável”.³ A câmara dos *reality shows* instalada até dentro dos banheiros poderia ser tomada como exemplo paradigmático desse movimento sacralizador. Porque, embora pareça que estamos diante de uma operação profanatória, na realidade seu efeito é oposto; fazendo avançar a câmara por regiões até agora vedadas, elas são separadas e integradas a sua contraface: o consumo. É essa maneira “religiosa” (sacralizadora) de transformar o uso em consumo encontra sua perfeita realização no formato do espetáculo.

Imersos nesse tipo de sociedade em que capitalismo e espetáculo se unem para exibir cada coisa em sua separação de si mesma, escritores como Washington Cucurto, Martín Gambarotta e Roberta Iannamico, cujos livros de poemas surgiram na Argentina a partir do final da década de 1990, mostram-se obstinados na busca por vias inesperadas para levar adiante a tarefa política que Agamben solicita às gerações futuras: “a profanação do improfanável”.⁴

³ *Ibidem*, p. 71.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

Tentando descolar a escrita poética de sua ferramenta retórica por excelência, a metáfora, eles pretendem driblar tanto o simbólico quanto o imaginário a fim de aproximar-se o mais possível daquilo que justamente a retórica sempre falha em representar: o real.⁵ Se as câmeras dos *reality shows* vêm apaziguar, com a tecnologia de sua maquinaria realista, o vazio que abre essa impossibilidade de representar o real, esses poetas procuram exatamente o contrário, usando uma metodologia aparentemente idêntica. O *reality show* que montam em suas páginas está filmado com uma câmera de mão pelos próprios protagonistas. Assim, o que era um espetáculo se desinfla para deixar ver as coisas em si, ou melhor, o que vive entre elas (“no meio, sobre a linha de encontro de um mundo

⁵ O termo “real” permite estabelecer uma diferença em relação ao termo “realidade”, cujo viés substancialmente positivo costuma estar, na literatura, na base dos realismos. A concepção lacaniana de real – entendida como aquilo que resiste a ser formulado (simbolizado) e a ser representado (imaginado) – permite deslocar o eixo de leitura da realidade “tal como ela é” para essa falta que supõe o irrepresentável. Mas, dando uma outra volta do parafuso ao termo “real”, há pensadores que acham precisamente nessa falta o motor produtivo da arte. Toni Negri refere-se ao real na arte como um encontro, um acontecimento que irrompe no deserto da abstração pós-moderna. “Quando se captura a realidade, não é possível continuar chamando a verdade de verdade. É o real tornado verdadeiro”, diz em *Arte y multitud* (Madri: Editorial Trotta, 2000, p. 23). Por sua vez, Deleuze chama a unidade real mínima de “agenciamento”, e um escritor seria quem inventa agenciamentos a partir de outros já inventados. Nesse sentido, o escritor, diferentemente do “autor”, é aquele que escreve com o mundo, não em nome dele. Por isso, para Deleuze, “o real sempre [é] adiado para amanhã”. Gilles Deleuze e Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1992, p. 65. [São minhas todas as versões de citações de textos cuja referência se encontre em espanhol. (N. T.)]

interior com um mundo exterior”).⁶ Furando o suposto efeito de show da realidade, aqui se tenta promover um encontro, precisamente onde a “literatura” tinha exercido uma separação – fala e escrita, literatura e vida, forma e conteúdo, significante e significado etc. Dessa maneira empreende-se um trabalho profanatório que implica começar sempre do zero. Como se não houvesse tradição literária. Ou como se os dados dessa tradição passassem, sem rodeios, a ter outra função. Assim, os nomes de alguns escritores que antecederam esses poetas deixam de operar como uma piscadela de cumplicidade literária e adquirem, na página, um valor de uso. Por exemplo, *Zelarayán*, sobrenome do poeta Ricardo Zelarayán, é “usado” como título de um livro de Washington Cucurto.⁷ Já dentro do livro, o personagem chamado

Ricardo Zelarayán
era arrastado pelos cabelos
pelos seguranças
por jogar os espinafres
no chão,
a bandeja de kiwis
no chão,

⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁷ As citações dos poemas de Washington Cucurto pertencem aos seguintes livros: *Zelarayán* (Buenos Aires: Ediciones Deldiego, 1998); *La máquina de hacer paraguayitos* (Buenos Aires: Siesta, 1999); *Veinte pungas contra un pasajero* (Bahía Blanca: Vox, 2003); e *Como um paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (Bahía Blanca: Vox, 2005).

por abrir as garrafas
de iogurte.

(de “Uma manhã terrível”)

Evidentemente, o processo sacralizador, que costuma deixar a tradição literária confinada no museu da cultura, aqui é profanado. Fazendo uso dessa tradição com uma finalidade inesperada, ela é restituída ao corpo de onde tinha sido arrancada (literatura), injetando-lhe nova vida.⁸ Até o formato dos livros desses poetas parece querer dessacralizar o que, para mencionar a separação à qual fora submetido, chamamos de literário entre aspas. São livros de formato reduzido, cuja precariedade pressupõe lidar com um objeto que se assemelha mais a um brinquedo perecível do que a um fetiche intelectual e pressupõe também guardá-los na biblioteca correndo o risco de ficarem acaçapados atrás dos grandes volumes. Nesse sentido, deveríamos dizer que talvez estejamos diante de um novo tipo de objeto – ex-livros carentes de *ex libris* –, que não foi pensado para ser arrumado nesse móvel que exhibe na sala da modernidade um estoque de cultura morta. Caídos atrás da fileira linear que vem confirmar “a museificação do mundo de hoje”,⁹ esses

⁸ Lembremos que César Vallejo diferencia poesia nova de poesia de novidade destacando que naquilo que ele chama de nova poesia habita uma vida “na qual as novas relações e sismos das coisas se tornaram sangue, célula”. (*Crónicas*. México: Unam, 1984).

⁹ Giorgio Agamben. Op. cit., p. 73.

livros procuram desordenar o espetáculo, tal como faz o personagem Ricardo Zelarayán entre as prateleiras do supermercado.

Por último, as editoras que publicam estes poetas – geralmente empreendimentos de autogestão – também mostram, em sua autonegação, uma vontade de se descolar de toda referência literária. Diferentemente das editoras de poesia dos anos 1970 – Tierra Firme, Último Reino, Tierra Baldía –, cujos nomes pretendem dizer mais do que dizem, Siesta e Belleza y Felicidad acenam para esse estado de literalidade cujo humor exige, precisamente, não ser perturbado por nenhum *plus* de sentido. Deldiego, outra das editoras, usa um nome próprio ao qual, remedando a fala iletrada, se antepõe o artigo. Assim é como popularmente costuma ser chamado o jogador de futebol Diego Maradona, conhecido como “El Diego”. Se entendermos que o nome dessa editora faz alusão ao jogador, devemos afirmar no entanto que talvez não se trate de uma homenagem – a ele –, mas sim de um avanço – dele – sobre o terreno literário. O conceito de homenagem continua supondo a separação do objeto. Aqui, no entanto, há uma apropriação quase infantil, como a da criança em relação a um brinquedo (“presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’”).¹⁰ O poema de Cucurto

¹⁰ Giorgio Agamben. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 87.

intitulado “Os livros do Centro Editor” mostra claramente esse tipo de vínculo possessivo, tão inesperado quanto novo, que se apropria da tradição arquivada na linha do tempo e a faz andar em círculos pela espiral da vida.

São de longe a coisa mais linda da história cultural argentina!
A fantasia do editor, os coloridos livros do Centro Editor
são transmissão absoluta!
E os seus fascículos de Os Grandes Poetas com os quais
[aprendi a ler!
Centro Editor, foste mais importante que meu pai e minha
[mãe e
na minha juventude estiveste à altura do Boca Juniors!
Filho, Suni, quando eu morrer vendam tudo, que não
[fiquem na casa
as coisas de um morto, mas os livros do Centro Editor,
que sejam enterrados comigo.

Os livros aqui já não são “interessantes” ou “bons”, mas “lindos”. E é nessa beleza e felicidade que proporcionam, aparentemente frívolas e despreocupadas, que reside seu efeito vital de transmissão. A nova biblioteca Cucurto (cujo *ex libris* já foi testamentado) deve ser enterrada – com a paradoxal finalidade de sobreviver – com o morto. Não é assim com “as coisas do morto”, esses cadáveres de livros que, por não pertencerem ao “centro editor”, são separados para venda. Reside ali uma confiança no livro vivo, esse que, unido ao corpo, está destinado a renascer sem-

pre, à maneira vallejiana, das entranhas de um “cadáver cheio de mundo”. Ali, onde a vida dos mortos se recusa a ser morte em vida, funciona um centro editor. Encarnado no mítico Ceal,¹¹ que com sua política popular deu de ler a várias gerações, esse centro é, para Cucurto, um nó orgânico – um novo tipo de *más-médula*¹² – onde editar, escrever e publicar são já uma e a mesma coisa.¹³

¹¹ A editora Centro Editor de América Latina foi fundada por Boris Spivacoff em 1966 e fechou definitivamente em 1994.

¹² *En la masmédula* (1954) é o último livro de poemas de Oliverio Girondo, publicado em português com o título *A pupila do Zero* (Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1995). Aqui, se retoma e intensifica o neologismo do título original com a separação de suas partes *más*[mais]-*médula*[medula], reforçando o intenso vínculo corporal com a tradição literária, o “nó orgânico”. [N. T.]

¹³ “Primeiro publicar, depois escrever”, a antológica frase que Osvaldo Lamborghini repete com variantes em diversas entradas da sua obra, admite, como todo grande condensado de ideias, múltiplas camadas de leitura. Por outro lado, é preciso dizer que a frase poderia vir de, entre outras fontes, uma possível leitura que Lamborghini faz do artigo “O poder e a glória”, de Maurice Blanchot, em que este se refere à “extraordinária confusão que faz que o escritor publique antes de escrever, que o público forme e transmita o que não entende, que o crítico julgue e defina o que não lê, que o leitor, enfim, deva ler aquilo que ainda não está escrito”, em *O livro por vir* (Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 368). Interessa-nos particularmente detectar, dentro dessa deriva, o que para as novas gerações de poetas, sabendo-o ou não, ficou digerido desta espécie de preceito programático. “Lamborghini é um escritor que gostaria de aproximar o momento da formação do arquivo e o momento de construção do escrito publicável”, diz certamente Reinaldo Ladagga, na revista *Las ranas* (ano II, no 2, Buenos Aires, abril de 2006, p. 119). Essa espécie de utopia que procura dessubstancializar a prática da escrita ao mesmo tempo que força o polo da publicação a se responsabilizar pelo impúblicável pode ser considerada um gesto profanatório. O que resiste a ser lido porque nem sequer está escrito é aqui o que interessa (publicar). Os livros da editora Eloisa Cartonera – um empreendimento artesanal impulsionado por, entre

O realismo atordoado

Situar-se no centro editor é começar a operar com o que Cucurto chama de “realismo atordoado”. Se o realismo em sentido lato supõe uma fidelidade ao modo como as coisas “realmente” são, este atordoamento medra entre as coisas, mantendo vivo aquilo que as vincula.¹⁴ Para consegui-lo, é preciso que a lógica dualista da separação se distraia – que fique atordoada – e entregue a custódia que mantém sobre a realidade. Quando isso acontece, o centro editor atua como desmontador, colocando as coisas em circulação ainda antes que tenham sido escritas (principalmente quando escrever supõe dizer algo “em nome” delas). Cucurto define essa central delitiva como uma “máquina”. Seu primeiro livro ostenta o título *La máquina de hacer paraguayitos* e já se anuncia desde a capa como “um poemário atordoado: doze de amor e um roubado”. O atordoamento, então, rima com roubo e fala de uma realidade que não se copia nem se representa nem se recria, simplesmente se rouba. Esse saque se refere a quem assina Santiago Vega no epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos*. Santiago Vega – nome verdadeiro do poeta cujo pseudônimo é Washington Cucurto – se apresenta como o tes-

outros, Washington Cucurto – impõem, com suas desconfortáveis capas de papelão reciclado, uma resistência à leitura que foi criticada. Como se em algum lugar estivesse “escrito” que publicar supõe facilitar essa leitura.

¹⁴ Agamben chama de “negligência” essa “atitude livre e ‘distraída’ [...] diante das coisas e do seu uso [...]. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (*Profanações*. Op. cit., p. 66).

tamenteiro deste último e nos informa que Cucurto nasceu em Santo Domingo em 1942 e que ele tem sido o encarregado de compilar sua obra.¹⁵ Neste ferro-velho de identidades, o Vega que escreve o epílogo nos apresenta Cucurto como um escritor que plagia o plagiário e diz que ali reside a sua grandeza:

Se plagiarmos o plagiário vai sair alguma coisa maravilhosa, é o mesmo que plagiar um prego, um morto, porque não dá para piorar, só nos resta ir melhorando; nesses casos o plágio é sempre progressista e por conseguinte produtivo, como o peronismo.

