

SALAGRUMO 22



ÍNDICE

CRONICA

Lima, por Timo Berger

ENSAYO

Clarice Lispector, Gonçalo Tavares, por Júlia Vasconcelos Studart

RESEÑA

Sobre Si me querés, quereme transa, por Paula Siganevich

POESÍA

Figurantes (selección), por Sérgio Medeiros

CRONICA

Lima

Timo Berger

1

Nada es por azar: fui a Lima a mitad de setiembre del 2010 escapándome de una ola de frío inusitada para un verano Berlínés, y me encontré en la capital peruana con un clima engañoso: A pesar de que la neblina opacara la vista y las bruscas ráfagas de viento que me hicieron entrar a un negocio y comprarme una campera gruesa, el sol, no obstante, quemaba. Mi viaje tenía dos propósitos –los ponga acá en el orden debido para agradecer a mis patrocinadores–: dar un taller de poesía in situ y conocer mejor a Lima, ciudad que había conocido por primera vez el año anterior, pero que me había dado tiempo para obtener la impresión de que Lima retenía más que un secreto.

2

Meses antes, todavía en Alemania frente a la pantalla, titulé al taller “Free Lima / Lima libre” para poder inscribirlo en el marco de las actividades del Goethe-Institut conmemorando el Bicentenario de distintos países de Latinoamérica a lo largo de 2010. Tenía una vaga noción de lo que significaba la Independencia para un país como Perú, y una aun más vaga de su historia. Pero sabía mucho de la relación entre escribir y caminar por una ciudad, hasta desplazarse de manera azarosa, actividad que te permite la condición de viajero sin objetivo. Como a mí se me ocurren las mejores ideas –de eso al menos estoy convencido– cuando vuelvo a la tarde caminando de mi oficina –una ruta que en su versión más corta ronda los 6.8 kilómetros, pero puede variar hasta caminar 9, 10 kilómetros, pensé que sería una experimento interesante, hacerlo fructífero para un taller de poesía. El método que inventé y probé ya en dos ocasiones en Buenos Aires en el 2009 (fuimos con Martín Gambarotta, Cecilia Pavón y Ezequiel Zaidenweg al barrio de Mataderos; a conocer al matadero y sus alrededores y escribir sobre esa experiencia) y a principios del 2010 en Managua (con un grupo de jóvenes poetas visitamos dos lugares de la capital nicargüense: una estación de servicio al lado de un shopping (en el cruce Pista Las Brisas y 35a Avenida S.O. en el reparto Linda Vista) y la Loma de Tiscapa [<http://www.managua.gob.ni/index.php?s=2153>] y ellos después plasmaron sus impresiones en versos libres). Ahora quería aplicar el método del taller de poesía in situ en Lima – ciudad que sin bien no es tan hóstil al transeunte como Managua (donde de barrio en barrio

solo te podés desplazar en coche) es un reto muy grande para cada uno que camina –no es de extrañar que el rol del flaneur urbano en aguafuertista se inventó primero en Paris, despues a la par en Buenos Aires y Berlín.

3

Nadie menos que Sergio Chejfec me enseñó una manera radical de pasear por una metropolis: vino acompañado de su mujer que cumplía una beca de investigación en Berlín. Nos encontramos en dos ocasiones. En la primera lo cité en un restorán de comida sureña. Comimos unos de los abundantes platos con fideo gruesos caseros hundidos en una salsa que dejaba una carne al horno o debajo de una crosta de queso y cebolla. En esa ocasión, Sergio, que había conocido por intermediación otro Sergio (Raimondi) me pasó uno de sus libros: "Mis dos mundos" (Barcelona, Candaya, 2008). En el metro mismo lo empecé a leer. Aunque ahora no recuerdo mucho del contenido del libro, apenas que hubo un personaje perdido en una feria del libro en una ciudad sin nombre al sur de Brasil, que una noche volviendo de una charla (al menos dice mi memoria) que dio en esa misma feria le costaba encontrar el camino al hotel, se desviaba por una kermese que se había montado en los alrededores. Llegado al hotel, pedía uno de esos mapas para los turistas en que abundan colores y avisos de negocios para comprar hollerías, restoranes de comida internacional y servicios de escort. En la cartografía comercial rápidamente detectó una mancha verde que ocupaba casi todo el centro de la urbe. Hizo el plan de buscar ese supuesto parque al día siguiente. Siguen páginas con reflexiones, los intentos de dormir del personaje, y páginas que relatan detalladamente su paseo al otro día en busca del parque. En algún momento tras muchas peripecias, da con el jardín público, encuentra hasta una jaula con pájaros exóticos. Lo que me quedó repiqueteando de ese libro, es su manera de relacionar caminar, reflexionar y escribir. Y entonces lo llamé a Chejfec, le mentí un poco diciendo que había leído su libro cuando en realidad lo había dejado por la mitad, y le sugerí que saliéramos a caminar. Te voy a mostrar algo que pocos berlineses conocen, y además es mi secreto personal. Sergio no vaciló un segundo, preguntó por la hora y el lugar del encuentro.

4

Sergio trajo a su mujer, muy simpática, hacían linda pareja y caminaban con la misma velocidad, con pasos mucho más rápidos de los míos, así que me costaba seguirlos, y eso es paradójico, ya que yo, en realidad marcaba el camino. Los llevé por una ruta especial que suelo tomar los días de sol volviendo del trabajo caminando cuando no tengo ningún compromiso a la noche. Es un camino que debo llamar "de las aguas", bajo la Linienstraße hasta donde se topa con la Oranienstraße, doblo a la izquierda paso el Tacheles, me meto

por el estacionamiento hacía la Johannisstraße, doblo a la izquierda, camino hasta la Tucholskystraße doblo a la izquierda, camino hasta la Ziegelstraße, doblo la izquierda camino hasta la Monbijousstraße, la sigo, cruzo el puente a mi mano izquierda el Bode Museum, cruzo el otro puente doblo a la izquierda, sigo Am Weidendamm, paso el Domo de Berlín, el Mueso Histórico, cruzo Unter den Linden sigo derecho pasando el Ministerio de Relaciones Exteriores, sigo, hasta llegar a unas escaleras, las bajo y paso por debajo de la Gertraudenstraße, siempre bordeando el río, pero en el medio de ese debajo del puente me paro, y ese día nos paramos Sergio, su mujer y yo, y les enseñé una delgada línea blanca sobre la superficie del agua, parece que baila porque se mueve según el oleaje, es lo que llega de la luz solar hasta acá por una pequeña grieta entre los dos carriles de la Gertraudstraße. Un momento mágico de unos segundos. Seguimos por la orilla del río hasta llegar al Viejo Puerto de Berlín, y es ahí donde nos topamos con el ocaso lento que baña los barcos abandonado en una escala de tonos que varía desde un rojo fuerte hacía el azul más profundo. Por la Märkisches Ufer llegamos hasta la Brückestraße, doblamos a la derecha siguiéndola hasta la Köpenickerstraße donde doblamos a la izquierda. La seguimos unas tantas cuerdas hasta un lugar que se llama Kiki Blofeld, una de esas playas artificiales en terrenos bordeando el río. Nos tiramos en unas hamacas bajo la luz de unos faroles, tomamos la primera birra del día, Sergio se puso hablar de un contemporáneo olvidado de Benjamin cuyo nombre ya no recuerdo.

