

3 Parte III - Buracos

Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas.
(Deleuze Guattari, 2007)

Entre o nômade e o sedentário, existe um agenciamento que passa pela questão da metalurgia. O ferreiro é aquele que cria passagens e acessos entre os dois tipos de espaços, perfurando-o. Não é nem sedentário nem nômade, mas um ambulante. “São trogloditas, não por natureza, mas por arte e necessidade.”¹ O ferreiro, como o metal, vive os buracos, as minas, as jazidas; mesmo quando os reinventa em suas próprias habitações, em sua arquitetura. Nesse afeto metálico, dá formas e deforma incessantemente a rigidez do metal, em sua aparência e sonoridade, produzindo as armas dos caçadores e guerreiros, ao mesmo tempo em que entrega as ferramentas dos agricultores e soldados. Naturalmente que a posição do ferreiro ajuda a garantir a sobreposição pulsante e desviante entre espaços. A arma, na mão do caçador, não deixa de ser uma ferramenta, ao garantir a produção necessária à nutrição de um grupo. Ao contrário, a ferramenta, na mão do soldado, que garante o exercício da sua profissão de cultivar regimes e soberanias, é uma arma.

Há um gosto esquizofrênico pela ferramenta, que a faz passar do trabalho à ação livre, um gosto esquizofrênico pela arma, que a transforma num meio de paz, de obter a paz. Tudo é ambíguo.²

Valendo a ambiguidade, fabricando armas e ferramentas, o ferreiro opera pela fusão e pela forja. De um ponto de vista jurídico, forjar, enquanto falsificar, está ligado à infração, ao crime. É o caso de um policial que “forja um flagrante”, ou um senador que forja documentos falsos para inocentar-se. Do ponto de vista estético, plástico, forjar, enquanto fabular, se relaciona com a criação. Fundindo

¹ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil platôs*, vol.5. 2005.

² Idem. Idem.

essas faces aparentemente contraditórias, fabular e falsificar não seriam a mesma coisa?

Considerando essa potência fabular do ferreiro de Deleuze e o exercício do movimento e da topografia polifônica analisada em José Agrippino, essa parte da dissertação que aqui se inicia está composta por três jazidas, ou buracos. Eles são frutos de experiências pessoais e coletivas desenvolvidas durante o período de mestrado, que visam dar lugar a tentativas reais, efetivas, de materializar o espaço subjetivo, ou subjetivar o espaço concreto, forjando distopias entre uma instalação sonora, uma transliteratura e um diário de viagem. Para tal, outras mídias são oferecidas; não com intuito ilustrativo, mas pretendendo expandir o debate com o cruzamento suplementar de linguagens. Direta ou indiretamente, a poética de Agrippino perpassa todos os buracos.

3.1

Buraco 1 - O movimento forjado em música

Jamais a matéria e a forma pareceram mais duras que na metalurgia (...). Se a metalurgia está numa relação essencial com a música, não é apenas em virtude dos ruídos da forja, mas da tendência que atravessa as duas artes, de fazer valer, para além das formas separadas, um desenvolvimento contínuo da forma, para além das matérias variáveis, uma variação contínua da matéria: um cromatismo ampliado arrasta a um só tempo a música e a metalurgia; o ferreiro músico é o primeiro transformador. (Deleuze, Guattari)

Como já dito, a cidade e seus espaços sempre ocuparam lugar de destaque nas experiências e questionamentos pessoais até aqui realizados. Para além dos motivos e interesses privados, o coletivo de arte Hapax, do qual sou integrante desde 2002, sempre ofereceu incansáveis possibilidades de exteriorizar, em ação, esse desejo íntimo. Caracterizando-se, antes de mais nada, pela busca de uma poética urbana a partir da intervenção física, presencial, em direção às sonoridades dos lugares públicos, essas ações eram realizadas de forma densa, saturada, no limite do enfrentamento, desafiando a lógica do movimento eficaz e produtivo que sempre fez parte da composição de forças e da configuração espacial de uma

cidade qualquer. Traçando sempre um percurso híbrido, o grupo Hapax criou, ao longo de sua existência, essa poética aplicada a diversas linguagens - como a intervenção urbana, a música/arte sonora, a escultura/objeto, performance, etc. Em todos os campos o que está em jogo é uma constante investigação do som, dos corpos sonoros, produtores e receptores de ruídos que compõem o ambiente público, lançando a cidade contemporânea numa ação lúdica e performática a partir de sua sonoridade.

Desse modo, em vários ensaios e tentativas diversas, transmitimos, percebemos, executamos e registramos um tipo de sonoridade metálica, tanto em seu sentido teórico quanto material, em nossas interfaces sonoras (instrumentos musicais?), constituída por um conglomerado de sucatas de metal recolhidas pelas ruas, depósitos e pátios industriais, aliado a um amplo mosaico tecnológico, tensionando *hitech* e *lowtech* : samplers, sensores, sintetizadores, baterias eletrônicas, computadores, rádios uhf - praticamente todo e qualquer aparato eletro-eletrônico capaz de transmitir e inscrever som.