Como vemos, aqui não se plagia o original – “Vocês conhecem algum escritor original?” –, rouba-se o plagiado. Essa parece ser a relação com a tradição que Cucurto chama de “peronista”. Trata-se de uma relação em que se usa o usado até virar novo.¹⁶ No ferro-velho onde Zelarayán foi reciclado a fim de ser transformado em funcionário de supermercado, editam-se agora paraguaiozinhos. É, como solicitam as siglas da mítica editora, um verdadeiro Centro Editor de América Latina. O argentino Vega rouba a nacio-

¹⁵ O verdadeiro Santiago Vega é argentino e nasceu em 1972.

¹⁶ O peronismo, com suas múltiplas faces contraditórias em que, em palavras de Osvaldo Lamborghini se referindo a Eva Perón, “o bálsamo está embalsamado”, parece inspirar Cucurto quando diz que plagiar um morto já pressupõe melhorar. Também pode ser lido dessa perspectiva o “primeiro publicar, depois escrever” lamborghiniano, em que o roubo que implica publicar antes de escrever seria o modo peronista de ativar a máquina produtiva que Cucurto convoca.

nalidade de um dominicano inexistente e, com passaporte falso, começa a fabricar paraguaios. Mas como funciona essa máquina? A princípio, e de forma análoga ao que nos dizem os nomes das editoras, trata-se de uma máquina de vida mais que de um aparelho de referências literárias (“Uma poesia sem outra ambição que a de viver”).¹⁷ Então, poderíamos dizer que estamos perante uma verdadeira máquina de parir (“o germe da vida não descansa”). E essa matriz, que alimenta quase todos os livros de Cucurto, incluindo sua narrativa, encarna em um feminino plural – “Dia trás dia um trio de mulheres/ me segue até a porta do emprego, o que escrevo à noite de dia elas rasgam”. É uma presença que está em toda parte e qualquer um pode ver (“Se o senhor andar pela rua poderá vê-las/ em um cartaz, pelo ar e por onde for”). Essas antimusas – rasgam de dia o que se escreve de noite – não são o produto de uma imaginação inspirada de “autor”; elas se apresentam ao escritor para que ele, que nada inventa, roube o que vê. E a garantia de que essas joias são reais, isto é, de que aquilo que se rouba não é nenhuma “fantasia”, é a cor:

[...] Ah, minhas negras dominicanas, que coisa tão linda e estranha, muito têm de sândalás e gansas mas nem uma gota têm de brancas. Não cabem em três ou quatro linhas, para isso se precisa de uma página.

¹⁷ Entrevista de Washington Cucurto a Martín Prieto. *Clarín*, Buenos Aires, 30 de março de 2002.

Minhas negras dominicanas de tão negras
viram brancas, bege, finas, amarelas

(de “Jasmins negros, cravos brancos”)

Assim, o real que entra pela porta aberta do atordoamento entra sempre “em negro”.¹⁸ Sem pedir licença, sem se legalizar, trabalha, como a imigração latino-americana, invadindo tudo, ocupando os espaços, rasgando as escrituras, aportando seu traço colorido. Mas aqui branco e negro não são mais os extremos de um dualismo. A realidade é uma marca de cor, e o branco, um acidente dessa realidade cambiante. Assim, as dominicanas de Cucurto, só por serem “tão negras” podem virar brancas, bege, finas ou amarelas. Não existe a possibilidade de reconhecer o branco separadamente (“por isso adoro nomeá-las/ porque de brancas não têm nada”). Cucurto chama de “Chuva de estrelas” esse fenômeno natural que cai sobre uma página transbordando a lógica da pauta:

Idalinas Justinas Miguelinas
Carolinas Karinas Cilícias e Ferisbundas
Clarissas, Clementinas, Arielinas!
Marielqui, Marielbi, Marilyn Sunildas;
Maripili, Mandália, Mariola, Mariolga
Yulis, Yulissas, Sunilditas;

¹⁸ *En negro* é a expressão utilizada na Argentina para fazer referência ao trabalho não legalizado, clandestino. [N. T.]

Chechés, Cassianas, Ignácias
Janiras, Zenaidas, Junisleidi
Macorinas, Miraflorinas [...]

Estas latino-americanas, que não comparecem na pauta “em nome” de ninguém nem de nada, vêm a tornar-se públicas nos cartazes, no ar, antes de ficar registradas por escrito na página argentina. Acontece que a força migratória com que os nomes empurram seu idioma é anterior a qualquer permissão legal da língua. Por isso, quem acha a felicidade dando testemunho – “adoro nomeá-las” – teve que enegrecer ele mesmo o próprio nome para entrar ilegalmente e fazer parte da máquina (do lado de fora ficara, aos cuidados do testamenteiro, uma identidade em branco). A testemunha se chama Washington Cucurto e trabalhou como repositor em um supermercado (“o preenche-prateleiras”). Quando foi demitido (“me deram um pé na bunda”) já havia outro negro disposto a preencher os brancos: “Tchau, prateleira querida, finalmente te deixo em outras mãos, outro negro vai te abastecer melhor, fará exóticas combinações, será um artista como eu”. A máquina de fazer paraguaiozinhos, então, poderia ser definida como um dispositivo que assegura para a literatura argentina a circulação de objetos.¹⁹ Não se trata de uma invenção

¹⁹ O crítico porto-riquenho Julio Ramos reivindica algo parecido quando diz: “Na cultura de Buenos Aires sinto ainda muito forte um critério vanguardista que recorta a circulação de objetos [...] a ordem simbólica argentina costuma apagar as marcas raciais. Pois bem, não mudaria tudo

especial, qualquer funcionário do mercado poderia ativá-la (“A máquina é social em seu primeiro sentido, e é primeira em relação às estruturas que ela atravessa, aos homens que ela dispõe, às ferramentas que ela seleciona, às técnicas que ela promove”).²⁰ Alguns críticos definem essa atividade artística do repositor como “objetivismo”. No entanto, não existe nada mais branco que esse “ismo” dualista que faz o sujeito dizer algo sobre o objeto. Aqui, ao contrário, trata-se de participar na circulação e não de dar letra aos dizeres. É um tipo de economia literária que funciona sabendo menos do objeto, mas desejando-o mais. Um amor atordoado como esse despoetiza – tira da pauta – os limites do objeto: “Tragam o senhor/ que inventou os tênis de lona/ hoje me apaixono por ele”, diz no poema “Tênis de lona” um falante cuja lírica inapresentável pende de um fio de rima.

[...]

com umas *Flechas* de lona

eu estou mais que faceiro.

De par em mar,

é uma coisa que não tem par.

Eu vou de sulky, vou de bonde,

vou de trólebus, vou de cincelbus,

com a imigração dominicana? Como se a acidentada morte do dominicano Henriquez Ureña a caminho de La Plata ganhasse inesperadamente um novo sentido”. Entrevista a Flávia Costa. *Clarín*, Buenos Aires, 25 de maio de 2002.

²⁰ Gilles Deleuze e Claire Parnet. Op. cit., p. 122.

Quanto conforto com os meus
tenizinhos de lona!
Neles guardo um pincel,
um mantel um caderno de poemas;
com eles não me dá vontade
de me jogar no rio...

Hoje em dia quando tudo rima às mil maravilhas
fico circunflexo
admirando meus tenizinhos de lona.

O amor pelos tênis é aqui inversamente proporcional a sua metaforização. Porque só descomprimindo o objeto dos recursos retóricos que a poesia costuma implementar para dar conta dele, o seu uso consegue se tornar presente. É uma ação na qual a felicidade depende de que a poesia se apequene em relação ao objeto para que um caderno de poemas caiba dentro de um tênis. Porque o horizonte que abre o uso salva a vida – “com eles não me dá vontade/ de me jogar no rio...” –, e sua abrangência acústica permite escutar o que rima (o que vem pareado). Um tênis rima com seu par, e isso acontece no amplo mundo dos fatos mais que na restrita linha da pauta dos ditos (“aqui vale o dito e feito: que a rima rima com rosa e a prosa é prosa debaixo dos meus ovos!”). Rima da prosa, então, porque a prosa coloca a rima no lugar pareado dos fatos, entre dois tênis, “dabaixo dos meus ovos”. Ao contrário, na “grande” poesia – essa que não cabe no tênis – a rima é

uma estridência que não permite escutar o objeto, que quer branqueá-lo, que o “ofende”: “Nada de riminhas estridentes capazes de emocionar uma donzela”, afirma Cucurto em “Oh tu dominicana do demônio”; e Osvaldo Lamborghini, mestre na desconstrução da “grande” rima, parece ter marcado os lineamentos de uma programática: “abertos ao real/ lato e sem rima/ porque toda rima ofende”.²¹ Aqui não estamos diante de uma reivindicação obsoleta do verso livre. Antecipando o futuro, Lamborghini atende a essa estridência ou sobra de rima que, acaçapada no verso supostamente livre ou experimental, freia a circulação dos objetos. Por sua vez, Cucurto, metido dentro da máquina – à maneira de um “rimeiro nu sem o propício” –,²² descobre que os fatos rimam por si próprios, e essa descoberta, que se produz fora da página, injeta vida na poesia. Mas, do mesmo modo como não há objetivismo, também não há nesse funcionamento maquinal nenhum “vitalismo”. As dominicanas são “do demônio”²³ e não

²¹ Osvaldo Lamborghini. *Poemas 1965-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 137.

²² *Ibidem*, p. 74. Fabián Casas, no texto da contracapa de *La máquina de hacer paraguayitos* (2ª ed. Buenos Aires: Mansalva, 2005), relaciona o falante cucurtiano com um gaúcho antigauchesco com reminiscências lamborghiniianas: “Diferentemente dos procedimentos da gauchesca – onde os versejadores eram os senhores – aqui o gaúcho autêntico é quem começa a cantar esses versos desleixados, milimétricos na sua insolência: um vozeirão atordoado que agora reina sobre O Grande Pampa das Piadas”.

²³ “Os demônios distinguem-se dos deuses porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com cadastros. É próprio do demônio saltar

vêm sozinhas, trazem a morte a tiracolo (“A morte vem vestida de mulata”). Essa realidade negra e terminal ameaça a argentinidade inclusive em sua versão “peronista”:

Nos adverte que não demos uma de espertinhos
que seu carro de enxofre está cheio de malandros
A gente diz que não tem como morrer
em um 17 de outubro.²⁴

E ela responde furiosa como a gente se atreve a contrariar
a morte.

Manter a argentinidade a qualquer custo parece uma missão impossível. Em *Argentino hasta la muerte*,²⁵ César Fernández Moreno trabalha com um tecido de pressupostos que prende o ser nacional ao estereótipo de um modo de dizer. Utilizando o *voseo* para invocar a pátria (“*en cuanto a vos patria/ sí a vos te estoy hablando/ a vos esa que estás/ detrás de las palabras*”),²⁶ o poeta mostra de que modo as ambiguidades dessa posição enunciativa vão fazendo escorregar a argentinidade por uma rampa sem freio: “*si no sabes siquiera quién sos eres*” [se não sabes sequer quem és sois], “*vos usté tú ta te tí corasón cora-*

os intervalos, e de um intervalo a outro.” Gilles Deleuze e Claire Parnet. Op. cit., p. 49.

²⁴ Data histórica do peronismo.

²⁵ César Fernández Moreno. *Obra poética*. Tomo I. Buenos Aires: Perfil, 1999, pp. 69-151.

²⁶ “Quanto a você/ sim estou falando com você/ você essa que está aí atrás das palavras.” [N. T.]

zón que vas a hacerle hacelle bla bla bla” [você senhô tu tá te ti corassão coração fazer fazê o quê blá-blá-blá]. Essa argentinidade cuja retórica intenta manter-se intacta até a morte – “a maneira mais intensa de ser argentino: ser advogado” – é retomada por Cucurto nas fronteiras de um novo fenômeno migratório. Esse que de tão perigoso resulta confusamente claro e claramente confuso (“Ah, minhas negras dominicanas, vão e/ vêm como muçulmanas trazendo cartas envenenadas/ confusamente claras e claramente obscuras”). Não parece ser por acaso, então, que perante a aparição de *Zelarayán* Cucurto tenha sofrido censura pública por parte do secretário de Cultura do governo federal,²⁷ que fez retirar de circulação a tiragem do livro, qualificando-o de xenófobo por utilizar termos como *boli*, *ponjas* ou *paraguas*²⁸ para se referir aos imigrantes. Cucurto se defendeu na mídia nos seguintes termos: “Tanto *Zelarayán* quanto *La máquina de hacer paraguayitos* são livros que celebram esse mundo da imigração. Nos meus livros os dominicanos, os *paraguas*, têm a verdade, fazem acontecer, são partícipes plenos do que acontece, fazem coisas, jogam futebol com Diego no meio da rua. E, se lerem corretamente, no final eles terminam salvando a nação”.²⁹ Salvar uma na-

²⁷ Rubén Stella, secretário de Cultura do governo de Eduardo Duhalde (2002-2003).