Nos despedimos, Sergio y su mujer volvieron caminando, yo emprendí la ruta hacía mi barrio (les ahorro los detalles). Pero de todas formas, noté un modo extraño en el caminar de Sergio, casi volaba, no registraba los edificios que pasábamos, pero si respiraba el aire, los sentimientos, las historias pasadas y venideras de los lugares que transitamos.

5

Volvamos a Lima: una de las primeras preguntas, ni bien nos habíamos reunido en una aula del Instituto Goethe, que surgió desde los talleristas, cuando les expliqué la razón y el concepto del taller, fue: “¿pero por qué ahora? Perú celebra su Bicentenario más adelante”. La poesía, les dije –acordándome justo de Sergio–, en todo caso, no es el mero reflejo del presente o el clamor nostálgico por el pasado, también puede ser el vaticinio de desarrollos venideros. En ese sentido, les dije, vamos a trabajar en el taller, andar tras las huellas de la Independencia y detectar los desarrollos actuales en un campo de batalla entre dependencias, independencias e interdependencias, tanto en los mercados de bienes materiales y financieros como en el mercado de los bienes simbólicos, comúnmente llamado “esfera de la cultura”.

La independencia estatal y la esfera letrada tuvieron mucho más que ver con los procesos que llevaron al fin del régimen colonial que lo que uno a primera vista supone. Los hombres públicos eran, no pocas veces, políticos, militares e intelectuales a la vez; poetas y guerreros, luchadores por una idea, la libertad, y por ende la liberación del yugo imperial; en el campo de batalla de las ideas primero, de los ejércitos después.

“De la silla de Pizarro a los Pueblos Jóvenes” fue entonces el lema de nuestro taller. Y en principio nos pusimos a realizar dos “paseos poéticos” por Lima y su periferia en las vísperas del bicentenario.

¿Por qué hicimos hincapié en Lima? Como ya bien describió Sebastián Salazar Bondy, que me permito citar de una edición mexicana de su ensayo fundacional, “Lima la horrible”: “Toda ciudad es un destino, porque es, en principio una utopía, y Lima no escapa a la regla”.

6

Lima no es una, es muchas ciudades: distintas generaciones y culturas han dejado su arquitectura en esta metrópolis dinámica. Las fachadas brillantes de Miraflores y San Isidro no pueden disimular que la ciudad en sus confines golpea las montañas de forma colorinche y ruidosa, reconfigurando a hombres y casas y diseminándolos por el desierto. En ese sentido, en las distintas capas de Lima está inscrita la historia del Perú: Lima es la capital de la Independencia y punto de cruce de los mercados y migraciones actuales en un país tan centralizado como es el Perú. O como dice Salazar Bondy: Lima es un destino, Lima es una utopía.

El reto para los asistentes del taller fue acompañarnos a Miguel Idefonso y a mí durante esos cuatro días por Lima y escribir, con ese “input”, poemas, versos, metáforas.

El taller tenía previstos dos “paseos poéticos” –uno más dinámico, otro más estático, parando en distintos sitios de la urbe. Los destinos abarcaban desde el centro histórico hasta el mar. El primer día caminamos por toda la Av. Arequipa, cruzando barrios de clase media hasta llegar al lujoso Larco Mar; luego paramos en el “Amazonas”, como la vox populi llama una feria de libros a las orillas del río Rimac, después en la cima del Cerro de San Cristóbal, y finalmente subimos una de las escaleras amarillas del distrito Independencia.

Llevarlos por una serie de lugares tan distintos partía de dos ideas: por un lado, emular la situación de una escuela de arte que va in situ para retratar un paisaje –en este caso urbano-; y por otro lado, provocar en los asistentes un leve “shock” con tantas impresiones condensadas en tan poco tiempo. La tarea no era describir de modo realista lo visto y experimentado, pero sí dejar rastros del proceso de escritura, la transparencia de cómo

llegar a cierta imagen, cierta metáfora. Por cierto, si bien todos compartimos las mismas coordenadas espacio-temporales, no filtramos del fluido de la Lebenswelt las mismas observaciones, los mismos materiales y puntos de partida subjetivos y parciales para forjar los versos que hoy presentamos; supongo que estos van a ser, en sí mismos, puntos de partida para reelaboraciones y reescrituras.

7

Antes de que ponga los poemas de los participantes, me gustaría revelar cómo el taller cambió mi propia perspectiva sobre Lima.

“Lima es un caos”, había leído hacía pocos días esa tesis de fuerte carga negativa en el diario *La República*. Una arquitecto dio ahí en una entrevista razones para esta tesis: 70 por ciento de las edificaciones son informales; en el terreno de la ciudad donde antes vivían un millón de personas, hoy viven nueve millones; además detallaba los problemas del tránsito: Lima está a borde de colapsar. En la capital peruana circulan 125.000 taxis, mientras que en San Pablo, una ciudad del doble de tamaño ¡sólo circulan 25.000 taxis! La lista de lamentos puede seguir así, y no faltaría quien levantara un muro de los lamentos en cuyos orificios pudiéramos dejar nuestros deseos por una ciudad mejor. Lo que el taller me enseñó, sin embargo, fue que lo caótico, el individualismo brutal, lo espontáneo, la disposición para la improvisación, pero también los repentinos cambios de opinión de los asistentes –a pesar de que en un momento casi hicieron fracasar el evento– al fin y al cabo llevaron a nuevas y fructíferas constelaciones y nos expusieron a situaciones impensadas de antemano. Yo me dejé llevar, después de caer en un estado de consternación debido a mi manera de pensar “alemana” (el tríptico “concepto, preparación y realización”). Así fue como me convencieron las propuestas de nuevas rutas atractivas para los paseos y la idea de realizar intervenciones poéticas en el espacio urbano que surgieron desde el mismo círculo de asistentes.

En el Parque de los Museos, en la escalera hacía El Real Plaza, mejor dicho, en la acera central de la Av. Arequipa y en un bus tomado por la Av. Abancay que nos llevaba hacia Independencia, nuestro grupo improvisó lecturas de poesía. Lima entonces se transformaba en un “caos” amable. Y terminamos los paseos en un barrio del distrito Independencia donde vive Eduardo, uno de los talleristas. Estoy convencido de que fue el inconsciente colectivo, tras un serie de decisiones que parecían casuales e inconexas, el que nos condujo finalmente hacía INDEPENDENCIA, y en consecuencia al tema del taller. ¿Cómo escribir o describir o des-escribir la Independencia hoy en día, en la hipermodernidad, en tiempos de libertades estéticas? Las posibilidades varían desde un acercamiento en forma de palimpsesto, de collage, de parodia, de cita, de ensayo, con una

única invariante: ya no se puede seguir un planteo que ennoblezca una escritura original, de autor, como en los tiempos de las vanguardias.

Me permito citar ahora la rima que yo personalmente me hice:

“Independencia no rima
ni con batallas ni próceres,
es un distrito de polvo y mugre
en las afueras de Lima

De polvo y mugre encima
se hicieron dioses antaño
¿Por qué no ahora con tanto estaño
una estación de metro en cada esquina?”

8

De todas formas, en la cruz, el mirador desde donde se veía el ocaso de un día espectacular, pudo haber terminado esta incursión. Pero no. Francisco, un niño de 9 años del barrio, me mostró, más allá del amparo en la religión cristiana, un sendero no fortificado hacía un lugar donde yacía el cadáver de un perro. A pesar de la presencia de la muerte, o tal vez justamente por ella, desde ahí se obtuvo realmente una visión panorámica de la capital peruana.