No ano de 2007 nasceu uma nova perspectiva em relação a essa dinâmica. O encontro com o trabalho de Agrippino e a leitura e vivência do romance “Lugar Público”, no início das atividades do programa de pós-graduação, lançaram uma percepção mais efetiva sobre as possíveis ambiguidades de espaços públicos transfigurados, transcodificados. A partir da narrativa insistentemente objetiva, cruelmente descritiva do fluxo urbano, o texto criou um certo estranhamento, uma certa dificuldade de apreensão da figura narrada. Logo pareceu ficar claro que essa impressão causada pela narrativa era fruto da ausência, quase absoluta, de sentidos, de juízos e de interpretações amarradas àquelas palavras, frases e parágrafos. Desse modo, o sentido (o “por quê?”, “o pra quê?”, o “como assim?”, etc.) perdia, a princípio, seu peso hierárquico tradicionalmente efetivado, dando lugar a uma ausência. Como não acreditamos aqui em espaços vazios, essa ausência no texto parecia clamar pela iniciativa do leitor, que só pode realizar a experiência proposta nessas linhas a partir de sua vontade, enquanto se posiciona ativamente diante delas e projeta suas perguntas e respostas, cria o seu espaço, vivenciando a ambiguidade entre o que é, o que se quer que seja, e o que passa a ser.

Ontem à noite, quando esperava o jipe para ir ao alojamento, voltei a cabeça para o lado; eu estava sentado sobre uma pedra, vi um cadáver. (...) O cadáver existiu produzido por mim. O resultado foi repulsivo; a pedra transformando-se num cadáver.³

Depois disso, as ações e experiências ligadas ao fluxo urbano ganharam, do meu ponto de vista – e, de alguma maneira talvez indireta, de todos do grupo – novos motivos. A cidade pôde ser abordada em seu aspecto material desprovido, a princípio, dos significados, aos quais somos condicionados, pela transmissão da cultura, a ler e reiterar. Desse modo, passei a experimentar um espaço urbano onde tudo seria matéria em movimento e, de alguma maneira, compreender, nessa objetividade descritiva dos corpos em trânsito – nos seus desenhos visíveis e forças mensuráveis – como o aleatório, o planejado e o desvio, poderiam gerar significados surpreendentes, forjando relações utópicas entre linguagens até então distópicas.

Essas considerações passaram a tomar forma, efetivamente, a partir do encontro com o engenheiro cartográfico e pesquisador da área de geoinformática aplicada à logística Carlos Leonardo Póvoa. Debatendo e atualizando nossas vidas, nos propomos a pensar a possibilidade de cruzar o interesse de ambos pelo espaço, a partir de áreas que muitas vezes considera-se intransponíveis: a arte e a ciência. Sem querer entrar aqui na problemática dos distanciamentos e aproximações entre estética e epistemologia, consideramos possível e potente viabilizar o uso de um aparelho de GPS em ações performáticas urbanas.

O GPS é uma tecnologia de localização global (*Global Position System*) desenvolvida, desde a origem, na tensão mesmo entre o bélico e o produtivo. Trata-se de um aparelho que busca os satélites em órbita ao redor do planeta e, lendo os seus dados, pode determinar a localização exata em qualquer ponto do globo terrestre a partir do estriamento máximo representado pela relação X/Y do plano cartesiano; em cartografia, traduzido nas coordenadas latitude/longitude. Assim, se marcamos, durante um percurso qualquer no espaço, uma sequência de coordenadas do tipo latitude/longitude, podemos, a partir de uma interface

³ Agrippino de Paula, José. *Lugar Público*. 2004.

cartográfica qualquer (como o *google maps*, ou *google earth*, disponibilizadas gratuitamente pela internet), traçar e visualizar a rota inscrita no espaço percorrido como um traço desenhado. Com efeito, uma das características que diferem o desenho, a grosso modo, da pintura, por exemplo, é o estatuto da linha, do traço. Da mesma maneira com a escrita. De uma perspectiva pré-semântica, toda palavra é um desenho, uma configuração de traços inscritas num plano. Assim, a primeira pulsão em direção à ação performática pela cidade, seria acionar um aparelho GPS durante algum deslocamento pela cidade - seja tomando um ônibus, seja refazendo percursos conhecidos historicamente importantes, seja deambulando aleatoriamente, etc. – e tomar como resultado artístico o desenho resultado da rota traçada. Enfim, nos inclinamos a desenhar com GPS. Porém, antes disso, o trabalho ganhou outra configuração.

Ao começar as pesquisas sobre o assunto, em parceria com o amigo cartógrafo, tomei conhecimento da chamada GPS-Art. Naturalmente que diversos trabalhos já vinham sendo desenvolvidos com a mesma motivação, de diversas maneiras: colaborações entre artistas e redes de taxistas; desenhistas propriamente ditos portando GPS e usando o corpo como ferramenta de desenhos figurativos; mensagens em forma de palavras codificadas enquanto latitude e longitude para serem decifradas pelo receptor; espécies jogos pique-pegas dimensionados à escala da cidade e mediados via internet por GPS; indivíduos acoplando GPS em animais sem dono, cães viralatas, pombos, interessados no desenho resultado de suas dinâmicas de sobrevivência pelas ruas; etc. Diante disso, o desejo de operacionalizar performances a partir do aparelho, criou uma demanda que ainda carecia de uma estratégia particularmente necessária, ou inspiração real, que se diferenciasse das diversas ações que já vinham sendo desenvolvidas pelo mundo a fora. Em busca dessa estratégia, estendi a questão ao Hapax, durante uma reunião destinada ao planejamento de uma performance selecionada pela curadoria do festival internacional de mídias móveis de Belo Horizonte, “Arte.Mov”, que teria lugar em novembro de 2007.