²⁸ Versão de bolivianos, japoneses e paraguaios na gíria portenha.

²⁹ Entrevista de Washington Cucurto a Martín Prieto. *Clarín*, Buenos Aires, 30 de março de 2002.

ção supõe salvá-la inclusive de si própria, mesmo sob o risco de resultar confuso. Porque nenhum ato de malandragem portenha, nem sequer o de enganar a morte “com nossa grande chaleira de água quente para o chimarrão”, pode impedir que essa epidemia negra arrase com essa argentinidade burocraticamente branca para a qual “os jornais são a realidade”.³⁰ É assim que, do lado de dentro do cortiço imigratório, a língua das dominicanas chega para inocular seu veneno “por detrás das palavras”, ali onde se oculta amedrontada a pátria dos que se consideram argentinos até a morte. A dicotomia entre o *vos* e o *tú*, um dos tantos dualismos que com sua polarização secaram a poesia argentina, fica dissolvida numa ambiguidade que confunde: “*La máquina* não chega a fixar o uso do *tú* ou do *vos*, leva-os e os traz, troca-os, faz que convivam inclusive na mesma frase. E é essa indecisão léxica que gera multidão, que enche de gente o *yotibenco* e o poema, que permite o diálogo entre o dominicano Cucurto e o argentino Vega”.³¹

Em el *yotibenco* cucurtiano – na gíria portenha, de trás para a frente, *conventillo* [cortiço] se diz *llozivenco* –, o novo *tú* que opera nos limites do *vos* pode ser definido como uma espécie de pós-tu, porque responde ao encontro do coloquialismo argentino com o latino-americano, e não tanto ao hispanismo politicamente correto do qual os poetas advogados ainda não

³⁰ César Fernández Moreno. Op. cit.

³¹ Marcelo Díaz. *Diario de Poesía*, no 56, Buenos Aires, p. 28.

se desvencilharam (mesmo quando usam o *vos*). Esse tu póstumo, cuja morte já foi decretada muitas vezes, só pode ter interlocução com um pós-eu. Isto é, com um eu menos íntimo, uma espécie de *yo-de-ti* [eu-de-ti] que acontece no *yoti* gerando multidão (“pelos quartos do *yoti* giram as mulatas”). O velho eu autoral da poesia argentina, forte e branco que só ele, já tinha sido denunciado por César Fernández Moreno ao recontar a própria genealogia: “Também não era fácil ser o filho do grande poeta/ e no entanto aconteceu/ O filho de Baldomero Fernández/ puro por cruza com a Negrita López/ não dava para vê-la/ ele interditava o horizonte”. Oliverio Girondo, em *En la masmédula*, triturou esse eu autoral até fazê-lo tornar-se verbo (*yo-year* [eu-euar], um verbo novo que a linguagem gironiana jogou como uma bomba de tempo contra o estatismo monárquico do autor). Agora, sem intimidade nenhuma, um eu acentuado pelos outros – em alguns poemas de Cucurto *yó* [êu] se escreve com acento – acontece, como na gíria, *al vesre* [de trás para a frente]: é *yo-de-ti* dentro do alheamento compartilhado do cortiço. Um lugar usurpado que não é o meu, mas onde poderia ser dito que *yo-te-banco* [eu-te-apoio]. Isto é, eu me desloco do horizonte e deixo você entrar. No entanto, não que agora a Negrita López entre finalmente no poema, mas o poema agora apequena o seu euísmo para poder entrar completo fora de si, no negro. Porque não se trata de separar “personagens de ficção” neutralizando a multidão que habita o *yoti* em prol de um poema supos-

tamente mais “narrativo”. Tanto Cucurto como Gambarotta ou Iannamico parecem vir recortar, desse relato usurpado em que vivem imersos, um trecho que chamam de poema, e é nesse sentido que conseguem profanar aquilo que o *reality show* pretende transformar em um espetáculo improfanável. “Eu chamo de poesia não o gênero literário, mas o que está por trás disso, antes de se transformar em palavra. Uma forma de ver-sentir-dizer-conhecer-passar pela existência”, diz Roberta Iannamico, antecipando qualquer posterior sacralização do gênero. A possibilidade de ver-sentir-conhecer “um diáfano cair de multidões negras” é o modo poético de ler, dentro da máquina cucurtiana de publicar, o que ainda não ficou convertido em palavras.

A saída da ficção

Da máquina que Martín Gambarotta coloca para funcionar surgem seudos.³² Mas Seudo – título também de um livro do poeta³³ – não é personagem de ficção. Se concordamos que “parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real.

³² A palavra *seudo*, tal como se lê no original em espanhol, grafa o som da palavra “pseudo”, cuja primeira letra em espanhol é muda. Assim, a duplicação maquínica de identidades é também associada a uma dimensão oralizante e, em certo sentido, popular. [N. T.]

³³ As citações de poemas de Martín Gambarotta pertencem a *Punctum* (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996); *Seudo* (Bahía Blanca: Vox, 2000); e *Relapso+Angola* (Bahía Blanca: Vox, 2005).

É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse”,³⁴ então deveríamos dizer que os seudos são algo como fantasmas-reais. Nunca chegam a ser alguém, mas a máquina não faz mais que trabalhar incansavelmente por eles. Assim, desandando a fundo as precisões realistas que o neutralizam, a poesia de Gambarotta parece obstinada em que o real chegue a alcançar a utopia de se tornar real. Para isso, os fantasmas-reais, que segundo seus livros, se chamam Seudo, Cadáver, Arnaut, Rodríguez etc., acoplam sua sombra viva ao poema e o obrigam a se recortar como uma janelinha no meio de um acontecer que o excede. No livro *Seudo* esse acontecer está na rua – *yotibenco* privilegiado de Gambarotta – onde Seudo opera como curinga em uma distribuição de identidades:

na rua Padilla
uns chineses vestidos de *pachucos*
se distribuem nomes: você Zhang Cuo
vai se chamar Francisco, você Xin Di
vai se chamar Diego, você Gong Xi: Pacino;
e eu Bei Dao,³⁵ me chamo Pseudo
[...]
Depois discutem

³⁴ Hal Foster. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 136.

³⁵ Bei Dao é o nome de um poeta chinês contemporâneo. Mais uma vez, como no caso de *Zelarayán*, de Cucurto, o referente prestigioso entra aqui para circular no texto com uma finalidade espúria.

porque todos querem se chamar Diego
e dizem a Bei Dao
que Pseudo não é um nome

O grupo de imigrantes que distribuem entre si nomes argentinos se embaralha, como uma alternativa de mudança de identidade, um Seudo escrito às vezes com P e outras não, como se o coloquial e o literário não fossem mais que casos dentro do acontecer dessa rua (“Alugam *Teorema* em vídeo./ Assistem, Arnaut vira ateu./ Pseudo vira Seudo./ Na porta da locadora/ os chineses não tiram onda”). Porém, “Pseudo não é um nome”, e os chineses parados porta afora do poema – que neste caso toma a forma de uma videolocadora – sabem: o nome, na rua, ali onde a cultura perdeu o P, é Diego. Como sugere o selo editorial Deldiego, este nome vem dar conta do pertencimento do literário ao âmbito do real. Por isso, até os imigrantes querem se chamar Diego. Pois a imigração, esse fenômeno que mostra de forma implacável o diferente, é uma permanente atualização do real. Não há forma de naturalizar essa diferença (nem se naturalizando argentino). Embora se queira transformar os imigrantes em personagens de ficção distribuindo nomes, um corte sempre vem para impedir que a estranheza se pacifique. A escansão ou o corte de verso na poesia de Gambarotta vem mostrar essa interrupção que faz dos estrangeiros fantasmas-reais ou seudos. O prefixo parece querer significar semi, não tanto, mais ou menos, porque, quando se

pretende dar por garantida uma identidade, o corte (“você Zhang Cuo/ vai se chamar Francisco/ você Xin Di/ vai se chamar...”) opera deixando em suspense os alcances do nome com a finalidade de manter viva a estranheza do real. Como a rima na poesia de Cucurto, essa escansão não pode ser pensada como um recurso literário aplicável à elaboração de um poema. O corte guerreiro de Gambarotta não é uma virtualidade, sua ação tem consequências reais e irreversíveis (“o que implica ter feito um corte, ter/ cometido um pequeno massacre matinal/ com um simples instrumento de cozinha/ ter deixado a fruta sobre a bancada/ exibindo seu machucado”). Em *Punctum*³⁶ o corte da programação televisiva é uma escansão que deixa as coisas partidas ao meio, exibindo sua carência de nome:

Como se chama aquilo pendurado na parede,
como se chama aquilo que cobre a lâmpada?
Rodeado de coisas sem nome eu também
teria gostado de começar isto
com: à noite junto ao fogo

³⁶ Poderíamos dizer que exibir o machucado provocado por esses cortes é o que na poesia de Gambarotta machuca o leitor. Roland Barthes parece referir algo semelhante quando chama de *punctum* essa ferida infligida pela fotografia: “esse acaso que nela me punge, mas também me mortifica, me fere”, diz em *A câmara clara* (Trad. Julio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984). Não parece ser tão casual, então, que Gambarotta intitule *Punctum* a seu primeiro livro de poemas. Do mesmo modo como em *Zelarayán*, de Cucurto, o título do livro faz uso de (profana) um referente cultural que, pelo mesmo motivo, não é retomado no interior do texto.

mas aqui
não há, a não ser em potência, fogo
e isso que se adivinha, uma escuridão
baldia sobre nós, dificilmente
pode ser chamado de noite, nada
faz supor o final da transmissão noturna
que agora termina e deixa
a tela chuviscada
transladando à penumbra do corredor
a oscilação de um ar cinza que não provoca
emoção nenhuma a não ser nas coisas.

Apesar dos incontáveis esforços, ao longo da história da poesia, para esgotar metáforas com relação à noite, já nenhum recurso literário resulta eficaz. Porque, apesar dos desejos de quem fala (“eu também teria gostado...”), não são mais as palavras, mas o corte – neste caso o que é imposto pelo fim da programação televisiva –, o que permite reconhecer essa “escuridão baldia”, algo que “dificilmente pode ser chamado de noite”. Questionada a relação natural entre coisas e nomes, questionada a capacidade da metáfora de manter viva (“emocionada”) a coisa, resta o corte. Sua violência escande o realismo da programação televisiva

Antes do corte da programação houve
o voo de uma mariposa na tela
em contraponto à trilha sonora de *Gran Chaparral*
uma japonesa que se jogava na piscina

[...]

em outro canal um documentário sobre câncer de pele
e em outro um golfinho pulando anéis de fogo
e de novo a japonesa secando a cabeça.

e deixa exposta a ferida em forma de tela chuviscada. Assim, em matéria de programação, depois do corte vem nada. Porque, se as palavras não servem para dar conta da vida das coisas, é o corte que assume à força esse vazio. Como se fosse necessário lançar mão da violência para dar testemunho de que a programação nasceu morta. No entanto, não estamos diante nem de uma postura niilista nem de um nada de traços metafísicos. Nada é aqui o nome do real, isso que irrompe quando a mentira realista finaliza (“quando se arrebatam a verdade à realidade, é o real que se tornou verdadeiro”).³⁷ A única coisa viva agora é a tela chuviscada que, à maneira de uma obra de arte abstrata, mostra que “fora do abstrato só permanece a indecência de uma vida natural já morta, de uma religião que já não tem sentenças”.³⁸ Então já podem ir aparecendo os seudos, esses fantasmas-reais que são estimulados pelo abstrato (“Seudo é o objetivo frio da manhã”). São uns ninguéns que crescem numa cena onde a noite não é mais a experiência intimista de um eu, mas essa linha de fuga, essa sombra que prolonga até a rua os limites difusos de uma inte-

³⁷ Toni Negri. Op.cit., p. 23

³⁸ Ibidem, p. 25.

rioridade afásica (“o que está ao lado do que quero dizer”). E querer dizer algo foi a marca dentro da qual certo estereótipo “poético” da modernidade intentou amarrar o poema. Ao lado, na rua, podemos ler agora o que tinha ficado de fora. Neste acontecer exterior, uma linguagem virtual se acende e se apaga ao ritmo intermitente da programação. Desse modo, à tela chuviscada segue-se “o clarão aguado de um anúncio de iogurte/ que vem da rua:/ ‘PORQUE O MAIS IMPORTANTE diz É VOCÊ MESMO’”. No entanto, qualquer tentativa de publicizar o eu para reprogramá-lo encontra no corte gambarottiano sua estocada final. O anúncio se apaga, e a “luz perversa” – essa intermitência que fere – deixa ver um pseudo que no livro *Punctum* se chama Cadáver:

O Cadáver disse que depois
da transfusão de sangue
iria se esconder na cidade
[...]
Tudo se move
em uma luz perversa, os materiais
produzidos pelo homem são feitos de isca
e o único original é o Cadáver

Já no célebre poema “Cadáveres”,³⁹ de Néstor Perlongher, um eco da realidade – os desaparecidos durante a ditadura militar de 1976 – escande com seu ritmo periódico a artificialidade de uma cenografia neobarrosa.⁴⁰ “Há cadáveres”, diz o insistente refrão perlongheriano. Gambarotta parece responder com um “não há”. Dirigindo-se ao seu interlocutor Cadáver, diz: “Não há, não vai haver, não houve/ não houve não não há não vai haver/ nem houvesse havido sim nem houve, melhor série que *Kojak* [...] Não vai haver, Cadáver, manhãs/ reais de cor de terra”. Na poesia de Perlongher, em meio aos capinzais, às redes de pescador e ao tropeço de manguezais, as manhãs neobarrosas cor de terra deixam ver a presença dos cadáveres como antecipação de uma irrealidade que virá. Ao contrário, agora o real é constituído pela própria desapareição. Antes do corte estava a série *Kojak*, e agora, literalmente, não há nada. Cadáver, o interlocutor vazio, é “o único original”, a única verdade do que já não há. “Se existe um sujeito da história

³⁹ O longo poema começa assim: “Sob as moitas/ entre os capinzais/ sobre as pontes/ nos canais/ há cadáveres/ no trilho do trem que nunca se detém/ na estela de um barco que naufraga/ em uma marolinha que se esvai/ nos cais os apeadeiros os trampolins os quebra-mares/ há cadáveres. Nas redes dos pescadores/ no tropeço dos manguezais/ na do cabelo que se amarra/ com um prendedorzinho pendurado/ há cadáveres [...]”. Néstor Perlongher. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, pp. 109-126.

⁴⁰ “Eu falaria de neobarroso para a coisa do Prata, porque constantemente está trabalhando com uma ilusão de profundidade, uma profundidade que chafurda na beira de um rio. Porque o barroco, me parece, pode ser pensado como uma operação de superfície”, diz Néstor Perlongher em *Papeles insumisos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 291-292).

para o culto da abjeção, ele não é o Trabalhador nem a Mulher nem a Pessoa de Cor, mas o Cadáver.”⁴¹ Das mulatas de Cucurto ou de seus repositores de supermercado ao Cadáver gambarottiano, a presença do abjeto⁴² vai se desvencilhando das vestes realistas com o intuito de se aproximar cada vez mais da utopia que supõe possuir o real. Miolo brutal de um oximoro – possuir o que não há –, esse paradoxo encontra um enunciado possível na expressão freudiana “dói, não sinto nada”.⁴³ Porque a ferida está, mas ao cadáver não dói. Essa dor insensível é o sentimento (“afeto total”)⁴⁴ com que Cadáver, Arnaut, Seudo, Rodríguez se movimentam em meio ao acontecer que atravessa os livros de Gambarotta. Poderíamos defini-lo como um sentimento de guerra porque “a guerra acaba mas continua na cabeça do combatente”, isto é, volta anestesiada em cada corte. Se a rua era o *yotibenco* de Gambarotta, agora sua versão ampliada e “relapsada” é a guerra. *Relapso+Angola* é o título do último livro do escritor. Tudo aquilo que já estava nos anteriores volta a seu ponto zero à maneira

⁴¹ Hal Foster. Op. cit., p. 157.

⁴² “Num mundo em que o Outro sucumbiu’, [...] a tarefa do artista já não é a de sublimar o abjeto, elevá-lo, mas a de sondar o abjeto, penetrar a “origem” sem fundo que é a repressão dita originária”, diz Julia Kristeva citada por Hal Foster (ibidem, p. 148).

⁴³ Citado por Hal Foster (ibidem, p. 156).

⁴⁴ “Hoje, esse pós-modernismo bipolar está orientado para uma mudança qualitativa: muitos artistas parecem impulsionados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e serem completamente esvaziados do afeto, de possuir a vitalidade obscena da ferida e ocupar a niquilidade radical do cadáver.” Ibidem, p. 156.

de Angola. Agora Cadáver, Seudo, Arnaut, Gamboa somam sua identidade nula em Rodríguez. Fica claro, ao longo dessa série, que os nomes na poesia de Gambarotta não servem para identificar; ao contrário: protegem de qualquer identidade. Nesse sentido, não são outra coisa senão nomes de guerra (“Nome social, segundo/ nome, apelido, nome/ de família, nome/ de guerra”). Essas somas que aludem ao fantasmal são o que resta ao eu para deixá-lo ao lado de si mesmo, assediado pelos cortes, em permanente situação de guerra. A presença dessa ferida que não fecha mas também não dói, esse *punctum* que ultrapassa a foto mas lhe pertence, é o que ao longo da poesia de Gambarotta merece ser chamado de político. Nesse sentido, em *Seudo* somos informados de que

A foto de uma montonera⁴⁵ com o cabelo no rosto.
Parecia Elektra em transe depois de
não sei o que fez Elektra exatamente.
Se tinha uma banda de espíões em Jônia, não sei
se era a rainha dos pescadores, não sei
a ideologia da tormenta, não sei
se comia pizza fria no café da manhã com as companheiras,
[não sei

⁴⁵ Montoneros foi um grupo guerrilheiro autodenominado peronista surgido na Argentina na década de 1950. A organização foi violentamente desarticulada pelo terrorismo de Estado na última ditadura civil-militar no país, transcorrida entre 1976 e 1983. As fotos de muitos “montoneros” desaparecidos se tornaram publicamente conhecidas ao longo das últimas décadas por sua presença nas manifestações reivindicando “Memória, verdade, justiça”. [N. T.]

se fazia nebulizações
antes de pendurar em si o fuzil, não sei.

Bora rezar o pai-nosso, bora sair como está
selar os cavalos e depois à briga de galos.

Céu escuro: cheio de boias.

Que de onde tirei essas frases?
Que por onde andei? Que se é verdade que Elektra
matou o pai? Que tipo de perguntas são essas?

Livrando a foto das determinações realistas (o *studium*, em termos barthesianos),⁴⁶ quem escreve se despe da própria intenção de querer dizer alguma coisa. O “não sei” opera aqui como uma implementação extrema e sanguinária do corte (“o facão não é para cortar toronjas/ é para cortar cabeças”). É a prova de que, para além dos saberes (com a cabeça cortada),⁴⁷ a política da foto se mantém viva. Porque a guerra está ali, sempre, e, embora tenha passado, a ferida, o

⁴⁶ “É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunho político, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] Por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política.” Roland Barthes. Op. cit., pp. 45-46.

⁴⁷ O “*yo no sé*” [eu não sei] de César Vallejo também teve a sua cabeça cortada: o pronome “eu”. Chama atenção o fato de que nos livros de Gambarotta, quando se escreve em primeira pessoa, esse pronome sempre está elidido. Talvez já pudéssemos falar aqui de uma primeira “cadavérica”.

punctum, a torna relapsa. E os combatentes – como a montonera, como “Elektra depois de” – permanecem dentro dessa guerra na qualidade de seudos, de cadáveres. São as testemunhas privilegiadas do final da programação. Porque na guerra o corte do verso, a escansão que corta a cabeça do sentido, é também corte de luz. Já não há programação porque sequer há luz. A noite é agora uma consequência natural da guerra. E em *Relapso+Angola* Rodríguez é o nome de guerra do seudo quem vem repor a luz. É só Rodríguez, embora, quando “está de macacão laranja da firma”, o antecede uma inicial: “Seu nome é S. RODRÍGUEZ, estampado no bolso”. Porém, imediatamente depois afirma: “Não sou o verdadeiro, não sou esse Rodríguez, não sou verdadeiro, esse não sou, não sou esse”. Então, embora o nome do músico cubano Silvio Rodríguez pareça encaixar nas palavras cruzadas propostas pelo livro, fica claro que em Angola a única coisa verdadeira são os nomes de guerra. Assim, perante qualquer montagem realista que tente repor o *studium*, aparece imediatamente a política do *punctum*. Rodríguez foge das suas iniciais e entra em diversas kombis mudando de uniforme (“roupa de trabalho”, “avental de açougueiro”, “faixa branca”, “roupa social”). Como o repositor de supermercado de Cucurto, pertence a uma quadrilha de anônimos que “trabalha em negro”: “Cada um entende o potencial de patrulha que existe em uma quadrilha. A energia em potência reside nas suas veias. São homens carregados de corrente alternada em um mundo de corrente direta”.

Agora a potência nas veias de Rodríguez vem da “transfusão de sangue” à qual Cadáver fora submetido. Porque, se há algo de original na corrente de relapsos, é essa energia alternada com a qual os fantasmas-reais vêm repor o que já não há. É uma energia coletiva, estrangeira, inesperada que, como a das dominicanas de Cucurto, anuncia vida mas também morte. Porque ninguém vem salvar ninguém nesta guerra de cortes. Ninguém pode repor a luz para sempre porque aqui já não há, não houve, não haverá mais heróis (por isso S. não é mais esse). O vocábulo “herói” não adjetiva nem substantiva mais nada. Agora faz parte da lista dos nomes de guerra que dão corpo aos livros de Gambarotta (“aquele que tinha Herói por sobrenome”). É um nome intercambiável que circula por dentro da guerra. Em roupa de trabalho, de avental de cozinheiro, de faixa branca ou de roupa social, sua única e paradoxal tarefa consiste em repor um corte. Essa missão impossível (cortar a luz para que se faça a luz) fica iluminada, graças ao corte do verso, em um poema do livro *Seudo*:

Um cartaz que diga FECHADO
de um lado ABERTO
do outro.

O *enjambement* desses versos deixa aberto o fechamento, como se um corte de luz tivesse que ser lido “à luz” de sua reposição. Em *Relapso+Angola* o mesmo cartaz ilumina-se relapsado nos seguintes termos:

Esta não é a saída, é a entrada
a saída é ali onde diz *SORTIE*
o único cartaz luminoso que permanece
aceso quando se apagam
todas as luzes da sala.

A quadrilha dos Rodríguez-Heróis vem, então, para repor o que já não há, mas também para cortar a luz que ilumina a ficção (esse “mundo de corrente direta”). Porque a política entendida como épica terminou faz tempo e, quando se apagam as luzes da sala, tem que sair. Fora da ficção, fora do poema, na guerra, esses fantasmas-reais, munidos de uma energia alternada, vêm iluminar isso que chamamos de real, algo que está ali mas que não se vê e seguirá sem se ver até que venha o próximo repositore e o ilumine.

Dar à luz

Nos poemas de Roberta Iannamico a quadrilha é feminina. Uma dentro da outra, as repositoras chamadas de “*mamushkas*” (“Uma *mamushka* contém no seu ventre/ a totalidade das *mamushkas*”)⁴⁸ fazem uma economia do que não há para que haja:

⁴⁸ Todas as citações do poema de Iannamico pertencem a *Mamushkas* (Bahía Blanca: Vox, 2000); *Tendal* (Buenos Aires: Deldiego, 2001); e *El collar de fideos* (Bahía Blanca: Vox, 2001).

As *mamushkas* dão à luz na escuridão
Se ajudam a si mesmas no parto
se partem
em pedacinhos
que a filha já *mamushka* junta
para fazer um cobertor finíssimo.