Timo Berger

[Debajo siguen algunos de los poetas talleristas]

Vanessa Martínez

*No quiero molestar tu viaje hermano
Este poema me hace pobre,
pero a ti tampoco te hará rico.*

¿ Cuanto cuesta una cruz?
solo para dejarse llover en Lima.
Este mesías que no duerme de tanto claxon
No vale confiar mucho en el,

se bien que nos ha mandado a cada uno ángel
y apunta con su lustrosa espada nuestros pechos
semáforos inteligentes en sus ojos para entrar , salir y comprar su angustia.
No vale, todo se homogeniza en la av. Tacna
somos una capilla conciliadora implorando tránsitos , para no soportar el juego angélico
de sus piquetes.
Lacónica y obedeciendo
mis pasos máximos, música de su velocidad
en cortes de lunas arcnidas, mal de amor accidentado.
Mejor no enredarse en las confesiones
de una cumbiambera sentimental
que termina matando al marido de tanto golpe.
A mi también me hicieron de tanto golpe pero no he muerto
Por eso vivo con la prisa.
Aunque los gallinazos y buitres
Trabajen la tramoya gris del guardián de la ciudad, bosquejan aureolas que se llueven.
Aquí no llegan las moscas ni las palomas
San Cristóbal silba y levita bolsas al cielo,
Todos seremos tal vez un cuerpo celeste?
una esperanza antimonóxida rueda ante los ojos niños , coro del vértigo de Dios
Tan cerca del sol como el destino de cada pasión cristiana
Abandonarse en una estación AM
el tiempo de la cerveza y la chicha ha llegado
humedecemos la boca con versos secretos
para deslucir sonrisas .
la cumbiambera sentimental en la radio
suena.

Tilsa Otto

Gigantografía de un día

1

Retrospección de superficie
Arquitectónica decorada
Un hombre se hinca antes del almuerzo
La virgen permanece inmóvil.

2

Bruma sobre el mar
Y rejas en los ojos:
Ola de delincuencia.

3

Nueva técnica de tejido:
Cantante asesina
Quería ser famosa como Marisol
Y entonaba sus temas en orquesta.
Amigurumi
Yo tengo la prueba de Elisa de Maribel.
Arme su oso de peluche

4

Vías de administración
Puedo responder con facilidad:
Taxi Constelación del milenio
Taxi La mano de dios

5

Tres palomas en el color rojo
Dos mujeres de luto caminan
Entre mendigos
Y edificios desiertos

6

Los niños juegan vóley en el Milagro,
Dos patas de perro asoman en la ventana clausurada.
En la calle inclinada el sol escapa,

Se pierde con la pelota.

7

De una condición media alta
Los famosos camarones, negros, mulatos y nativos.
Mañana clara de huevo de las aves guaneras.

8

Ese viento hace maniqués.
Mayormente ese viento fresco
Se dedica a la fabricación de maniqués.

9

Eran grandes amigos los famosos santos.
El santo de los pobres, de los animales y los sueños sin dueño.
Sobre la romántica senda de la perra chola
Bolsas de basura vuelan como ángeles.

Raul Heraud

Ciudad de reyes

Lima ciudad de reyes
De balcones coloniales observando
la miseria apostada en plena calle,
Barroca y virreynal de faites y choros,
vestidos de impunidad
Lima significa merca, coima, cutra
Combi pirata sin placa ni luces
Por Paseo de la República
Tren eléctrico sin terminar
Tombo choborra con uniforme y grado
Una muchacha llorando tras una ventana

En un hostel de diez mangos
Una niña muerta en una camilla del 2 de Mayo por negligencia
Lima es procesión, Cristo moreno cogoteado
Santo calato que no hace milagros,
Cucufateria señorial, barreada achori
Pituquería chola
Racismo institucionalizado
Anticuchos y autogoles todos los domingos por la tarde
Lima es un borracho sin zapatos en la carpa Grau
Después de un concierto de Chacalón
Lima tapada, señorial, pregonera
Putas de putas.

Zoila Capistran

Sus dedos reposan al final del bastón
Adivina los zapatos de la gente
El cráneo fracturado de la vereda
El sudor de las esquinas,
No ve a la virgen cubierta con túnica blanca
Que solo ha dejado desnudas manos
Para intuir las miradas de los gorriones.

-Seño compre un santito

Manso eco de campanas se eleva desde el sótano
Monjitas intentan ascender por los agujeros del tragaluz
Una escalera de fierro incrusta uñas
Su último peldaño esta sellado bajo mis pies.

-Pregunte ekekos desde diez soles.

Rudy Jordán Espejo

Perros miraflores orinan en las calles

“Los nadies, que no son aunque sean”

Eduardo Galeano

Amarillo vare de las hojas

pisadas por hombres

pisados por el tiempo

matutina nostalgia de la Avenida Pardo

Registro de las huellas de los nadies

Inéditas hojas de la Historia Universal.

“A las 5:30 de la mañana los perros asisten a mear el asfalto de una calle mirafloresina con disciplinada rutina”.

Kristel Besturday

Apu maniquí

te traigo mi ofrenda

Un par de zapatos gastados

que prueban mi andar incansable

por arenales,

sobre la piedra,
por las pistas de esta ciudad inubicable

Un espejo para que reflejes el sol desde tus alturas
y atraveses la neblina con tu luz

Una falda bordada
en ella se cuenta la historia de mi pueblo.

ENSAYO

Clarice Lispector, Gonçalo Tavares

Júlia Vasconcelos Studart

Como desviar o olho

Este trabalho parte de um verbete intitulado *Clarice Lispector*, que está numa série que o escritor Gonçalo M. Tavares – nascido em Luanda, Angola, em 1970, e que vive em Lisboa, Portugal, há muitos anos –, escreve num livro seu intitulado *Biblioteca*. Este livro foi publicado em Portugal em 2004 e no Brasil em 2009, e é composto de verbetes que formam pequenas ficções abertas, desdobradas a partir de alguns *nomes*, e que estão dispostos no livro como numa enciclopédia (eis a biblioteca), que comparece também como uma galeria deformada. Deste modo, esses verbetes estão organizados de AaZ numa série de desenhos narrados que começam com o escritor argentino *Adolfo Bioy Casares* e vão até *Zhang Kejiu*, poeta chinês do século XII. Entre os diversos nomes aparecem também, por exemplo, os de Paul Valéry, Marcial, Jean Cocteau, D.H. Lawrence, Luis Cernuda, Robert Musil, Roland Barthes, Walt Whitman entre tantos outros. Assim, os verbetes são indicativos do nome, são passeios por nomes de escritores, filósofos, críticos etc, que parecem armar a estante favorita das referências do trabalho de Gonçalo M. Tavares como leitor e como escritor: a sua biblioteca particular, a sua herança afetiva^[1].