A performance se chamava “Burro sem Rabo”, já realizada anteriormente ao GPS, sendo parte do que poderíamos chamar de repertório do grupo. Ela acontece enquanto realiza-se um percurso que atravessa um território selecionado da

cidade, divulgado anteriormente, construindo uma situação de tensão socioeconômico tecnológica. Um carro popular de carga, de tração humana, batizado no Rio de Janeiro como Burro sem Rabo, é preparado para gravar, processar e transmitir sons, a partir de diversas mídias. Assim, durante uma deriva urbana, catamos sons pelas ruas, pelos becos, viadutos e bueiros, muitas vezes transmitidos por nós, e justapostos aos ruídos da cidade, durante o percurso para, no ponto final estabelecido, remixarmos esse material ao vivo numa apresentação sonora/musical.

Diante dessa oportunidade concreta de ação, a estratégia em relação ao GPS foi imediata e unânime: deveríamos criar uma possibilidade tecnológica de modular sons, criar dinâmicas sonoras, a partir do aparelho, ao invés de simplesmente nos atermos aos traços e desenhos. Assim, ao mesmo tempo que realizássemos a performance “Burro sem Rabo”, poderíamos controlar uma instalação sonora que seria resultado da nossa deriva. Contactamos o novo parceiro engenheiro que aceitou o desafio. Tão breve quanto possível, começamos os trabalhos.

Em realidade, todo o processo diz respeito a um exercício de tradução de linguagens, ou conversão entre valores matemáticos. Quando se fala em conversão, é preciso compreender o que está em jogo nessa tecnologia, principalmente, nesse caso, nas relações possíveis entre movimento e som. Primeiro, filosoficamente, só produz som algo que se movimenta; sem movimento, vibração, não há som. Depois, todo movimento pode ser decomposto em diversos parâmetros ou coordenadas, calculáveis matematicamente, nesse caso, a partir do GPS, como por exemplo a distância percorrida (parcial e acumulada), os ângulos das curvas, a velocidade (parcial e média), etc. Da mesma maneira, o som também pode ser decomposto e medido em números, a partir de um software de música digital: volume, tonalidade, ritmo, distorção, etc. Correlacionando essas coordenadas, podemos fazer com que elas se correspondam, de maneira a transformar parâmetros de movimento em parâmetros sonoros; ou a traduzir as modulações de uma rota traçada, captadas e codificadas digitalmente pelo GPS, em dinâmicas sonoras, executadas por um software. É preciso deixar claro que essa tecnologia não gera sons a partir do silêncio. O software deve ser alimentado de sons, músicas, ruídos ou vozes, da mesma maneira como o maestro necessita

da orquestra para agir sobre ela e executar o arranjo, ou o DJ necessita do disco de vinil para agir sobre ele e executar a mixagem. O que acabamos criando, de fato, consiste num conjunto de aplicativos digitais que funcionam, justamente, como tradutor direto entre a linguagem de movimento do aparelho GPS e a linguagem sonora do software de música. Essa tradução se dá pela comunicação via internet. Desse modo, podemos traçar uma rota qualquer, em qualquer lugar do globo terrestre, codificá-la pelo GPS, e enviar esses dados do movimento codificado, pela internet, para qualquer software de música, em qualquer computador conectado à rede pelo mundo. Ou seja, tornou-se possível executar uma orquestração sonora em Tóquio, por exemplo, que está reagindo, ganhando forma e sentido, em tempo real, pelas nuances do movimento de um corpo no centro da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, um detalhe: é possível também acompanhar esse movimento do outro lado do mundo de maneira visual, uma vez que a rota percorrida vai sendo traçada visualmente, numa projeção de vídeo, onde o receptor não só acompanha o deslocamento em execução como, principalmente, pode perceber e relacionar a ligação direta do traçado da rota projetada em tempo real, com as variações e os resultados sonoros ouvidas.

Com isso, ampliamos a busca sobre a poética sonora e espacial dos fluxos urbanos a possibilidades concretas, diretas, não-metafóricas, de relações e correspondências entre som e movimento. A cidade, agora, pode ser concebida, diante dos desejos e estratégias de significação dessas ações performáticas, entre utopias e distopias, como uma interface sonora e/ou musical. Esse é o tema atual: a cidade como interface. Considerando a complexidade desse exercício, fruto do cruzamento de diversas interfaces anteriores, temos que considerar a continuidade da pesquisa em direção ao conceito de Transfaces, assim como concentrar os esforços nas experiências, já iniciadas, em direção à palavra geo-inscrita, em escala cartográfica, e suas sonoridades correspondentes. Foi o caso da exposição “Transitantes”, em novembro de 2008, montada durante um mês no Centro de Artes Hélio Oiticica, onde apresentamos oito tentativas de geo-inscrição da palavra “pode” em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, exibidas numa videoinstalação.