Só na escuridão é possível “dar à luz”. Porque a noite parte de si própria para que, nesse parto, o dia tenha lugar (“tantas sombras vivem/ na sombra de uma *mamushka* que a noite é mínima”). É uma operação na qual o novo aparece por recomposição do velho. “Plagiar o plagiário”, dizia Cucurto; “o único original é o Cadáver”, acrescentou Gambarotta; e Iannamico soma o embrião *mamushka* como testemunha de que a poesia também se dá à luz na escuridão (“antes de se converter em palavras”). Esse antes, entretanto, não aponta uma origem, mas procura preservar um fim. Porque alumbrar o que não há é o que permite começar a usar o que já havia. “Neste deserto – que no entanto é o único real – a verdade só poderá ser constituída. Começemos reunindo as coisas mais simples”, diz Toni Negri,⁴⁹ sugerindo que quando não há (“deserto”) o que está na mão (“coisas simples”) é o que *verdadeiramente* há. As *mamushkas* se partem no parto e os pedacinhos-filhas dão à luz um objeto (“cobertor finíssimo”) passível de ser usado. É necessário poder desconhecer – profanar – os li-

⁴⁹ Op. cit., p. 25.

mites supostamente naturais dentro dos quais o pensamento dualista situou o humano para que a origem fique apagada (“Ninguém disse à *mamushka* que não nasceu de um repolho”). Esse desconhecimento – “atordoamento”, em termos cucurtianos –, que pode parecer *naïf* e infantil, é, contudo, aquilo que permite preservar a vida. “O princípio”, poema de Martín Rodríguez,⁵⁰ toca nos devaneios dos pais encasquetados com a origem, enquanto as cegonhas, que são as que verdadeiramente “trazem as crianças”, se ocupam de preservar a cria. As *mamushkas*-cegonhas, então, essas pós-humanas que são capazes tanto de dar à luz um cobertor quanto de chocar “ovos rosados” porque “quando chocam/ não há grande diferença”, impedem qualquer sacralização da maternidade (“não há *mamushka* que não tenha/ uma *mamushka* dentro/ Mãe só tem uma”). Fica claro, assim, que a *mamushka* não é uma Mãe. No entanto, na natureza das mães com minúscula, vive uma *mamushka* (“todas as mães/ guardam a memória da primeira”). Vale dizer que, vista de dentro, dessa particular dobra que dá corpo a seu corpo,⁵¹ a mãe é uma

⁵⁰ “Eu acreditei no começo, desde o começo/ na origem, que as crianças/ são feitas pelos pais/ E soube depois/ que minha verdade são as cegonhas/ elas trazem as crianças/ elas sozinhas/ e os pais fazem o quê?/ Os pais sonham, sonham,/ as cegonhas/ arrasam os céus/ atravessam as nuvens/ brigam a bicadas pela cria/ enquanto os pais sonham.” Martín Rodríguez. *Maternidad Sardá*. Bahía Blanca: Vox, 2005, p. 9.

⁵¹ “Uma mulher-mãe seria uma dobra estranha que transforma a cultura em natureza, o que fala em biologia [...] um ser de dobra, uma catástrofe do ser que não poderia subsumir a dialética da trindade e seus suple-

máquina que impede que a série pare em uma origem. A espécie *mamushka*, portanto, pode ser entendida como aquilo que na mãe resiste a ficar congelado no estereótipo Mãe. Essa condição subversiva é a que as *mamushkas* escondem quando circulam em público (“As *mamushkas* nas praças/ se perdem no vaivém dos balanços/ acendem cigarros para se dissimular por trás da fumaça”). Então *mamushka* é também um nome de guerra que serve para identificar as mães camufladas. Esse fonema estrangeiro, longe de traduzir o conceito Mãe, inicia a transmissão; porém, o que se transmite não é alguma coisa que possa ser dita (“as *mamushkas* se calam quando deveriam falar”). Antes das palavras, uma dentro da outra, elas “não podem parar o murmúrio que as habita/ nadam no rumor das filhas crescendo”. O segredo do crescimento, esse particular modo de reciclar o que há – fazer novo com o velho – é o que as *mamushkas* se transmitem mutuamente como herança. Trata-se de uma sabedoria prática que não se pergunta o que veio primeiro, o ovo ou a galinha, mas que tem como única prioridade o uso:

As camisolas da minha avó
minha única herança
além do jogo de chá
e a sopeira

mentos.” Julia Kristeva. *Historias de amor*. Coyoacán, México: Siglo XXI, 1991, p. 228.

são umas camisolas
que estão fora
da realidade
[...]
Ainda não as usei
mas vou começar.

(de *El collar de fideos*)

Trazer à realidade o que está fora dela: missão que uma mãe transmite àquela que dentro dela já é mãe com a finalidade de repor a cadeia utilitária. Realismo atordoado em Cucurto, procura do real em Gambarotta, uso em Iannamico são os modos de colocar o poema (como as camisolas da avó) em circulação. Só assim pode ficar garantida a sobrevivência da literatura no mundo do *reality show*. Para isso, é necessário poder transgredir a suposição do limite entre o artificial e o natural. Quando “todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas”,⁵² é necessário tirar capacidade de uso até das pedras. E as *mamushkas* são as que sabem cozinhar essa “comida que se cozinha sozinha”:

Cozinhamos pedras em uma mão
– é uma comida
que se cozinha –
e saladas

⁵² Giorgio Agamben. *Profanações*. Op. cit., p. 71.

com essa grama
longa e larga
como orelha de coelho

(de *El collar de fideos*)

Essa é a herança que uma *mamushka* dentro de outra recebe como rumor: a comida para a sobrevivência já estava cozinhando desde antes, trata-se simplesmente de não deixar esfriar. Porque longe de um retorno romântico à natureza, e longe também de uma reivindicação do artificial ao estilo da *pop art*, o que interessa aqui é alimentar a anemia formalista do poema com o que há. A receita para fazê-lo, essa transmissão que ata a neta à realidade da camisola da avó, fica definida na poesia de Iannamico com os títulos de dois dos seus livros: *El collar de fideos* e *Tendal*. Um colar que não está feito para ser comido mas que, em caso de necessidade, dá para comer, ou um varal onde se exhibe o que se está usando (“o varal de roupa/ gosto tanto/ melhor que as guirnaldas/ que as bandeiras/ tão variado/ cada prenda voa do seu jeito”). Esse par de fios tensos que passam, ambos, por dentro das coisas, cortam o show da realidade alinhavando juntos exibição e uso. “Gosto tanto”, diz um eu que, à maneira daquele de Cucurto que ficava “circunflexo admirando meus tenizinhos de lona”, aparece pronto para enfiar o garfo na pedra do uso. É um eu com sotaque que, em vez de dar conta do objeto, o come. Se for verdade que o eu do

textualismo remetia ao sujeito da escrita, este parece remeter a quem está agindo. É um eu que diante da camisola da avó declara “vou começar a usar” ou que, frente à presença de um pássaro encontra, em lugar da inspiração lírica, um dilema prático: “Um pássaro chama à minha porta/ com um canto/ quando há silêncio/ estou sozinha/ e não sei o que fazer/ se abro ou não”. Esse eu, cuja vontade aparece quase sempre no final dos poemas de Iannamico, resulta especialmente incômodo para uma leitura habituada à procura no fechamento do poema da feliz consumação de uma metáfora. É que, acentuando a ação, tudo fica aberto em sua nudez, e, nessa espécie de incômodo vazio lírico que se produz, as coisas ganham protagonismo. Agora, em vez de estarem obrigadas a se parecer com o eu – como acontece na poesia egocêntrica da modernidade –, é o pós-eu que vê a si mesmo parecido com as coisas. Assim, pode dar lugar à aparição de uma espécie de pós-metáfora, aportando uma nova volta inesperada à proliferação da maquinaria poética:

Frente ao espelho
de moldura dourada
eu
o cabelo preso
em um rabo
deixa ver os brincos
a cara
lavada

os olhos
profundos
como quando se acaba
de chorar
a boca
vermelha
uma gola preta
e um casaco de lã
roxo
por cima de tudo
como uma capa
como uma grande pétala
como se eu fosse
uma flor noturna
que resplandece
ao luar
e dissimula
a luz do sol.

(de *El collar de fideos*)

Na moldura dourada desse espelho, não parece querer se refletir nenhum intimismo do eu. Detrás das camadas de roupa só um choro, que não provém de sentimento oculto nenhum, brota naturalmente ao rés da nudez: “Uma *mamushka* considera que a cebola é da mesma espécie que ela/ não a corta nem a pica/ apenas tira a pele/ e essa nudez/ a faz chorar”. Como quando, depois de dar à luz, uma mãe com minúscula usa finalmente a camisola da avó. No espelho do

banheiro do hospital o que se vê é pele frouxa sobre carne inchada:

Depois do parto

estreio uma camisola lavanda
a mesma seda do lírio
de um lado a pele
frouxa sobre a carne inchada
do outro lado o espelho
do banheiro do hospital.

Esse realismo nu é o que a mulher-*mamushka* traz com seu eu para a cena das coisas. Mas não há engano possível: de um lado e do outro do espelho antirreflexo sempre se vê a mesma coisa (“nem que tivesse olhos nas costas veria as coisas sempre igual”). A camisola da avó gasta pelo uso é toda a pele que existe. Cobrindo com essa capa (“cobertor finíssimo”) a “flor noturna”, essa que dá à luz na escuridão, é possível dissimular, quando o sol parece ser a única coisa que ilumina, sua condição de *mamushka*. Porque ser mãe sem ser Mãe, assim como ser Cadáver sem ser cadáver ou ser Zelarayán sem ser Zelarayán, ainda, na cena literária de hoje, pode resultar perigoso.

Romances parados, poemas que avançam⁵³

Quem dentre nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

Charles Baudelaire⁵⁴

Intimidade, experiência, escritas do eu, subjetivação, dessubjetivação são todos conceitos com os quais se pensa hoje e a partir dos quais hoje se escreve narrativa. Enquanto isso, a poesia vem enfrentando, desde as suas origens, as ingerências que esses conceitos têm

⁵³ Texto originalmente publicado em *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. [N. E.]

⁵⁴ *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009, p. 35. [N. E.]

na sua prática. Hoje, quase na virada de um século de intensa pesquisa a esse respeito, depois da virada copernicana que deslocou o foco da esfera do enunciado para colocá-lo na enunciação, nos encontramos, tanto na poesia quanto na narrativa, com uma busca que tenta insuflar vida no emagrecido eu enunciativo do formalismo. E o resultado é uma espécie de pós-eu que, livre das digressões em torno de sua posição no texto, se faz presente, irrompe alegremente, mas não mais do jeito centralista e autoritário daquele nunca questionado eu autoral, e sim em um estado de abertura tal que, fora de si, confunde seus limites com o mundo que se faz presente nessa operatória. Assim, poderíamos dizer que agora é a atividade do poema a que faz “do texto inteiro um eu”.⁵⁵ Isto é, que o poema não poderia mais ser considerado a resultante estática – nem estética – de um eu e/ou de um mundo, mas que eu e mundo confundem agora seus limites, impelidos pela atividade do poema. Uma atividade que não se localiza com exclusividade no interior da língua nem responde ao campo restrito do signo, mas que, ao se derramar para fora desses limites, se vê modificada de forma permanente pela vida, pela experiência, pela “historicidade”⁵⁶ ou como se qui-

⁵⁵ Henri Meschonnic chama de “sujeito da reenunciação” esse “eu” que emerge desse texto: “Há sujeito da escrita somente quando há transformação do sujeito da escrita em sujeito de reenunciação”. (*La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007, p. 72).

⁵⁶ Meschonnic associa este termo não com a história, mas com sua transformação. A historicidade da linguagem, então, consistiria em sua subjetivação, e o fenômeno de inscrição de um sujeito em sua história é chamado

ser chamar esse campo de afetos e efeitos que não se deixam deter. Fica claro, então, que nesta atividade afetiva que chamamos de poesia haveria uma subjetivização permanente. Não significa que o poema passe a depender de um sujeito, seja este linguístico ou psicológico. O poema todo corresponde agora a esse sujeito que, assim entendido, fica submetido, por sua vez, a uma permanente atividade dessubjetivante que o desloca dos seus limites identitários.

É nesse ponto que as aventuras da poesia e as da narrativa voltam a se encontrar. Porém, agora é a poesia que parece pedir algo emprestado à narrativa. É que o poema-sujeito, na sua atividade desbordada, se dispõe a expandir seu campo de ação e para isso precisa lançar mão de recursos que o conectem com sua própria historicidade. É assim que começa a requerer os tempos pretéritos, aliados indiscutíveis da narrativa. Porque, se for verdade que a poesia, embora esteja escrita no passado, se escreve sempre no presente, ou, em outras palavras, se é verdade que a poesia presentifica o presente, agora o pretérito viria tratar de impedir que o eu fique preso em um presente puramente enunciativo. Com a narrativa atual parece acontecer o contrário: implementando uma primeira pessoa que se atualiza em seu presente – como se atualizam os blogues, Facebook ou Twitter –, procura-se colocar um freio naquele narrador tradicional em terceira

por ele de “ritmo”, um irreversível ao qual o sujeito não para de voltar e que tem a ver com a oralidade e com a épica. (Ibidem, p. 72).

pessoa, jogado em um mundo ficcional cujas fabulações dependem unilateralmente do uso do pretérito. Um pretérito estático, linear e totalmente desentendido das nuances do presente.

Pareceria então que, montados em algo como um presente do pretérito, narradores e poetas se encontram hoje trilhando o espaço-tempo de suas histórias paradas ou, o que é o mesmo, dos seus poemas que avançam.