Gonçalo M. Tavares parece cumprir o sentido da posse – que também é, principalmente, uma escolha, um querer, um desejo –, mas de forma a desfazer os rostos que escreve em cada verbete, dentro de uma responsabilidade radical e limite em relação a sua posse, em relação aos nomes que dão sentido e mover a esta sua biblioteca. Walter Benjamin, num trecho do fragmento intitulado *Desempacotando minha biblioteca* vai dizer da responsabilidade do dono, do colecionador, em relação à sua biblioteca herdada: “(...) a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse.” (BENJAMIN, 2000: 234) A própria advertência que Gonçalo M. Tavares escreve para o livro *Biblioteca*, de alguma maneira, explica um pouco o projeto e este sentimento de responsabilidade, uma ética, com a biblioteca herdada:

O ponto de partida deste livro é a obra dos autores – nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo

associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu ritmo próprio.

O percurso de leitura poderá ser determinado pelo acaso ou pela vontade dirigida (e não apenas pela seqüência da paginação). Agrada-me a idéia de que alguém possa ler alguns destes fragmentos hoje, e outros daqui a alguns anos. (TAVARES, 2004: 9)

A partir disso, como procedimento crítico a questão passa a ser: como armar uma leitura *em contato* entre algo do trabalho de Gonçalo M. Tavares e o de Clarice Lispector, este nome que também habita, entre tantos outros, a biblioteca herdada ou a estante favorita do escritor agora português. Assim, ao escrever o verbete intitulado *Clarice Lispector*, que faz parte desta série maior, Gonçalo Tavares abre também a possibilidade para o que pode ser esta leitura *em contato*. A partir desse rastro, dessa impressão do *nome*, pode-se aferir uma espécie de “íntima relação” entre ele (leitor de Clarice) e a própria Clarice Lispector (1922 – 1977), escritora nascida na Ucrânia e logo naturalizada brasileira, que produz muito entre as décadas de 40 e 70, que passa a ser a assinatura do próprio Gonçalo M. Tavares (escritor de Clarice). Benjamin vai dizer que a mais íntima relação que se pode ter com as coisas se dá exatamente no ato da posse, que faz com que o colecionador se mantenha vivo por dentro das coisas: “dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.” (BENJAMIN, 2000: 235)

Da mesma forma se dá a relação entre Gonçalo M. Tavares, aquele que toma posse de um “monumento” da história, o devorador; e Clarice Lispector, o verbete de uma coleção particular e desfeita, um nome disperso, porém posto e fixo, mas também móvel, devorado pelo próprio dono da biblioteca que, num gesto radical e profano, quase antropofágico, passa a viver dentro dela e através dela, para então propor um rompimento com a idéia de monumento, uma outra possibilidade para a história, uma *desposseção* da história. Gonçalo M. Tavares parece sugerir uma revisão e, ao mesmo tempo, uma destituição da cena de leitura anterior e ancestral que, de alguma maneira, organiza a história para, a partir daí, profanar, abrir caminhos, arejar, rejuvenescer a própria história, como sugere ainda Benjamin em outro fragmento de seu texto intitulado *O caráter destrutivo*. Benjamin vai dizer que “O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remoça, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu

próprio estado.” (2000: 236) O verbete de Gonçalo Tavares, *Clarice Lispector*, diz e aponta o dedo:

Clarice Lispector

Uma barata pode ser mais importante que um imperador. Se os teus olhos olharem mais tempo para uma barata do que para um imperador, a barata torna-se mais importante que o imperador. Chamamos imperador ao imperador e barata à barata porque a média dos olhos humanos olha mais tempo para o imperador do que para a barata.

O que é um revolucionário, pergunta-me a minha filha de três anos, e eu respondo: é quem olha mais tempo para uma barata que para um imperador.

E o que é um imperador, pergunta-me a minha filha. É aquele que não deixa que se olhe demasiado tempo para a barata – respondi.

E, por favor, não me faças mais perguntas. (TAVARES, 2004: 39)

No verbete, Gonçalo M. Tavares chama a atenção para o fato de como Clarice Lispector desequilibra o seu olhar para a narrativa e tenta desvincular a sua escritura de qualquer referência que não seja aquilo que ela mesma chamou de “pobre”, ou seja, “olhar mais tempo para uma barata que para um imperador”, dado este que aparece, recorrente, em entrevistas e em alguns trechos de suas correspondências com amigos. O próprio Gonçalo Tavares, em outra advertência que escreve para um livro seu chamado *Histórias Falsas* – livro no qual o escritor refaz a trajetória de alguns filósofos, como Zenão, por exemplo, e que foi publicado em Portugal em 2005 e no Brasil em 2008, –, retoma essa questão própria à Clarice Lispector e fala da importância deste mesmo desequilíbrio do olhar para o seu trabalho, o que reforça esta espécie de “íntima relação” entre os dois escritores. Igualmente para Gonçalo M. Tavares é mais interessante um olhar que se desvia da linha central da história, ou seja, *que desvia o olhar do imperador*, que provoca uma ausência, do que esse olhar característico da “média”, como diz no verbete: “porque a média dos olhos humanos olha mais tempo para o imperador do que para a barata” (TAVARES, 2004: 39). Com isso ele propõe uma espécie de “revolução” – também como Clarice Lispector, antes escritora e agora desfeita por dentro do seu verbete – uma nova abertura para a história, que agora se quer jovem e alegre, que perde os vestígios de sua própria idade, como nos sugeriu Benjamin. Dessa forma, a grande “revolução”, tanto para Gonçalo M. Tavares como para Clarice Lispector, está no gesto de desviar o olhar da linha central e ajustada da história, para olhar por mais tempo uma barata ou o que está mais perto do chão, como monumentos

desfeitos e em ruínas. Afinal, segue a advertência que consta do livro *Histórias Falsas*^[2], título que já aponta para esse outro lugar de acesso à narrativa, ou seja, o desmonte da história, a linha falsa e trêmula da história, o desequilíbrio do monumento:

Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia; por outro lado, tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção (verossímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme. (TAVARES, 2008: 9)

É a partir deste “ligeiro desvio do olhar”, de que nos fala Gonçalo M. Tavares, que se pode correr o risco de fazer a ficção se mover, uma “experiência dos limites da ficção” (LOPES, 2005: 47), encostando-a suavemente a um fragmento da verdade para construir uma mistura, mas também uma uniformidade contaminada. Nem ficção, nem verdade. Mas tudo ficção e tudo verdade. Ou seja, aquilo que parece ter uma só forma, não tem forma nenhuma, como o universo construído pela ficção, a sua única verdade. Isso se aproxima do que Georges Bataille, em um dos verbetes do seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929, chamou de “informe”. O *informe*, segundo Bataille, seria algo que ao começar logo se move; que ao se mover pode ser também outra coisa; que ao ser outra coisa pode apontar para o que *não é* e nem poderia ser, ou seja, pode apontar para o que *não*. Porque o “informe” não se interrompe, pois corresponde a uma elipse contínua em movimento circular também contínuo. Bataille vai dizer que: “afirmar que o universo não se parece com nada, e mais não é do que *informe*, equivale dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro.” (BATAILLE, 1994: 99). Assim, essa uniformidade de ficção e de verdade nada mais é do que o *informe*, o que não parece com nada, mas que não cessa de se mover e assinalar para outra coisa, para o que não sabemos, para o que *não*; um “baixo materialismo” que é pura potência, “revolução”, como uma aranha e um escarro, ou mesmo como olhar por muito tempo uma barata, sem desviar dela o próprio olhar, para assim impor um desvio do olhar.