No intuito de viabilizar uma maior compreensão do assunto tratado, substituo, a partir daqui, a argumentação escrita, pela proposta sensorial de audição da primeira experiência apresentada no Art.Mov, em novembro de 2007, disponibilizada no CD que se segue. Trata-se de uma modulação de frequências nos moldes narrados, a partir de um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança daquele período - entre o Techno e o Minimal - mixados aos sons captados durante a deriva da performance. Trate-se, enfim, de um *landscape* complexo, em movimento, entre registro, tradução e interpretação: gravação dos sons do percurso; tradução do percurso topograficamente inscritos pelo software, em modulações das frequências sonoras; interpretação ao vivo da mistura desses resultados numa performance. Todos sobrepostos numa faixa sonoro-musical de 33'38''.

3.2

Buraco 2 - A vida de Lucas Frizzo. Fabulação dos espaços literários fundidos

Nessa parte do trabalho, algumas questões relativas ao fazer literário contemporâneo serão perseguidas a partir de um exercício epistemológico, talvez, dos mais antigos: o diálogo. Composto por uma entrevista realizada com o jovem autor Botika, problemas relacionados à formação dos espaços da literatura e da arte serão destacados a partir de seu romance iniciante, *Uma auto-biografia de Lucas Frizzo*, lançado em 2005 pela Azougue editorial assim como de outros trabalhos do artista.

O que está em jogo não seriam regras, mas um certo agenciamento que acaba por criar códigos e sobrecódigos na configuração de espaços ficcionais e não-ficcionais, de maneira não só a borrar seus limites mas também, e principalmente, a torná-los íntimos, interiorizados a uma mesma dinâmica de fabulação - concebida aqui na ambiguidade mesmo entre fabular como criar uma verdade ou, ao contrário, inventar uma mentira. Usando uma metáfora atomista, teríamos no composto da matéria fabular do romance, os caóticos choques atômicos de corpos que entendia-se como distintos, agora fundidos sob pressão, e tendendo à instabilidade constante de uns e de outros. Desse modo, tem-se a todos e não se tem a nenhum.

O debate parte de certas problematizações de fronteiras entre os gêneros literários – e entre realidade e ficção. Como ponto importante, o tema da falsificação emerge a todo tempo do diálogo desenvolvido com o autor, criando um percurso que perfura, atravessa, costura, adereça e sobrepõe os espaços biográfico, memorial, ficcional, alterbiográfico, autoficcionais e performáticos, numa espécie de transliteratura; do livro em direção ao corpo.

Além de influências pessoais do autor, o romance sobre Lucas Frizzo parece criar diversas interfaces com José Agrippino de Paula, mas precisamente com Panamérica. Além do formato composto por páginas velozes, em blocos contínuos de texto (como era o caso da primeira edição do romance de Agrippino), apresenta acontecimentos delirantes entre rupturas espaço-temporais e apropriação de personagens do massmedia atual que, distante da posição que ocupavam aqueles mitologizados por Agrippino a partir do circuito de cinema roliudiano, fazem referência ao melodrama novelesco da Rede Globo de televisão, assim como às pautas sensacionalistas de telejornais.

3.2.1 Advertência

Em meio à efervescência modernista brasileira, Oswald de Andrade lança “Memórias Sentimentais de João Miramar”. Dentre tantas novidades que traz o romance, tal como a narrativa fragmentada e o universo particular do mundo ficcional criado por Oswald, destaca-se aqui o prefácio, escrito por um Machado Penumbra, que tratava de acalmar os ânimos do leitor e da crítica para as inovações desse novo artista que despontava. Machado Penumbra parece gostar do romance; defende a iniciativa do autor em se arriscar pelo novo da literatura brasileira e esclarece o caráter de ruptura da obra como necessário, inevitável e de acordo com as dinâmicas presentes nas preocupações estéticas globais do então período histórico. Como num artifício retórico de credibilidade, Penumbra faz um mea culpa, pede tolerância aos espíritos mais conservadores diante de imaturos exageros aqui e ali, como em relação ao exercício de neologismos. Quem é

Machado Penumbra senão o próprio Oswald travestido em crítico e prefaciando sua própria obra?

...