Abrir-se à prosa

No seu minilivro *Dantesco*,⁵⁷ a poeta Roberta Iannamico embarca nessa paradoxal modalidade verbal com o objetivo de empreender uma caminhada que dura o livro todo (isto é, 14 páginas). Como Dante, que se faz guiar por Virgílio para percorrer a longa jornada pela sua *Divina comédia*, Iannamico se fará guiar por Dante para empreender seu brevíssimo périplo dantesco. Com o pé que lhe aporta a epígrafe (“Não com palavras, com aço melhor/ se o juízo não tropeçar no caminho”), o livro começa, e o faz, como que se dispondo a contar um conto, em pretérito imperfeito:

Era o melhor dia da primavera
depois de ter tomado refúgio
na casa da Patrícia
descansado comido e bebido

⁵⁷ Roberta Iannamico. *Dantesco*. Bahía Blanca: Vox, 2006.

empreguei o retorno
Patrícia me acompanharia
até a metade do caminho

Este relato escandido continua assim, dando conta de acontecimentos passados que, com o golpe que cada corte de verso acerta, vão repondo a capacidade poética de se presentificar. “Sair quando nada obriga a fazê-lo, e seguir a sua inspiração, como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda fosse em si mesmo um ato essencialmente poético”, diz Walter Benjamin citando Edmond Jaloux em relação à atividade do *flâneur*.⁵⁸ Este parece ser o espírito que guia a travessia de Iannamico.

Desse modo, o leitor vai se inteirando de ascensões e quedas, encontros com árvores, pássaros, galhos que, chicoteando quem caminha, produzem estados de ânimo que vão do temor a um bem-estar que a falante define como paixão:

dos dois lados da entrada
formosas árvores
eram as guardiãs
e eu fiquei nesse instante
totalmente apaixonada
dizia ahhhhh, ahhhh

⁵⁸ Edmond Jaloux. “Le dernier flâneur”. *Le Temps*, 22 de maio de 1936. Citado por Walter Benjamin em *El libro de los pasajes* (Madri: Akal, 2005, p. 439).

Quando depois do amor aparece o temor – isto é, quando, como tinha previsto Dante, o juízo tropeça no caminho –, a falante recupera por dentro, como através de um túnel, o presente da escrita, mas só para comprovar que não serve. Então, abandona-o e continua. Vejamos como diz:

uma águia mora
foi o primeiro ser que vi
planava em círculos
acima de mim
me assustava um pouco
sua proximidade
seu voo rasante e seu canto
e me dei conta
de que não é possível dizer com letras
o canto de um pássaro
se quisesse escrevê-lo aqui
não poderia
tomei o ritmo desse canto
para caminhar

Assim, em concordância com a epígrafe de Dante, aparentemente não é com palavras mas com melhor ação que se consegue avançar em uma travessia. Iannamico sabe disso e, em vez de ficar presa no presente enunciativo (“se quisesse escrevê-lo aqui não poderia”), escolhe montar o ritmo e encontra ali as coordenadas para continuar a salvo em sua peregrinação. Porque, no ritmo, “não é som o que

se ouve, mas sujeito”.⁵⁹ Ritmo agora entendido não como o produto mecânico de uma imposição métrica, mas como a particular inscrição que cada sujeito faz de sua história (“a organização contínua de uma linguagem por um sujeito”).⁶⁰ O que se ouve agora são os golpes de oralidade, um conceito que, redefinido por Meschonnic, se referiria – diferentemente da fala – mais ao que cada sujeito faz com a linguagem do que ao que ele diz. É assim que Iannamico, que escolhe não ficar parada no presente da letra, se ocupa de caminhar montada no ritmo ao longo de um pretérito presente que, de trás para a frente, vai empurrando-a em direção à prosa.

*Aprire per prosa*⁶¹ era como Dante chamava aquela exposição que dava fundamento à poesia e que os trovadores definiam como *razo*, algo como a razão do poema. Estamos nos referindo a essas prosas que em *Vita nuova* vão se alternando com os poemas e que para Agamben não são outra coisa senão o próprio antecedente do romance. Porque, se a poesia do *dolce stil novo* é concebida como morada do amor – esse indizível de que Iannamico se aproxima com seu “ahhhhh, ahhhh” –, a lírica, que sempre se atém ao ditado do amor, está

⁵⁹ Henri Meschonnic. Op. cit., p. 209.

⁶⁰ Ibidem, p. 148.

⁶¹ Citado por Giorgio Agamben em *Ideia da prosa* (Trad. João Barrento. Lisboa: Livros Cotovia, p. 43).

necessariamente vazia, está sempre na margem de um dia que há muito chegou ao crepúsculo: não tem, literalmente, nada a dizer ou a contar. Mas graças a essa paragem, sóbria e extrema, da palavra poética nos seus começos, nasce pela primeira vez, na recordação e na palavra, aquele espaço do vivido que o narrador recolhe como matéria de sua narrativa.⁶²

A *razo*, então, esse passo de poesia que anda em direção à prosa, seria “a ‘novela’ que ele [o narrador] se limita a exemplificar”.⁶³ No entanto, à diferença do paradigma autobiográfico moderno que parece se alicerçar no pressuposto de que o que acontece na vida depois se transforma em matéria do poema – *Confesso que vivi*, declara Neruda em sua autobiografia para justificar a sua poesia –, na *razo* estaríamos perante a fabulação de uma vida que tem sua origem na indizível experiência poética chamada Amor.

Ora, no caso de *Dantesco*, *razo* e poema já não se diferenciam. A falante, que poeta apaixonada, vai ao mesmo tempo desdobrando as vicissitudes do seu fazer (mais que as do seu dizer). E faz isso montada no ritmo, essa historicidade que escande o pretérito com golpes de presente. De volta das peripécias do sujeito da enunciação, sem ingenuidade nenhuma, ela sabe que poderia tentar “escrever” – de fato, os obstáculos do caminho são tentadores –, mas em vez

⁶² Ibidem, p. 45.

⁶³ Giorgio Agamben. “O ditado da poesia”. In: *Categorias italianas*. Trad. Carlos Capela e Vinicius Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

disso escolhe, com total impunidade, caminhar. É assim que chega ao final sem surpresas. Sem lirismos que a afastem do caminho, mas também sem invenções narrativas que atrapalhem a chegada, arriba a tempo, sem nada de novo para contar, nesse lugar que chama de “minha aldeia”. Vejamos com qual pé ela chega:

seguindo esse caminho
que estranhamente aparecia diante de mim
cheguei ao riacho
atravessei o riacho
por uma fileira de pedras
ali disposta
uma pedra muito grande
pela qual tinha que passar
era como uma cabeça careca
com grama como cabelo
em forma de coroa
me pareceu a cabeça de Dante
ou do meu avô Pascual
que sem dúvida se parecia com ele
Pascual “Iann Amico”
(o amigo de Juan)
me reencontrei com o riacho
como com um irmão
era na beira
uma plataforma de pedras
imaginei um lugar
para officiar cerimônias

ali fiz xixi
dei meia-volta e passei outro arame
na hora o sol estava se pondo
e eu entrava na minha aldeia.

Fica claro, ao concluir a leitura deste livro, que as tentações de escrever – no sentido de submeter-se a uma pura flexão enunciativa – estão à mostra durante todo o percurso: no começo, junto com o medo, aparece a tentação de “dizer com letras” o canto da águia, enquanto, no final, uma pedra parece querer se transformar em metáfora da cabeça de Dante. No entanto, quem fala não se detém e apenas diz “me pareceu a cabeça de Dante” para passar ao largo e topar com outros parecidos. Depois, quase no fim do caminho, declara que imaginou que uma plataforma de pedra era um lugar apropriado para officiar cerimônias. Mas, em vez de se deixar tentar pelos recursos formais que lhe oferece a abertura da imaginação, ela prefere usar esse lugar para fazer xixi. Assim, a cerimônia imaginada torna-se real. Como vemos, diante do risco de religar – Agamben define *religião* como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e os transfere para uma esfera separada”⁶⁴ –, aqui opta-se sempre pela utilidade, e esse tipo de profanação – extrair o valor de uso do que poderia ter ficado detido na vitrine, neste caso na vitrine “poética” – serve para avançar,

⁶⁴ Giorgio Agamben. *Profanações*. Op. cit., p. 65.

para fazer. Spinoza chama de *ética* as “ações e as paixões de que alguma coisa é capaz”.⁶⁵ Uma potência, então, que se é detida trai a si própria. Os afetos que correspondem ao aumento da potência são, para o filósofo, os que pertencem ao campo da alegria. Campo em que parece se situar essa atividade permanente que, da poesia à prosa, vai sendo desdobrada por essa poeta fora de si, identificada alegremente com o mundo, que, já no final, toma o perímetro delimitado da própria aldeia como uma das formas de voltar para casa.

Formas de voltar para casa

Segundo Benjamin, a burguesia francesa do século 19, para se ressarcir na grande cidade da perda do rastro da vida privada, “transforma a própria casa em uma espécie de estojó, uma funda do homem em que este fica embutido com todos os seus acessórios”.⁶⁶ Mais de um século depois, encontramos hoje escritores cujas casas de portas abertas confundem seus limites com o exterior. Assim, longe de se encapsular no museu de suas possessões, mas longe também de ausentar-se em abstrações de um não lugar, eles entram e saem em uma continuidade sem sobressaltos.

⁶⁵ Citado por Gilles Deleuze em *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, 2003, p. 50).

⁶⁶ Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo*. Madri: Taurus, 1990, p. 61.

Marcelo Matthey, em seu livro *Sobre cosas que me han pasado*,⁶⁷ naturaliza ao extremo essa passagem exterior/interior e vice-versa, até o limite de localizar nesse fio delgadíssimo, despojado de qualquer densidade dramática, o único argumento do seu quase inexistente relato. Como aquele potencial de alegria que parecia direcionar o deslocamento pós-*flâneur* de Iannamico, Matthey diz, na entrevista incluída no livro, que seus escritos são o resultado de uma emoção: neste caso, aquela provocada pela percepção nas coisas de “algum traço de continuidade”.⁶⁸ Segundo o escritor – que exerce ao mesmo tempo e sem continuidade as atividades de engenheiro hidráulico e de antropólogo –, “as mudanças bruscas são estranhas, não acredito nelas”. Desse modo, através de uma série de prosas datadas que adquirem o formato do diário íntimo, vai nos comunicando trajetos curtos e circunscritos onde, de uma perspectiva acostumada às mudanças de peripecias narrativas, seria possível dizer que – como constata em um trecho o próprio autor – “*no pasa nada*”:

26 de setembro

Lembro que durante a minha viagem de ida a Antofagasta o ônibus parou em Huentelauquén por meia hora mais ou menos. A maior parte dos passageiros aproveitou para

⁶⁷ Marcelo Matthey. *Sobre cosas que me han pasado*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

⁶⁸ Marcelo Matthey. Entrevista de Cristóbal Joannon. *Ibidem*, p. 115.

almoçar, mas eu preferi não comer nada e enquanto isso andei um pouco em direção ao mar. Em todo esse trecho havia mais que tudo dunas, algumas casas e muito pouca gente, por isso mais que tudo o que se escutava era o vento.

Atravessei um fio de água bebendo, continuei até uma duna alta e de cima olhei para todo lado. Fiquei um tempo ali. Tive a sensação de estar perto de conhecer alguma coisa, então fiquei mais um pouco, mas não aconteceu nada.

Depois voltei e perto das quatro continuamos a viagem.

No entanto, a qualidade desse “nada” é muito diferente da que Michel de Certeau encontra na atividade do caminhante urbano: “Caminhar é *ter* falta de *lugar*. É o *processo indefinido* de estar *ausente* e à procura de um *próprio*”.⁶⁹ Para De Certeau, o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua. Dessa mirada orientada para o textual, os desvios do caminhante – que poderíamos imaginar como uma espécie de *flâneur* formalista – estariam em relação direta com o funcionamento dos tropos (virar a rua equivaleria a virar a frase). Nesse sentido, o andar urbano, como a elipse na escrita, estaria abrindo “ausências no *continuum* espacial”. No caminho oposto, é justamente quando constata que “não aconteceu nada” que Matthey encontra esse traço de continuidade que o inspira para comunicar as “coisas que aconteceram”.

⁶⁹ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*, vol. 1: *Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves.. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 183.