Os dois últimos fragmentos citados de Gonçalo M. Tavares – o verbe *Clarice Lispector* e a advertência para o livro *Histórias Falsas* –, podem ainda nos levar a um trecho de uma carta que Clarice Lispector escreve para Lúcio Cardoso (sem data, mas possivelmente de janeiro de 1945), onde ela comenta o fato do amigo escritor não ter gostado do título do seu mais recente livro, ainda inédito, *O Lustre*^[3]. Mas foi numa carta anterior datada de 28 de dezembro de 1944, que Lúcio Cardoso começa a delinear o impasse com relação ao título. Ele escreve num trecho de sua carta: “Não li o seu livro, mas

tive muita vontade disto. Gosto do título *O Lustre* mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você” (CARDOSO In LISPECTOR, 2002: 60) Por fim, Clarice Lispector, em resposta ao amigo, refaz e exalta a dimensão utilitária, baixa, pobre, precária e sem importância do seu “Lustre” e diz que é este desenho precário, torpe e pobre que lhe interessa mais. Ela diz: “Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre.” (LISPECTOR, 2002: 62) Portanto, o que chama atenção nesta carta-resposta, para continuar armando esta *fictio* entre Clarice Lispector e Gonçalo M. Tavares, é exatamente o desvio de olhar que Clarice impõe ao título do seu romance, *O Lustre* (procedimento que também pode ser encontrado em toda a sua narrativa), a sua “revolução” e a sua esquiva com relação ao olhar “médio” e contaminado, como sugere Gonçalo Tavares em seu verbete. Segue um trecho da carta:

Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O Lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito.

No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice. Talvez você ache o título mansfildeano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo então Proust alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo proustituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. (LISPECTOR, 2002: 62-63)

A escritora sugere nesta sua carta o estatuto primeiro e protocolar de seu olhar para a escritura: o interesse por tudo o que é “pobre”. E mais do que um gosto, simplesmente, ou um desejo – que pode facilmente ser deslocado para uma idéia de estilo, de procedimento, de apropriação conscienciosa de algo para a construção da narrativa –, a “pobreza” parece ser a própria Clarice Lispector, uma *forma de vida*, uma assimilação para a *vida ausente*. Como, por exemplo, quando diz “Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou

pobre” ou, ainda, quando fala de certa composição do seu próprio corpo, feito todo ele, por dentro e por fora, de matéria pobre: “No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice.” Ela se refere também a certa imprecisão ou equívoco do olhar que quanto mais tempo se demora diante de uma barata, mais confirma a média dos olhos humanos que pensam estar diante do imperador, ou seja, “quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito.” Assim, para Clarice Lispector, é na “pobreza” (lustre ou barata) que o seu gesto mais radical se evidencia: revolver a história por dentro, inverter a média do olhar ao contemplar detidamente uma barata (ou um lustre, tanto faz), tocar o precário, o interdito, o imundo; e mais, ser o próprio precário, ser matéria tão precária que “fica quase impossível conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro” (LISPECTOR, 2002: 62-63). Numa passagem do livro *A Paixão Segundo GH*, Clarice escreve: “Eu fizera o ato proibido de tocar o imundo.” (LISPECTOR, 1979: 67) E revela ainda que todo ato proibido (ou *revolucionário*, escreveria Gonçalo) de tocar o precário revela a melhor parte de todos nós, para também desviar o olhar do interdito, por exemplo, se seguirmos Bataille. Diz ela: “Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente.” (LISPECTOR, 1979: 65) E, mais ainda, que este desvio de olhar acena para uma alegria cega que nos perdêssemos de nós mesmos: “Vou te dizer: é que eu estava com medo de uma certa alegria cega e já feroz que começava a me tomar. E a me perder.” (LISPECTOR, 1979: 65)

É ainda Georges Bataille, em um artigo publicado no nº 6 da revista *Documents* intitulado *O dedo grande do pé*, quem inverte o sentido tácito da flor, símbolo de certo idealismo poético, e dispõe em seu lugar ausente a imagem do dedo do pé, a base que se colocaria no nível da lama e das dejeções e em posição oposta à imagem flor. Mas, segundo Bataille, o dedo grande do pé seria a parte mais humana e desejável do corpo, pois já que se situa em posição tão baixa se equipara também à queda, uma queda brutal do homem, o que o aproxima da morte. Esta figuração, do dedo grande do pé, nos coloca ainda diante da desordem do corpo humano, de uma “violenta discórdia entre os órgãos” (BATAILLE, 1994: 49), o que também pode nos seduzir porque, para Bataille, quanto mais brutal for o movimento, a discórdia, mais viva é a sedução. A isto ele chama de “baixa sedução”, um desvio, o que também, num outro momento, pode ser chamado de “baixo materialismo”. Dessa forma, Bataille reivindica nesse artigo o mesmo que Clarice Lispector em sua carta, ou seja, que aquilo que seduz não repousa somente no que está no alto, na flor, na cabeça (parte leve do corpo que se aproxima do céu, que nos eleva) ou no lustre mansfildeano, proustiano etc, mas nas coisas baixas, perto do chão, da lama, pois,

antes de qualquer coisa, somos seres de baixas seduções. Assim, fica claro que há uma idéia constituída sobre as coisas apontadas para o céu, para o que se eleva, e que isso não passa de um grande equívoco, pois, efetivamente, “a vida humana comporta a raiva de vermos que se trata de um movimento de vaivém, desde o esterco até ao ideal e desde o ideal até ao esterco, raiva que é fácil fazer incidir num órgão tão *baixo* como o pé” (BATAILLE, 1994: 46) Ou como nas palavras de *GH*, personagem de Clarice: “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (LISPECTOR, 1979: 18). Bataille, por sua vez, termina o artigo falando sobre a sua insistência em dar outra ordem para a sedução a partir de uma prática do *desvio*, que procura desfazer o monumento, ou seja, sustentar o gesto simples de arregalar os olhos de encanto diante de um dedo grande do pé ou de uma barata, como nos mostra Clarice Lispector e Gonçalo M. Tavares. Segue a passagem do artigo *O dedo grande do pé*:

O sentido deste artigo repousa numa insistência que é pôr directa e explicitamente em causa *aquilo que seduz* sem levar em conta a cozinha poética que só é, em definitivo, um desvio (a maior parte dos seres humanos é por natureza débil e só pode abandonar-se aos seus instintos na penumbra poética). Um regresso à realidade não implica nenhuma nova aceitação, mas quer isto dizer que somos seduzidos baixamente, sem transposição e até ao grito, arregalando os olhos: arregalando-os assim, perante um dedo grande do pé. (BATAILLE, 1994: 50)

Não por acaso, Clarice Lispector, em outras passagens do seu romance *A Paixão Segundo GH*, escreve algo muito próximo ao que seria este gesto de arregalar os olhos diante de uma baixa sedução, a barata. E mais, a escritora equipara, numa mesma linha de importância, o seu encontro com a barata à descoberta de um império, ou seja, o alto e o baixo, nesse vaivém infinito, que acabam por formar um mesmo corpo sedutor: “Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império.” (LISPECTOR, 1979: 19) Ou ainda, em outro trecho, quando compara a barata a um objeto de grande luxo e valor, como uma jóia: “Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É toda rara, parece um único exemplar” (LISPECTOR, 1979, p. 67)