Andy Warhol, fenômeno milionário do último grande leilão de arte de Nova York, era craque em serigrafias. Partindo de um enorme debate em relação aos mitos da cultura de massa, publicitária e consumista, realizou diversos trabalhos a partir de modelos clichês que partiam de fotografias para serem reproduzidos em série com algumas variações. Ao que parece, o trabalho de Warhol acontecia em boa parte pelas mãos de assistentes, que punham em prática as idéias do artista. Esses assistentes tiravam a foto do modelo inicial, revelavam os negativos, mediam os tamanhos corretos das telas, levavam o fotolito o seja lá o que for para a gráfica, traziam de volta, e... enfim, outros serviços necessários para o trabalho de Andy. Um desses assistentes, provavelmente por boa assistência, recebeu do próprio artista uma dessas cópias originais (?) como presente e guardou por toda vida até os dias de hoje. Recentemente resolveu vender o trabalho. Para tal, teve que submetê-lo a uma espécie de comissão internacional oficial para autenticação de andywarhols (parece que existe mesmo), pagando um preço nem tão faraônico quanto as serigrafias do artista (o recorde está em U\$ 57.000.000,00) para ter sua autenticidade julgada. Resultado: falso. O assistente atualmente roda o mundo com um documentário sobre o acontecido, onde questiona a autenticidade dos autenticadores.

...

Orson Welles, alguns anos após caotizar sua cidade, em 1938, anunciando, num programa de rádio local, uma invasão de extra-terrestres – “A guerra dos mundos” - realizou um filme que trata do Falsificador Emir: “F for Fake”. O personagem Emir, *bon vivant* radicado em Ibiza na década de sessenta, exerce o *hobie* profissional de imitar clássicos da pintura, como Matisse e Picasso, dentre outros. Sua história fora escrita por outro personagem do filme que agora salta o nome, em um volume lançado na Europa. Welles conta essas histórias cruzadas do escritor e do próprio Emir de maneira a problematizar o seu próprio filme, chegando muitas vezes a inserir cenas de si mesmo em pleno trabalho de moviola, cortando e aparando, contando e descontando.

...

Anos depois da morte de Graciliano Ramos, Silviano Santiago lança o romance “Em Liberdade”, continuando as impressões de Graciliano após o período de cárcere getulista e realizando, segundo o autor, o desejo do ex-presos político de ver publicado seus diários íntimos pós-cárcere, conforme teria sido relatado nesses mesmos diários, oferecidos a Silviano por algum José que como única exigência colocou o seu anonimato. Parece que a família de Graciliano – que não achou o romance boa leitura - negou a existência do diário, ou, no mínimo, de sua disponibilidade para o falso e mentiroso Silviano Santiago.

. . .

Estamos em território pantanoso onde tudo é aparência e nada é sempre tudo o que aparece.

Cuidado com o jacaré!

3.2.2 Entrevista

Dezembro 2007_Daniel Castanheira (letra padrão)_Botika (itálico)

Nós sabemos que existe um certo debate bastante atual, quer dizer, por um lado é cada vez mais atual, que são essas problematizações em torno das narrativas sobre a realidade e, logo, em torno do gênero realista, desse espaço inventado e reinventado através da história, que na verdade, se formos pensar, como todos os espaços, é também ambíguo, ao contrário do que pode parecer. Como é possível falar da realidade – num sentido epistemológico, filosófico, biográfico ou historiográfico, enfim... seja lá como for?

A realidade quer dizer a não-ficção?

É... digo; a ficção quis dizer durante muito tempo, numa certa tradição logocêntrica – que aliás persiste - como o contrário da verdade. Pois o que seria a verdade nessa concepção? A verdade como representação verossimilhante ou análoga ao real.

Esse é o sentido tradicional.

E mesmo aí, no sentido tradicional, temos algumas variações: aquelas que buscam uma representação verdadeira unitária, que dá conta por completo do real, objetivamente; ou então outras, mas que chegam a considerar a subjetividade e a questão da interpretação como importantes - e aí tem-se as boas e as más interpretações. Então tem uma coisa que é o discurso que quer lidar com a verdade, quer representar o mundo como ele é, dar conta de um espaço que pré-existe ao olhar – como uma certa concepção, enfim... também mais tradicional, de fotografia; e outro discurso onde a verdade, essa verdade, não se alcança, não é uma simples questão de representação verossimilhante, e a ficção, a fabulação, a invenção ou a mentira, as maneiras de criar discursos improváveis, impossíveis, tentar e tentar e tentar ... da repetição das tentativas ficcionais, criando outros mundos possíveis ou impossíveis, utópicos, distópicos, heterotópicos, que talvez criem experiências de mundos que não os que a gente vive, reais, enfim. Um lugar onde tudo isso seria dar conta das realidades de alguma maneira.

E esses embates persistem ainda hoje em dia, né?.. Hoje, agora.

É. Sempre houve essa tensão e no agora elas persistem. Nesse sentido, o que nos interessa aqui, pra começar, é justamente as respostas que a ficção vem dando nos últimos tempos até o contemporâneo. Mais especificamente a coisa da falsificação assumida, que podemos direcionar pro seu trabalho como escritor, lembrando de dois espaços muito discutidos na literatura hoje, que são a alter-biografia e a auto-ficção. No meu entender, seu primeiro livro “Uma auto-biografia de Lucas Frizzo” complica de uma forma bastante interessante esses dois territórios assim como o debate em geral da ficção contemporânea.

Com “assumido” você quer dizer “sei que estou fazendo isso”?

É. Por exemplo, clássico exemplo, Silviano Santiago que escreve “Em liberdade”, tomando o lugar de Graciliano Ramos, numa espécie de entidade autoral, para narrar as impressões do ex-detento político ao ser liberto, em contraste com as “Memórias do Cárcere”.