O acontecer dos fatos, a linearidade de sua presença em um contínuo transparente e despojado de voltas retóricas, leva o escritor pós-*flâneur* a arriscar uma declaração que desde o formalismo poderia soar anacrônica: “Só há uma única forma de dizer as coisas”. Matthey esclarece que às vezes acha “constrangedor” dizer as coisas desse único modo porque quem as escreve assim pode parecer pouco inteligente ou carente de ideias. Ele aparentemente intui que tal despojamento poderia intranquilizar tanto o leitor acostumado a ler a realidade através do véu ficcional quanto aquele outro que, desde Mallarmé, espera do uso da elipse alguma chave que o conecte com o não dizível. Se os escritores do formalismo buscaram suspender o *continuum* da linearidade para poder desvelar que nem tudo é conteúdo, agora Matthey ou Iannamico buscam na continuidade uma nova direção por onde caminhar, uma espécie de grau zero da verossimilhança que, mais que apontar um estado da escrita, talvez queira nos aproximar do particular estado no qual o caminhante se encontra com as coisas. Não se trata de observar nem de espiar. Benjamin já distinguira entre o *flâneur* e o *voyeur*, propondo que, enquanto o *voyeur* desaparece porque fica absorvido pelo mundo exterior, o *flâneur* se mantém sempre na posse da sua individualidade. No entanto, o afazer de Matthey em seu caminho – que sempre é já o caminho de volta – não se deixa tentar pela exterioridade, embora também não por uma suposta interioridade que o determine como indivíduo:

De novo parei em uma esquina do primeiro quarteirão, ali onde tem uma rua sem saída e um casarão antigo bem bonito, com três andares e um pequeno sótão. Ocorreu-me entrar nessa rua porque talvez, ao caminhar perto das pessoas que estavam ali, pudesse esclarecer algumas das coisas que me interessam. Mas não entrei e continuei andando.

Ao se referir nesse fragmento às “coisas que me interessam”, fica claro que o caminhante não perambula em prol de identidade nenhuma. Com indiferença descritiva e ao mesmo tempo sem nenhuma densidade reflexiva, seu dizer monossêmico (“uma única forma de dizer as coisas”) só consegue comunicar “o parco gosto da experiência”.⁷⁰ Desse modo, o que chega até nós como leitores é o descarte do que merece ser passado à letra escrita. Um resto que dá conta do mais comum: de um lado, a vida que todos vivemos e, pelo mesmo motivo, uma vida nada excepcional, caseira (a Matthey interessa “dizer coisas que se dizem em casa, coisas triviais”).⁷¹ É que nessas “coisas que me aconteceram” declina-se uma memória sem densidade – sem trauma, sem choque⁷² – na qual o

⁷⁰ Roberto Merino. “Contra los fines de semana”. In: Marcelo Matthey. Op. cit., p. 124.

⁷¹ Ibidem, p. 124.

⁷² Benjamin, com base no conceito freudiano de experiência traumática, diz que “Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico” (*A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 41). Em certos escritos de hoje, essa vivência neurótica parece não existir.

insistente “não aconteceu nada”, que desinfla sempre qualquer ameaça de intriga, na verdade anuncia nas entrelinhas que não aconteceu nada grave. Porque a gravidade da ausência, aquele buraco fundo do dualismo entre palavras e coisas que levou Pizarnik a se perguntar “se digo água, beberei?/ se digo pão, comerei?”, fica aqui resolvida de antemão. Quando o fantasma da abstração vem à tona – em Iannamico a tentação de “escrever”, em Matthey a de “conhecer” –, opta-se por voltar para casa. Esse retorno que sempre se consuma porque faz parte da continuidade – “depois volto e não existe sequer a consciência de que cheguei em casa nem de que estivesse dentro ou fora dela” – marca um novo tipo de *happy ending* em que a felicidade já não consiste em tudo dar certo, mas sim em tudo continuar passando pela casa. Assim, uma tranquilidade doméstica de portas abertas funciona como um asseguramento infantil frente às dramáticas abstrações adultas.

O começo de *Formas de voltar para a casa*,⁷³ de Alejandro Zambra, reforça logo de cara o apontamento que já está implícito no título e que antecipa ao leitor um final sem surpresas:

Uma vez me perdi. Tinha seis ou sete anos. Vinha distraído e de repente não vi mais meus pais. Me assustei, mas logo retomei o caminho e cheguei em casa antes deles – conti-

⁷³ Alejandro Zambra. *Formas de voltar para a casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

nuavam me procurando, desesperados, mas naquela tarde achei que tinham se perdido. Que eu sabia voltar para casa e eles não.

Omitir o dualismo fora/dentro, bússola pela qual se guiou sempre a geração dos pais, permite ao filho voltar para casa sem surpresas, enquanto são os pais que agora parecem não saber regressar. Avançando “com melhor aço” mais que com palavras – como pedia Dante a Iannamico –, este caminhante não precisará de um trajeto predeterminado para chegar a um final feliz. O livro de Zambra se estrutura sobre uma espiral de tempo que nos devolve sempre ao presente. Isso permite ao protagonista não se perder nunca. O endereço da casa familiar, esse da memória infantil, vai se atualizando diariamente para transformar a data de hoje no número de casa de sempre. Assim, o que vai mudando nas formas de voltar para casa vai nos apontar, ao mesmo tempo, aquilo que se mantém sempre igual. Talvez seja por isso que, equidistantes da prosa e da poesia, certos textos com que hoje deparamos sentem-se confortáveis assumindo, de um modo ou de outro, o formato do diário, único artifício narrativo que os reenvia do pretérito ao presente íntimo da poesia. Monti, a personagem que monologa na peça teatral *Spam*, de Rafael Spregelburd, parece refletir nessa direção quando diz: “Então não podemos deduzir grande coisa dessas formas de vida do passado./ E apenas podemos viver no presente./ E toda história é poesia./ Tudo é poesia”. No final da

peça, quando a personagem, que vai montando o seu peculiar diário íntimo em espiral com datas tomadas ao acaso de um globo para sorteio, se sente confusa, uma voz interior anuncia que já “é hora de voltar para casa”. Por sua vez, quem fala no livro de Zambra consigna – nesse texto que ele define alternativamente como romance e como diário (“semanas sem escrever no diário”) – o estado em que a escrita se apresenta, andando sem avançar em direção ao romance e avançando sem andar em direção à poesia:

Voltei ao romance. Ensaio mudanças. Da primeira para a terceira pessoa, da terceira para a primeira, até para a segunda.

Distancio e aproximo o narrador. E não avanço. Não vou avançar. Mudo de cenários [...].

E depois, ao despertar, escrevo versos e descubro que isso era tudo: recordar as imagens em plenitude, sem composições de lugar, sem maiores cenários. Conseguir uma música genuína. Nada de romances, nada de desculpas.

O roteiro de *Spam*, por sua vez, é todo escrito em versos, e isso (segundo comentário do autor) tem a finalidade de facilitar a memorização. No entanto, nem rima nem métrica proporcionam a esse texto alguma regra mnemotécnica na qual se apoiar. Spregelburd, como Zambra, também parece estar pedindo à poesia uma “música genuína”, uma fonte particular de inspiração que lhe permita avançar. Lembremos que Iannamico, para se inspirar, monta o ritmo de um pretérito presente que, de trás para a

frente, vai empurrando-a em direção à prosa. Esse ritmo é o que nos permite escutar de que modo um sujeito se inscreve na sua história (“um irreversível ao qual o sujeito não deixa de voltar”).⁷⁴ Essa forma afetiva de contar descontando é o que faz Monti dizer que “toda história é poesia”. Poesia entendida também, por que não, como o projeto luminoso de um romance que – preso no ritmo escuro que vai marcando o formato de diário – não quer nem pode acabar de se fazer.

O romance luminoso

Em lugar da esteira de exercícios, Mario Levrero, caminhante de interiores, dispõe do programa Word do computador que lhe garante a única coisa que ele, como Marcelo Matthey, procura: a continuidade. Porque seu esporte é a escrita e quer se exercitar diariamente (“não interessa qual assunto”). Já tentara em *El discurso vacío*⁷⁵ através da prática da caligrafia. Em *O romance luminoso*⁷⁶ buscará “associar o computador à escrita” para escrever todo dia, e, como o que melhor acompanha esse exercício periódico é o formato do diário, Levrero vai assumi-lo com obsessão extrema. Assim, dia, hora e minuto serão elencados freneticamente, colocando o leitor em um lugar de

⁷⁴ Henri Meschonnic. Op.cit., p. 94.

⁷⁵ Mario Levrero. *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona, 2006.

⁷⁶ Mario Levrero. *O romance luminoso*. Trad. Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

voyeur – “Pois veja o senhor, que tarde está” – que vai mantê-lo distraído com as minúcias da vida diária do narrador, enquanto a promessa de receber um romance ficará descumprida. Assim, tomar banho ou não, comer ou não, dormir tarde e consequentemente acordar tardíssimo ou simplesmente não dormir, sair de casa ou ficar trancado são os assuntos que irão retendo a atenção do leitor ao mesmo tempo que vão garantindo ao narrador a continuidade da escrita. Mas a continuidade é paradoxal, já que se apresenta, com toda a sua parafernália de recursos, para cumprir um único objetivo: o adiamento. Procrastinação ou “síndrome do estudante” é o termo que a psicologia clássica utiliza para definir essa atividade que se pretere ao máximo substituindo-a por outra irrelevante. Então, escrever todos os dias, e muito, transforma-se aqui justamente na atividade irrelevante que ajuda a postergar a verdadeira escrita, essa que se autointitula *romance*. Em posição de estudante – ganhou uma bolsa para escrever o romance –, Levrero tem prazos de entrega que vai adiando com a escrita. O programa Word que liga e desliga todos os dias em uma faixa horária que revela uma jornada de trabalho bastante obscura vai iluminando, ao mesmo tempo, na tela branca, dois momentos de escrita: um presente de minúcias apto para procrastinar e um futuro de romance onde deveria se realizar aquilo que é adiado. Desse modo, é nessa investigação esportiva que se empreende diariamente procurando resultados futuros que se descobre que há um romance lumino-

so e outro obscuro: “O sistema de criar um entorno para cada fato luminoso que queria narrar me levou por caminhos um tanto obscuros”, conclui o narrador, cuja bipolaridade narrativa parece ter parentesco com a de Macedonio Fernández.

O utópico gesto de escrever um romance conflui, para Macedonio, na interseção entre o “primeiro romance bom” (*Museu do romance da Eterna*)⁷⁷ e o “último romance ruim” (*Adriana Buenos Aires*).⁷⁸ Embora as circunstâncias editoriais não permitissem, ele pretendia publicá-los juntos “para que o leitor não opte pelo romance do seu gênero predileto descartando o outro” e, sobretudo, “para que o leitor colabore e os desconfunda”. Levrero parece vir representar esse leitor ativo que Macedonio convoca a fim de saber alguma coisa mais sobre sua própria aventura literária. Uma aventura que parece não ter antecedentes. No “prólogo final” que fecha *Museu do romance da Eterna*, intitulado “A quem quiser escrever este romance”, Macedonio declara:

Será talvez o primeiro “livro aberto” na história literária, isto é, o autor, desejando que fosse algo melhor, ou bom que seja, e convencido de que pela sua destruída estrutura é uma temerária torpeza com o leitor, mas também de que é rico em sugestões, deixa autorizado todo escritor futuro [...] a corrigi-lo

⁷⁷ Macedonio Fernández. *Museu de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

⁷⁸ Macedonio Fernández. *Adriana Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

e editá-lo livremente, com ou sem menção da minha obra e do meu nome. Não será pouco trabalho. Suprima, corrija, mas na medida do possível que fique alguma coisa.

Não restam dúvidas de que Mario Levrero retoma o desafio macedoniano. Não por acaso, próximo do final de *O romance luminoso*, define seu próprio livro como “uma amostra ou museu das histórias inconclusas”. Seria possível dizer que, já desde o sumário, os dois livros estão irmanados: ambos procrastinam o romance propriamente dito (aquele que se propõe no título), cedendo à categoria prólogo quase toda a extensão do volume. Os romances que resultam de tal confinamento passam a ser, em ambos os casos, uma espécie de epílogo. Epílogo de uma pesquisa sempre inconclusa que oscila entre gerar produtos bons ou ruins, obscuros ou luminosos. Se alguma coisa é relatada nesses processos romanescos, não é outra senão o esforço descomunal que cada narrador deve fazer para superar os diversos dualismos que, cada um na sua época, os obrigam a optar por um ou outro polo na hora de fazer literatura. No caso de Macedonio Fernández, metafísica ou realismo, ideia ou relato verossímil são opções que no começo do século 20 desafiam, alternativamente, o que se considera literatura boa ou ruim. No final do mesmo século, Levrero aponta que omitir o dualismo que separa realidade de subjetividade provoca efeitos ao mesmo tempo luminosos e obscuros em um texto que parece não poder acessar nunca um estado verdadeiramente “literário”

(“o romance luminoso não consegue ser um romance; não tenho como transmutar os fatos reais de forma tal que se tornem ‘literatura’”).