Deste modo, o que parece aproximar Gonçalo M. Tavares e Clarice Lispector – além do fato inequívoco daquele ser leitor desta e dedicar um verbete dentro de sua biblioteca ficcional à ela, e do interesse comum por uma narrativa que se aproxime de uma espécie de “baixa sedução”, para provocar um *desvio* de olhar, uma *saída* do olhar médio e da linha central da história –, é principalmente o procedimento de escritura de um e uma

espécie de *matéria de escritura* de outro, cumprindo um poder ilimitado da imaginação. Ou seja, Gonçalo Tavares, ao armar a sua *Biblioteca*, que se desdobra em seu projeto mais conhecido, *O Bairro* (ver nota 1), ou em outros títulos como, por exemplo, *A Perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* e *A Colher de Samuel Beckett*, provoca uma abertura, uma frincha no monumento, que é representado por esses *nomes* abertos e movediços da história da literatura, da filosofia etc, que são agora desfeitos, profanados. Já Clarice Lispector, de outra forma, ao tomar o “baixo” como *matéria* de sua escritura e desviar o olhar para o “dedo grande do pé”, também desfaz o monumento, o olhar institucionalizado, ao propor uma saída para a história, uma abertura de caminho a partir do “baixo”, do “informe”, mesmo sem reaver *biblioteca* alguma, *nome* algum, *herança* nenhuma.

O escritor Robert Musil, no seu livro *O Melro e outros escritos de Obra póstuma publicada em vida*, uma reunião de pequenos textos para jornal, produzidos sobretudo entre 1920 e 1929, escreve um verbete intitulado “Monumentos”, que consta da seção “Considerações Inamistosas” [4], em que ele começa chamando a atenção para certa invisibilidade do monumento. Ele vai dizer que os monumentos possuem muitas peculiaridades, e que a mais importante delas é também a mais contraditória, ou seja, “a mais surpreendente é que ninguém os nota”, pois “não há no mundo inteiro nada tão invisível quanto os monumentos” (MUSIL, 1996: 48). Musil também vai apontar para o fracasso desses monumentos que, de uma forma ou de outra, procuram ainda sustentar a crença de que são necessários ao imprimir uma qualidade de sentimento piedoso em quem ainda lhes devota alguma atenção ou respeito. Segue a passagem:

Existem monumentos igualmente vigorosos; e existem outros ainda que são a expressão de um pensamento e de um sentimento vivos: mas o ofício de grande parte dos monumentos comuns é, sem dúvida, o de invocar uma presença ou chamar a atenção, imprimindo aos sentimentos um rumo piedoso, na crença de que eles são de alguma forma necessários; e é nesse seu ofício principal que os monumentos vivem fracassando. Afugentam principalmente aquilo que deveriam atrair. Impossível dizer que não os percebemos; deveríamos dizer, isto sim, que nos passam despercebidos, que escapam aos nossos sentidos: é uma qualidade totalmente positiva, que tende para o ato de violência! (MUSIL, 1996: 49)

É dentro dessa perspectiva que Gonçalo M. Tavares e Clarice Lispector procuram desfazer os monumentos da história ou torná-los invisíveis; abandonar os *nomes* das bibliotecas herdadas ou exercer sobre eles uma *apropriação desapropriante*, sem transferir nenhum

sentimento piedoso, tampouco a crença de que ainda são necessários, mas tomar posse até apagar-lhes nome e sobrenome, a assinatura, o rosto ou alguma semelhança. Ou até, talvez, ampliando os recursos à semelhança, provocando um prazer que resulta da “imagem imitada”, para colocar uma “possibilidade de reconhecimento do imitado como condição de um efeito essencial – o prazer”. (LOPES, 2005: 53) Ou seja, provocar um limite recorrente à capacidade de fabular, ao *fabulare*, um poder para a ficção.

Por fim, para recuperar o sentido da “baixa sedução”, o desvio do olhar da linha central da história para o “baixo”, para o “dedo grande do pé”, que parece ser indissociável desta questão do monumento – isto é, do imperador, como está no verbete de Gonçalo M. Tavares –, faço referência a um conto de Clarice Lispector, “A Quinta História”. Este conto é um desdobramento da página que Clarice Lispector mantinha no tablóide *Comício*, a convite do amigo Rubem Braga, a “Entre Mulheres”, que marca o início de sua aparição em alguns jornais, assinando colunas femininas. Na edição do dia 8 de agosto de 1952, publica a sua conhecida “receita” para matar baratas com o título de “Meio cômico, mas eficaz”, onde ela descreve o que seria uma maneira eficaz para matar os “bichinhos nojentos” ao transformá-los, a partir de uma mistura um tanto improvável de açúcar, farinha e gesso, em inúmeros monumentos brancos, estátuas que nada representam – ou o fracasso do monumento, como diria Musil. Um desdobramento dessa receita foi ainda publicado em 1960, em outra página feminina, no *Diário da Noite*, e, depois, já como conto, nas páginas da revista *Senhor* de 1962. Mais tarde, e já com o título de “A Quinta História”, o conto foi publicado no livro *A legião estrangeira*, em 1964.

O conto “A Quinta História”, por sua vez, também trata de uma queixa singular: “queixei-me de baratas”. E relata quatro possibilidades para esta mesma queixa, mais uma, como explica a narradora: “Esta história poderia chamar-se ‘As Estátuas’. Outro nome possível é ‘O Assassinato’. E também ‘Como Matar Baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LISPECTOR, 1998: 147). A narrativa que seria a quinta, neste conto, é uma história que só tem começo, o que provoca essa idéia de movimento sem fim da espiral, a exemplo das histórias que Sherazade contava para o rei da Pérsia, para se manter viva. E o começo como uma espécie de desvio curvo, um despacho para um lugar sem, para o nada, para a história que não vem, a quinta história, uma espécie de história que está num lugar inacessível, irreparável, a do quinto dos infernos, talvez. E assim começa a quinta história: “A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998: 150). Mas o que chama a atenção é que estas histórias fazem contraponto a uma espécie de *origem da história*, de *monumento do tempo* – ou seja, o contraponto, mais uma vez, se

dá entre o baixo e o alto, o vulgar e o monumental, a barata e o imperador –, que vem fulgurada numa rápida aparição de Pompéia, na linha civilizada da antiga cidade do Império Romano, mas que aparece no conto inteiramente em ruínas. Assim como Pompéia, destruída durante uma grande erupção do vulcão Vesúvio, o gesso também endurece as baratas por dentro, lentamente, como num processo vital; cinzas e lama acomodaram os corpos das vítimas de Pompéia que são encontradas depois de 1.600 anos, exatamente da mesma forma como foram atingidas, como as baratas agora viram monumentos de gesso, exatamente como estavam, “algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca” (LISPECTOR, 1998: 148).