Se a gente for nesse profundo da questão, seja lá o que o autor tenha escrito, eu tenho a impressão que sempre pode ser a mesma forma de expressão de qualquer gênero, sacou? Porque se a intenção era criar ficção a partir de um fato, ou não criar ficção, dá no mesmo lugar, porque a partir do momento em que você botou no papel, expressou porque quis falar de uma situação e tal... eu acho que é o mesmo lugar de todos os gêneros.

O fato de querer botar algo no papel?

É... Eu posso dizer “ beije a Cecília”. Ou então eu posso sentar e escrever chupei a Cecília” ou “vomitei na cecília” e tal ... o princípio parece o mesmo pra mim, a partir do momento que eu peguei aquele lugar ali e fiz um outro lugar. Já é um outro espaço, não é o mesmo... então isso me confunde um pouco.

Me parece que agora a gente já tá falando da auto-ficção. Essa coisa brinca, é uma problematização, obviamente, da noção de auto-biografia.

Sim, sim. É esse jogo. Eu devo me encaixar aí, o Lucas Frizzo... eu acho que me encaixo por aí, ou não?

Essa é a questão. Na verdade eu gostaria que você me respondesse isso. Mas vamos lá. O “alter”, como um prefixo vindo de alguma língua morta que eu não me lembro agora, remete ao outro. Então alter-biografia seria escrever no lugar do outro.

Mas aí colocando uma pessoa que existe... cabe no mesmo lugar um personagem... Lucas Frizzo, por exemplo? Porque até agora eu tô achando que as duas coisas se embaralham totalmente, a alter-biografia e a auto-ficção.

Você chegou exatamente na minha questão pra você. No Lucas Frizzo eu vejo que elas estão embaralhadas por aí, e ainda num terceiro sentido, que é quando ele sai do livro e vem pra vida. Mas tudo bem. Vamos chegar lá depois. Então, tem essa questão da alter-biografia, como com Silviano, que gera uma série de questões em

torno da falsificação pra literatura, e também problemas e polêmicas em relação à família de Graciliano, se sentido, ao que parece, de alguma maneira ofendida, ainda mais por Graciliano já ter morrido. Parece que já existia um projeto do Autor de escrever memórias posteriores ao cárcere. Parece inclusive que ele tenha começado a estruturar um texto nesse sentido. Mas isso também pode ser uma falsificação lançada pelo alter-autor ... olha aí, que surpresa boa esse nome: alter-autor. E, claro, *bien entendu*, não tem nada a ver com *gost-writer*, que é um nome que tá bombando por aí a fora. Talvez seja inclusive a sua oposição.

Até aí, tudo isso me parece muito saudável, a proposta de Silviano. Todas essas polêmicas me soam super atrasadas; isso de tomar a coisa pelo viés pessoal, moral, familiar, esse realismo moralista e limitado.

Pois é. A outra é escrever sobre si mesmo brincando com uma problemática onde lembrar é criar. Lembrar é inventar; isso sem esquecer que numa acepção popular, ou usual, da palavra inventar, ela quer dizer também, e sobretudo, mentir. A pertinência desse papo é porque no teu texto “Uma auto-biografia de Lucas Frizzo” tem vários problemas logo de cara. Primeiro é uma auto-ficção imaginada quando você tinha, sei lá ... vinte anos de idade?

Menos. Quando comecei a pensar nisso tinha dezoito eu acho. E é “Uma” né? “Uma” auto-biografia. Isso quer dizer que tem várias possíveis.

Pois é. Aí já tem um problema. Tem várias possíveis, prováveis... vai depender do ponto de vista, da necessidade e tal. O “Uma” já complica a totalidade do fato verídico ou do realismo barato, fechado.

E abre prum Silviano Santiago da vida, ou seja lá quem for, escrever uma outra sem a família reclamar.

Nesse sentido, podemos dizer que no seu trabalho a memória é relativa, não é dada, como fato, histórico ou verídico. Segundo, Lucas Frizzo não existiu, assim, biologicamente, você inventou. Como fica essa questão de você inventar um personagem?

Essa questão é simples. Eu e Vitor Paiva, amigos desde sempre, aprendendo a gostar de ler de verdade mesmo, e tal ... falamos: - Tem essa coisa de pseudônimo, então vamos fazer também uns pseudônimos. Exatamente isso, bem sem cálculo nenhum. Lucas Frizzo foi um nome que passou por uns cadernos. Depois surge o Lucas Frizzo que não era corpo ainda, de verdade. Era um nome mesmo de umas fantasias do tipo “comi uma mulher”, esporte de moleque. Ser o primeiro que comeu uma mulher?!!

Tipo aventura..?

É... queria um pseudônimo, era só um nome mesmo. Depois o Lucas Frizzo ficou uns dois ou três anos sem nada, era só assinar Lucas Frizzo. Ah... isso é maneiro. Qualquer coisa que eu escrevia era só Lucas Frizzo ao invés do meu nome. Mas não tinha construção nenhuma de personagem que faz isso ou que faz aquilo.