É por isso que ambos os escritores, para ir deslocando infinitamente as opções binárias impostas de saída por esse gênero que a modernidade consignou como romance, encontram fora dos formatos literários instituídos a possibilidade de avançar os parados. Macedonio eterniza o prólogo adotando da filosofia esse exercício de reflexividade em espiral (“minha estética”, “meu método”, “teoria do romance”) que permite fugir da “estrutura-tradicional-da-encadernação-do-literário”. Já Levrero encontra um prólogo na medida, no formato do diário. “Diário da bolsa” é o título do prólogo de *O romance luminoso*, que ocupa três quartos do livro. Estabelecer um método crítico que torne o romance um museu de ideias ou anotar o dia a dia fazendo do romance um museu de relatos inacabados são estratégias de procrastinação de dois narradores que prefeririam não sê-lo. O suporte material com que cada um conta – o papel para Macedonio (“Papéis de recém-chegado”), o programa Word para Levrero – acompanha os comportamentos atípicos e os condiciona. Macedonio, como um fundamentalista da letra, não desvia nunca o olhar das sucessivas instâncias que conformam o processo de escrita. Ali, nesse permanente estado de *backstage* que não apenas começa mas também termina na página em branco, ele prevê que vai gerar aos poucos no leitor uma decepção que define como “leitura de irritação”.

Levrero, por sua vez, andando sobre a tela do Word, descobre, como um verdadeiro precursor das redes sociais, a possibilidade de anotar o minuto a minuto ao qual o sujeito despojado do relato se entrega para garantir uma continuidade. Ele também prevê certa decepção em seu leitor, a quem oferece “o livro mais insosso que poderia ser escrito: uma sucessão de dias cinzentos desde a infância até este instante, com essas duas ou três faíscas ou relâmpagos ou momentos luminosos que foram sugeridos por esse nome”.

Apesar de declarar que seu material narrativo oscila entre o “irritante” e o “insosso”, ambos os escritores flertam com a possibilidade sempre postergada de contar alguma coisa com a ajuda de personagens ficcionais. Mas a categoria personagem é, em *Museu do romance...*, precisamente isso: uma categoria. É assim que “a Eterna”, “Padre”, “Dulce Persona”, “Deunamor” aparecem exibidos – entre aspas e começando com maiúscula – nessa espécie de museu de cera que os empalha *ad aeternum* na esfera do enunciativo. Como bom pós-macedoniano, Levrero também situa suas personagens fora da ficção. Mas já não o faz, como seu mestre, fornecendo pistas ao leitor a respeito da fatura do texto (“leitura de ver fazer, saberás com qual dificuldade vou estendendo-a na tua frente”).⁷⁹ Levrero sai agora literalmente do seu escri-

⁷⁹ Macedonio Fernández. “Poema de trabajos de estúdios de la estética de la siesta”. In: *Relatos, cuentos, poemas y miscelaneas*. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

to para encontrar na realidade alguma coisa que o tire da “memória de mim mesmo” e o instale nos fatos. O certo é que as coisas parecem suceder fora, do outro lado da janela em *O romance luminoso* ou no quintalzinho de *Diario de un canalla*.⁸⁰ É ali que o narrador se distrai de si mesmo e encontra personagens, embora não se trate mais desses produtos do imaginário autoral que andam no compasso da ficção, nem sequer, como no museu de Macedonio, de arquétipos vazios que respondem à categoria de personagem e se recusam a ser retirados de uma trama ficcional.

Em *O romance luminoso*, bem como em *El discurso vacío* ou em *Diario de un canalla*, Levrero encontra no mundo animal os verdadeiros personagens. Esses encontros são os momentos luminosos que empurram o relato. O canalha que procrastina escrevendo sozinho no tempo livre que lhe permite seu trabalho em um escritório encontra no mundo animal a possibilidade de fazer uma aliança. Lembremos que para Deleuze devir animal não consiste em imitar, identificar-se, *regredir* ou progredir. O que acontece no processo de devir outro, ao contrário, é da ordem de uma aliança com esse outro campo que potencializa o próprio (“pode-se instaurar uma zona de vizinhança não importa com quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto”).⁸¹ É assim que

⁸⁰ Mario Levrero. *Diario de un canalla/ Burdeos*, 1972. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2013.

⁸¹ Gilles Deleuze. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.

alguma coisa muda quando aparecem os pombos em *O romance luminoso* ou o Pajarito em *Diario de un canalla* (a quem Levrero chama também de “filhote de pombo”, mais um entre os vários motivos para considerar *Diario de un canalla* uma espécie de embrião de *O romance luminoso*). Com a aparição de Pajarito, então, começam a se passar coisas dignas de ser narradas. Um dia antes de vê-lo pela primeira vez, Levrero escreve: “Não me chateiem com o estilo nem com a estrutura: isto não é um romance, porra. Estou colocando a vida em jogo”. E essa possibilidade de colocar a vida em jogo – um movimento que parece ir em sentido oposto ao de “contar o meu” – implica criar essa zona de vizinhança ou de indiferenciação que é, para Deleuze, “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”.⁸² É assim que Pajarito fornece ao formato diário a única possível temporalidade real. Cada uma das vicissitudes nas quais se encontra envolvido no marco restrito do patiozinho – ser atacado por uma ratazana, ir sarando lentamente até, no fim, levantar voo e desaparecer – marca os dias e as horas dos fragmentos do diário, transformando-os daquela insossa sucessão de dias cinzentos (“a vergonha de ser um homem”)⁸³ em uma história luminosa.

“E aqui termina a história de Pajarito. Foi embora, não vive mais aqui”, diz o último fragmento, de 6 de

⁸² Idem, p. 11.

⁸³ Ibidem, p. 11.

dezembro. E, se a sequência de fragmentos é a chave para introduzir o livro em um ritmo de continuidade, esta já está anunciando uma saída. Enquanto para Matthey, atento apenas às *coisas que acontecem*, o diário se constrói completamente fora ou, o que dá no mesmo, em uma casa de portas abertas, Levrero, com sua bipolaridade narrativa, oscila entre a escuridão interna e a luminosidade que vem de fora. Para injetar continuidade nesse binarismo paralisante, ele precisa, por um lado, que o programa Word funcione e, por outro, que lá fora aconteça alguma coisa que o resgate dos dias cinzentos. Se conseguir, entre sua ferramenta de trabalho e sua personagem Pajarito, crescerá uma aliança no tempo e no espaço.

César Aira, nesse forçado encerro doméstico que é retratado em *El diario de la hepatitis*, dividido entre escrever ou não (“Escrever? Eu? Voltar a escrever? Escrever livros? Como foi que isso passou pela minha cabeça?”),⁸⁴ imagina a possibilidade de encontrar uma zona de vizinhança que potencialize a própria:

É totalmente impossível que eu consiga ouvir o canto do pássaro. Para isso deveria estar no seu “rádio”, isto é, deveria haver uma espécie de círculo, comigo na borda e o pássaro no centro, e uma linha que nos unisse. [...] Por essa linha viria o canto, veloz e sem interrupções.

⁸⁴ César Aira. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2003.

Esse invólucro radial referido por Aira não é outro senão aquele que envolve a inspiração de Iannamico quando, em vez de parar para “escrever”, encontra no canto do pássaro a possibilidade de continuar caminhando. Também se assemelha ao GPS intuitivo que faz o menino de Zambra chegar em casa sem sobresaltos ou a essa obsessão de continuidade que habilita Matthey a desconhecer os limites entre o fora e o dentro. Como os animais que urinam ou cantam para marcar o território ao qual sempre voltam, esses escritores deixam marcas expressivas por fora de qualquer delimitação literária e assim constroem, paradoxalmente, algo que se assemelha ao que para Deleuze seria o grau zero da expressão artística: “A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa”. O filósofo chama de *ready-made* essas marcas animais que evidenciam “a objetividade de qualquer matéria expressiva”, uma matéria que não pode ser “reduzida a símbolos”.⁸⁵ Nesse sentido, esses escritores que não querem sê-lo – pelo menos no sentido de ficar confinados em um território autônomo – parecem já não estar escrevendo, se entendermos a escrita como uma atividade puramente simbólica. Porque o sujeito que aqui se põe em jogo está identificado a tal ponto com esse mundo da vida que vai sendo desdobrado por sua potência afetiva que já não consegue nem quer in-

⁸⁵ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 237.

ventar ou imaginar mais nada. “A história não passa por ele: por mim passa”,⁸⁶ diz Osvaldo Lamborghini. Atravessado pela mesma historicidade, o narrador levreriano, utilizando o formato do diário, aplica ao pretérito um choque de presente que paralisa o avance de qualquer invento romanesco enquanto, paradoxalmente, vai romanceando em luminosa atividade seu historial subjetivo. “A poesia transforma o mundo mas nunca inventa um novo”, nos diz Meschonnic. Nesse sentido, poderíamos afirmar que o narrador de *Levrero* estaria jogado no seu diário em posição de poeta. Ao passo que Iannamico, não se deixando tomar pelo estereótipo do poético entre aspas, aplica no presente da escansão um shock de pretérito que impede a cristalização de um verso parado e encantado com a própria feição. Entendidos desse modo, estes ex-escritores parecem trocar os gêneros em um permanente estado de alerta (ou, em termos deleuzianos, em estado de des-territorialização) que os impede de permanecer atrelados a seus gêneros de origem, embora sempre voltem a eles. Assim, para os narradores, a data no formato de diário aparentemente opera como a marca expressiva, o *ritornello*,⁸⁷ que lhes permite construir na intempérie seu precário habitat. Como no refrão para os poetas, há aqui um ritmo que volta, mas só depois de recolher em cada retorno a diferença.

⁸⁶ Osvaldo Lamborghini. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 11.

⁸⁷ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora. 34, 1992.

Acontece que esses pós-eus aos quais nos referíamos no começo (“sujeitos da reenunciação”) parecem irromper alegremente no meio desse mundo curto/longo que seus poemas-romances ocupam. Quando Barthes se refere à brevidade do *haiku*, que, em relação à memória involuntária e surpreendente, denomina “intenção”,⁸⁸ diferentemente do que aconteceria em romances como *À procura do tempo perdido*, em que uma memória expansiva remeteria à “extensão”, parece estar ainda ligado ao binário forma/conteúdo (de fato, refere-se a “formas breves” e “formas longas”). No entanto, nesses poemas-romances, como bem diz Florencia Garramuño acontecer com certos textos “que provam o desmoronamento da autonomia literária [...], a forma se vê atravessada e frequentemente deformada por uma pulsão experiencial que a excede”.⁸⁹ Assim, embora seja possível achar extensão em *O romance luminoso* e intenção em *Dantesco* (que, de fato, poderia ser definido como um “livro-*haiku*”), o livro de Levrero também pode ser pensado como um poema longo, e o de Iannamico, como um romance curto. Deformes então, sem forma, mas também descontidos, esses pós-eus irrompem com a impunidade própria de seu estado. Fora de si, indiferenciados do mundo, para eles escrever já não supõe essa procura melancólica de um obje-

⁸⁸ Roland Barthes. *A preparação do romance*. Vol. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁸⁹ Florencia Garramuño. *A experiência opaca*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

to perdido que segundo Agamben começou com Petrarca para culminar com Mallarmé. Voltando desse longo duelo de séculos, com Eros apontando o caminho, não seria errado dizer que aquilo que Iannamico recupera agora de Dante é algo assim como uma épica da lírica, um ritmo em que, menos com palavras do que com aço, logra-se chegar são e salvo à própria aldeia ou, nos termos de Zambra, encontra-se a forma de voltar para casa. Já Levrero encontra na minúcia diária (“tempo frio e nublado, dor de dente, analgésicos atacando o estômago, não veio o cara da cortina”) uma desculpa para não ter que sair à procura de tempo perdido nenhum.

Então, em um ultrapresente que não quer perder nada, mas que também não quer ganhar densidade nenhuma – lembremos que, para Matthey, “*no pasa nada*” –, o que se registraria aqui seria uma nova espécie de intimidade que parece querer assumir, de agora em diante, um caráter êxtimo.

TAMARA KAMENSZAIN, nasceu em Buenos Aires. É poeta e ensaísta. Publicou os livros de poemas, *El Libro de Tamar* (2018), *O livro dos divãs* (2015) e *O gueto/ O eco da minha mãe* (2012), traduzidos para o português por Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Entre seus volumes de ensaios, destacam-se *Historias de amor* (2000), *La boca del testimonio* (Norma, 2007) e *Una intimidad inofensiva* (Eterna Cadencia, 2016), onde foram publicados originalmente os dois ensaios aqui traduzidos. Recebeu diversos prêmios internacionais, além da bolsa Simon Guggenheim e a Medalha de Honra Pablo Neruda. Tanto sua poesia como sua ensaística mergulham nas tensões da linguagem poética com as relações familiares, os espaços domésticos e a possibilidade de uma escrita não dissociável da vida.