Mas ao contrário de Pompéia e suas estátuas, as baratas se renovam por sustentarem a marca de serem *imemorais*, como sugere GH. Pois a barata é também uma sorte de potência e sobrevive aos monumentos, assim como o dedo grande do pé é desejável e nos seduz: “Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenda e viva em fila-indiana” (LISPECTOR, 1998: 149). A própria personagem do romance *A Paixão Segundo GH* descreve o seu encontro com algo potente, vivo: “Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais” (LISPECTOR, 1979: 43) Desta forma, mesmo ao recuperar Pompéia como origem da história, o conto “A Quinta História” também, e principalmente, recupera a cidade como monumento desfeito, como ruína que aos poucos se mistura com estátuas brancas de gesso, mas também com uma outra população que se renova lenta e viva em fila-indiana, no movimento sem fim da espiral, da história que só tem começo e da queixa repetida, “queixei-me de baratas”. Segue a passagem que recupera a imagem de Pompéia:

Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. (LISPECTOR, 1998: 148-149)

São vários os trechos de *A Paixão Segundo GH* que se pode ler esta mesma imagem da barata com sua parte branca que explode, de dentro para fora, como a larva de um vulcão, como o Vesúvio em Pompéia, imagens para uma potência do pensamento e para o prazer-poder da ficção, que também podem ser lidas como potência de vida. Isto aparece, por exemplo e por fim, nas passagens seguintes: “A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes”; E continua: “Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora. A matéria branca brotava lenta para cima de suas costas como uma carga. Imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo” (LISPECTOR, 1979: 58) Assim, Clarice Lispector desfaz o monumento e empilha as suas ruínas sem qualquer hierarquia ou elevação histórica; como aproximar a cena aparentemente ordinária de matar baratas ao alvorecer de Pompéia, com suas estátuas formadas de cinza e lama. Como se nos dissesse que a tarefa – entre prazer e poder – da ficção é o resto, o que resta. Há na ficção, sempre, algo que resta.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas Vol.II)
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Correio Feminino*. Aparecida Maria Nunes (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Correspondências*. Teresa Monteiro (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia Poética*. Lisboa, Vendaval, 2005.
- MUSIL, Robert. *O Melro e outros escritos de Obra póstuma publicada em vida*. Trad. Nicolino de Simone Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- _____. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. *Histórias Falsas*. 2008.

[1] Importante lembrar que este *procedimento* de Gonçalo M. Tavares – de tomar posse da trajetória das escrituras desses autores que viram *verbetes* de uma biblioteca alucinada –, num desdobramento anterior e posterior a este livro *Biblioteca*, também aparece num outro projeto que ele chama de *O Bairro*, que também são narrativas que se desdobram a partir do nome, alguns *nomes*. Para este Bairro estão previstos 40 moradores, os seus *Senhores*, que dão títulos aos livros, como, por exemplo, *O Senhor Carroll*, *O Senhor Borges*, *O Senhor Proust*, *O Senhor Duchamp*, *O Senhor Joyce*, *O Senhor Mishima*, *O Senhor Pirandello* etc. No Brasil, até agora, foram publicados seis destes Senhores: *O senhor Brecht*, *O senhor Juarroz*, *O senhor Calvino*, *O Senhor Kraus*, *O senhor Henri*, *O Senhor Walser* e *O Senhor Valéry*. Em Portugal, além destes, também saíram *O Senhor Breton* e *O Senhor Swendenborg*.

[2] Interessante lembrar, por exemplo, que Zenão, um dos personagens desfeitos e refeitos em *Histórias Falsas*, que foi discípulo de Parmênides, tinha como método discursivo a elaboração de paradoxos (um dos primeiros métodos dialéticos que se tem notícia). Assim, ao invés de simplesmente reprovar as teses que combatia, Zenão dava provas, através dos seus paradoxos, da *falsidade* e dos *absurdos* destas. A escolha de Zenão (se a lemos juntamente com o seu lugar na história, ou seja, a partir do seu método, a elaboração dos paradoxos), diz muito do próprio procedimento de Gonçalo M. Tavares, o que também fica claro na escolha do título do livro, *Histórias Falsas*. Assim, Gonçalo Tavares faz uma negação da história também através de paradoxos, muitas vezes irreconciliáveis, que tentam provar a falsidade e os absurdos do que lemos como história, numa mistura uniforme de ficção e verdade que possa corroborar com a sua “versão dos fatos”.

[3] O livro *O Lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, foi publicado apenas em 1946, pela editora Agir.

[4] Musil divide o livro em três partes que são seguidas do texto “O Melro”. São elas: “Imagens”, “Considerações Inamistosas” e “Histórias que não são”. Um percurso desdobrado do que procuro abordar neste trabalho, a ver desde o título do livro, estas histórias póstumas publicadas em vida, até este títulos das partes que compõem o livro.

RESEÑA

Sobre *Si me querés quereme transa*, de Cristián Alarcón

Paula Siganevich

El escritor y periodista Cristián Alarcón cruzó el muro que separa San Fernando, en la zona norte del Gran Buenos Aires, con otro norte más rico y próspero. Mostrando que hay dos nortes en uno, como ya lo viene anunciando la crónica periodística en varios artículos, se detiene en una investigación que lo lleva a convivir con la gente en la villa y a volcar los resultados de su tarea en el diario *Página 12*. A partir de ese trabajo publicó en el 2008 *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y ahora *Si me querés quereme transa*. Bajo la forma de crónica ficcionalizada Alarcón diseña con sus libros un nuevo mapa de la ciudad donde el lenguaje y la referencia a un espacio precarizado dan lugar a nuevas subjetividades. En este caso son los peruanos que trafican con la droga organizados en verdaderos clanes jerárquicos, teniendo además en guarda sus íconos religiosos, sus costumbres gastronómicas, toda su cultura. Como un verdadero diagrama de la migración latinoamericana Alarcón sube y baja por América del Sur relatando las conexiones que guardan los peruanos, bolivianos y paraguayos con sus lugares de origen. La industria de la construcción y el servicio doméstico forman un inusitado ejército que por una parte ingresa al centro de la ciudad y por la otra construye un mundo cultural paralelo en sus espacios marginados. Si bien las mujeres sostienen un núcleo central de familia, las disfuncionalidades que presentan son muy fuertes, acumulando hijos de diferentes paternidades y generando vínculos afectivos nuevos que llevan a diferentes pasiones, lealtades y traiciones. Por supuesto que la incorporación de las lenguas originarias de América está muy presente en las voces que finalmente entran en la crónica. Ese nuevo recorte de lo sensible deja escuchar, deja ver diría Jacques Rancière, lo oculto que grita. Recordemos que hacer central las marginalidades era según decía Pedro Lemebel, hacerlas visibles políticamente. Transa es la persona que negocia con la droga. Transa tiene ciertas reminiscencias fonéticas con transexual y con travesti. Y transa es Alcira la protagonista de la crónica que escribe Alarcón. Los migrantes tienen en Alarcón un cronista particular: finalmente llega a ser padrino del hijo de Alcira, participa de las fiestas, es un compadre más. ¿Es verdadero el relato? ¿Cuánto hay de verdad y cuanto de ficción?

Algunas veces alguien cruza de un lado al otro del muro y cuenta la historia. Es otra ciudad la que se está pensando en el presente y son nuevos sujetos los que nos ocupan, un nuevo reparto de lo sensible. En *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago habla de nuevas regiones del planeta afectadas por la extrema pobreza pero sin embargo vinculadas a los movimientos de migraciones globales. Habla sobre las fronteras, los asentamientos y sobre las obras artísticas en esta realidad del mundo ¿cuál es la ciudad que se está contando ahora y qué problemas trae esto para la literatura?