Então era um espaço criado, no sentido que nós falamos, para fazer tudo o que você queria fazer como jovem. Como as heterotopias de Foucault, um lugar inventado praquilo que não teria lugar. Nesse caso, uma entidade autoral.

Autoral, totalmente autoral. E não era uma questão de libertar nada, era só isso. Agora eu vou assinar Lucas Frizzo porque é maneiro saber que pode assinar outro nome. Gostei dessa idéia de outro nome na parada.

E de onde vem isso, você lembra de algum autor assim, como Fernando Pessoa ou Borges?

Não, nada. Eu sei que é da cabeça mesmo. Não tenho referência alguma. Nenhuma referência. Inclusive o livro, quando eu comecei a escrever, só dei o nome de Lucas Frizzo, porque peguei uns cadernos e vi que já tinha escrito muito assinando assim. Então vou assinar esse cara. Sem intimidade mesmo, não era uma questão de construção.

Não era uma coisa dramaturgica ou teatral, no sentido de criar uma persona, o caráter do personagem?

Não. Nada. Coisa de moleque mesmo. Sem construção alguma. Era tipo chegar pra galera e dizer: - Aí... fodi uma mulher ontem. Uau! Era assim. E todo mundo: - Porra... o cara foi o primeiro a comer uma mulher, e tal ...

Como uma pulsão adolescente de realização total, os desejos ao máximo.

Totalmente. É isso mesmo. E mesmo ali deixa de ser adolescente, se é que é possível isso, porque tudo passa a ser escrito com um nome. Então já tem uma esquisitice. Antes de virar um personagem prum livro mesmo, o material já todo assinado com esse nome, e eu realmente não pensava que podia ser uma coisa, uma diferença; sem consciência alguma.

Junto com todas essas questões, que são da auto-ficção, assumida, porque você está falando dos desejos, como a gente acabou de dizer, realização do máximo não-realizável, o lugar do não-lugar, essa pessoa realiza – esse personagem, essa entidade autoral, enfim... sem construção; que entra nesse lugar da auto-ficção. Mas aí, ao mesmo tempo, a questão da auto-ficção é problematizada, tanto é que a capa do livro traz o nome de outro personagem, sendo que o nome do autor na capa é Botika. No primeiro contato com o livro temos a informação: uma auto-biografia de Lucas Frizzo realizada por Botika; e não: uma auto-biografia de Lucas Frizzo por Lucas Frizzo. Aí, já na capa, existe um paradoxo.

Olha só. Não tinha pensado nisso.

Então, não só é uma auto-biografia - as pessoas podem continuar, ou até mesmo você querer recontar os casos – mas, ainda, o autor é outro. Ou seja, o paradoxo está instaurado: uma auto-biografia não poderia ser feita por outra pessoa.

O convite do livro, que é a capa, já bota esse aviso. Olha só. Inclusive é interessante porque eu nunca pensei nisso. É tão maluca a coisa de falsificar ou

não a parada, que eu acabei de descobrir isso. Botei ali a auto-biografia do cara e ainda com o meu nome na parada.

Até porque, pelo que você tá me dizendo, você não tava prevendo, planejando, sistematizando, como fazer um texto fechado, falsificado, e como pensar a falsificação.

De forma nenhuma. Nada. Inclusive eu não era escritor, no sentido “estou sendo um escritor escrevendo um livro”. De jeito nenhum. Era molecagem. Mas aí que publicou e tal, eu falei “pode ser que eu seja escritor”, mas aí é outro papo.

Tem uma coisa engraçada, que um entrevistador quis fazer uma matéria sobre o livro e queria me entrevistar, mas não achava o livro pra vender. Ficou procurando o livro e nunca achava. Aí ele achou o livro; só que achou na seção de biografias da livraria. Então, além de toda confusão possível e tal...

Além de toda confusão teórica!

O próprio livreiro olha o livro, vê o tema, e vê que tem um autor e tal, e bota na seção de biografias, sacou? Que é uma coisa que eu achei muito maluca. Que que eu faço então? Falo pra todo mundo “aí, vai na seção de biografia, mas na verdade não é também uma biografia.

E o que você fez?

Não fiz nada. Vou fazer o que?

Sei lá...

Ah ... hoje em dia de vez em quando eu procuro na seção de biografias.

...

Essa questão é muito séria. Toca os mecanismos de mercado, da relação do mercado com os trançêneros da literatura; como o mercado enxerga os gêneros híbridos, como vender todo esse hibridismo.

Como vender esse material, e o que significa o próprio livro em si. É interessante também ele estar aí em biografias. Eu poderia ter proposto isso de início, sabe? Vender em biografias, na seção.

Até porque, pelo que parece a tendência do mercado contemporâneo, ele ia vender muito mais, eu acho.

É ... pois é. Tem isso. Mas eu acho meio bizarro também, ao mesmo tempo.

Parece claro que o mercado, a partir da mídia especializada de mercado e até mesmo da crítica – que aliás, muitas vezes são a mesma coisa – não possui ainda categorias pra dar conta dessa problemática; e talvez também não tenham vontade de criá-las ... até porque dá muito trabalho.