Los nuevos agrupamientos vinculados con la idea de precariedad incluyen en la comunidad a personas que necesitan ser visualizadas para tomar existencia y que sus necesidades sean tenidas en cuenta. La nueva cartografía pone en escena una distribución de la pobreza donde aparecen reivindicaciones de nuevas condiciones de ciudadanía; las organizaciones civiles piden políticas que visibilicen los reclamos. La política de las asociaciones de la sociedad civil ha dejado de ser autónoma para integrarse con otros discursos y también integrar otros discursos en ella, incluso la literatura. Si el pasado reciente indicaba la liberación del deseo y las nuevas subjetividades atravesadas por la política y la sexualidad la literatura de hoy prosigue con esa construcción en lo que son sujetos políticos con capacidad cívica que en la precarización de sí como artistas y como ciudadanos generan nuevas condiciones de producción tanto funcionando como “autores” como también en colectivos. La transa, ahora dibujada en un nuevo mapa urbano, dentro de la sociedad civil, en crónicas o novelas que definen nuevos sujetos con nuevos territorios acerca lo que el muro separa.

Alarcón, llega de afuera y en el proceso de su investigación se va involucrando cada vez más con la gente sobre la cual está trabajando. Su ingreso a la villa le marca una condición sin retorno. La crónica es una escritura que recupera el tiempo de los acontecimientos. *Si me querés quereme transa* es una ficcionalización de la realidad. La crónica es el género que nos dejó la modernidad, relacionada con la ciudad. Las crónicas de Pedro Lemebel y Néstor Perlongher y también algunas menos conocidas de Manuel Puig como *Crónicas de Nueva York*, hacen el relato de los marginados en el territorio de la ciudad insistiendo en la sexualidad. Las de hoy incorporan el anillo que se ha ido formando con la desterritorialización de los pobres de sus ciudades como Lima y La Paz en un movimiento transnacional donde la organización política que enfrentan los estados es la de la droga y el narcotráfico. La escuela de escritura que sigue Alarcón es una mezcla entre las crónicas de María Moreno en lo que respecta a la marginalidad de los registros y de la colombiana norteamericana Alma Guillermo Prieto que fue pionera en describir estos fenómenos de pauperización de las ciudades latinoamericanas en su libro *Más allá del volcán te escribo*. A ambas las cita Alarcón como referencias. En el de Alarcón la traición

tiene un largo desarrollo que desencadena violencia y muerte. Como contraparte de ella está la solidaridad, sobre todo de las mujeres que como madres se ayudan entre si y nunca pierden la condición de amor y humanidad.

POESÍA

Figurantes (selección)

Sergio Medeiros

O NORTE DA ILHA /

quem é que sabe onde fica o mundo? /

O primeiro a emergir /

Alguém vê o mar /
Cada vez que Alguém se senta para olhar o mar, chove /
Gotas /
Depois, aguaceiro estrondoso /
No céu nuvens espessas /
Um azul claro ocasional /

Alguém senta-se e levanta-se
Foge lépido
Ao longo do dia
E à noite também

Vence
Sentava-se no banco antes da chuva cair
Ela cai...
Atrasada

Outra chuva
Cones se afundam em si mesmos
Ao redor, pontos mínimos
Correm para todos os lados
Voam como pó
Pó que os cones de água, caindo, levantam

Na chuva, a lona alaranjada parece dura como pedra
Inteiraente amassada, as arestas afiadas

A água equilibra-se na amurada
Pequena lagoa, estremece sem parar

Som de papel seco que se amassa

O mar se afunda na chuva
Efervescente, desce

A baía escurece

O primeiro, numa pesada capa, aproxima-se
Em pé num barco
Como num andor em ombros parelhos
Oscila levemente

O segundo

O segundo maneja duas pinças
Puxa folhas secas na grama
De repente ergue no ar uma pinça
Penetra um galho de árvore
Derruba folhas murchas
Ou colhe frutas maduras

O terceiro

Luva carcomida
A ponta visível de um dedo
Pele clara

Manchada como a lua

No pescoço uma trouxinha
Como uma garça voando
Levemente empoeirado

Prepara o jantar
Cogumelos na água fervente
São tartaruginhas antigas, secas
De repente os cogumelos se mexem
São velhas frutas do conde, pequeninas
De casca dura, explodem
Espojam-se numa poça de líquido escuro

O cogumelo se revira, sua haste para cima
Tira solta de uma sandália
Uma coisa redonda, de fibra
Miniatura apodrecida

O terceiro vira-se rápido
Sua sombra longa se afasta lentamente
Como um líquido que a terra sugasse
Mastiga cogumelos fumegantes

O quarto

Seria um rito
O quarto se transfigura no raso
É aranha
Chuta a si mesmo da teia, teatralmente

Dá coices na espuma
Uma vedete no mar

Suas patas se trançam firmemente
Anula-se a insinuação de qualquer separação

Algas rudes lhe fazem cócegas

O quarto finge-se de morto na lâmina da água

Esconde as longas antenas

Ou as torna transparentes

O corpo se imobiliza

Ou se enrijece facilmente

O quarto volta à vida

Desloca-se de antenas em pé, altos estalidos

O SUL DA ILHA

quem é que sabe onde?

A vigésima nona

Um urubu sobrevoa o estádio vazio

É como grande lata aberta ao sol

A sombra do urubu percorre a gasta arquibancada ocre

A vigésima nona abre caminho no capim

Avança como sobre um fio esticado

De repente o fio arrebenta

Ou verga até o chão fundo

O trigésimo, o quinquagésimo e o nonagésimo

Um cego estaca diante do vidro

Desce e depois sobe

Repetidas vezes move os dedos

Não escorre para os lados

Seco

Outro, menor, gruda no vidro

Uma casca marrom

Fica aninhado igual caracol

A concha muito evidente

Um arbusto descarrega as sementes

Centenas rolam no vidro

Uma massa de repente estática no chão

O vidro se acalma

Através do vidro são visíveis duas pilastras

Vãos escuros

Algum reflexo porém persiste nelas, preciso

Duas pernas eretas

Ou ossos

O trigésimo primeiro e seu grupo

O balão é uma preguiça dourada

Paira irrequieto, bem soprado e sujo

Arrasta no chão o comprido cordão

As unhas tortas encurvam-se ainda

De repente eles o perdem

Ou entre os pinheiros, que parecem voar também

Ou no chão, onde se mexem e se arrastam galhos verdes

O CONTINENTE

Para o Rodrigo de Souza Leão

quem é que sabe?

O octogésimo

Os prédios estão compactados: uns quantos feixes de ossos
Em pé na orla

Um caramanchão tem um vasto teto mole
Absorve sombras e folhas, como um lago
O octogésimo surge por baixo
Oblongo e lépido, mergulha até o fundo

Fios moles descem do alto dos prédios
Vastas sombras nas paredes
Outros fios, duros, esticam-se sobre a rua
Sob essa rede, o octogésimo de repente estaca

O octogésimo primeiro e o octogésimo segundo

Uma árvore negra se afunda na água barrenta
Nos galhos se aninham pássaros que não se vêem
Um cachorro se afasta com as patas molhadas

O capim que brota no caminho estremece pálido

Uma palmeira se inclina sobre a água
Etérea, como se o chão lhe faltasse

O primeiro e o segundo se abraçam nela
Flutuam horas a fio

A centésima oitava e sua trupe

O navio é como um boné branco
Que o vento virou para cima na água

A troupe embarca

Sérgio Medeiros es ensayista, traductor y poeta. Enseña Literatura en la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), donde también es el actual Director Ejecutivo de la Editorial.

Los poemas seleccionados pertenecen al libro *Figurantes*, Editora Iluminuras, San Pablo, 2011.