Nesse sentido todo, O Lucas Frizzo, eu dei muita sorte. Numa viagem pro Ceará, num evento de poesia com uma galera meio que do CEP 20.000, o Sérgio Cohn tava na parada, indo junto, eu tava ali, ele leu no avião, ele falou “demorô, vamos fazer a parada”. E fez. E me fez assinar um contrato; isso é maneiro também. Em relação em ser a coisa ou não ser. Que eu tinha que me responsabilizar por danos, porque o livro usa nomes, de Malu Mader, de pessoas conhecidas, Pelé, Escobar, tem amigos também, como Guilherme Zarvos. E um monte de gente falou pra eu mudar, ou mudar só um pouquinho, como Malu Madri, e tal... eu disse que não, que se botar não é o que eu tô propondo. O que eu to propondo é a introdução que tem tanto no meu livro quanto a introdução do Agrippino: como eles falam?... qualquer semelhança não é mera coincidência, tudo mais, e tal...

Então, antes da gente entrar em outro ponto importante desse diálogo, que é o da performance, já que você entrou na questão do Agrippino, você podia falar um pouco da sua relação com o “Panamérica”.

Não tem muito o que falar não. É simples. Uma amiga minha que eu não tenho intimidade, me deu o Panamérica, aí eu li que nem um alucinado, amarradão. Nisso já existia o Lucas Frizzo, mas os textos ainda não tinha nada a ver com o livro. Foi realmente uma coisa à parte. Eu nem imaginava um livro, nunca. O mais importante, eu acho, o que mexeu mesmo, foi a forma, não o que estava ali contado. Mesmo que eu use a coisa do nome, de pegar gente famosa, não é tão ligado ao Agrippino quanto a descoberta de que eu posso escrever sem parar, sem dar ponto, capítulo. Meu livro, como “Panamérica”, não tem parágrafo mesmo. A coisa do fluxo constante da narrativa. E eu nunca mais escrevi dessa forma. Acho que o Agrippino também não. Eu comecei a escrever o “Búfalo”, meu segundo livro que eu espero que seja editado em breve, a coisa que eu mais me preocupei foi como botar uma parada que eu sabia que estava pronto. Isso é uma questão boa também. Saber que pode se tornar outra coisa, inventar mesmo. Agora isso também faz parte de um trabalho que é além do Lucas Frizzo, que eu acho importante falar. A idéia toda é o falso mentiroso, mas sincero. Eu só tô a fim de propor invenções - sem bancar uma de isso é meu - pra que tenha mais provas de que a pessoa pode fazer a parada. O Lucas Frizzo é só o início disso. Olha aqui; essas coisas todas, essas situações todas, olha aqui... a prova de que você pode escrever e tal, olha só... tem até editora.

Realmente parece que a literatura cada vez mais se afirma como uma possibilidade muito generosa, muito democrática, por um certo sentido. Em se vencendo a primeira barreira, de aprender minimamente a língua, a ler e escrever, a possibilidade de criação é muito aberta.

Eu fico chateado que eu li agora há pouco diversos escritores mais ou menos da nossa idade recentemente, que estão muitas vezes em alta- tudo prosa - que todos escrevem muito bem, sabem fazer um livro mesmo mas, e daí? Não tem nada além de boa escrita. É realmente esse lugar da escrita que se pode conseguir fazer um livro e só, e não sair dele.

Nessa questão a gente pode imaginar que, muitas vezes, o pouco domínio da língua, inclusive, para além dos grandes esquemas tradicionais, da língua que já

ocupa o seu lugar, a considerada boa língua, ou seja, mesmo o uso tosco da língua, mas que venceu a barreira básica que já falamos e sente a necessidade de criar escrevendo, pode acabar também na necessidade de inventar uma língua. Grande exemplo disso é o Kafka: judeu, vivia a língua tcheca e escrevia em alemão. Por isso tantas análises sobre a sua obra diante da solução que ele encontrou para essa trinca problemática na sua narrativa.

O Bukowski fala que tudo é uma questão de estilo. Isso pode parecer meio bobo, mas é muito grandioso. Nesse sentido inclusive que você está falando, de encontrar uma voz e montar uma língua e ir fundo nela. Não é limitador todas as questões de estilo. Pode ser, mas pode não ser. Inclusive o Bukowski é menor do que essa frase, porque ele entrou na chavinha dele e repetiu ela eternamente ... bom, mas aí, já, eu criticando o Bukowski. Mas eu tava falando de uma coisa que eu percebo, não só em literatura, que é a necessidade, não só em literatura, mas em um milhão de espaços, de criar ou propor uma vontade de que isso seja visto como uma forma de imortalizar-se, pra deixar pro seu bisneto entrar em contato com isso, acreditar que o mundo continua. Eu não acredito em nada disso. Se eu invento e sou o Lucas Frizzo é pra conversar agora, depois acabou a conversa. Morreu acabou a conversa. Então a questão de inventar, falsificar ou o que for, é pra conversar já, é pra alguém me bancar ou me desbancar agora. Não tem uma questão deixar algo. Queimem os livros depois, se quiserem. E além de escrever, se é pra inventar e criar situações e tal, é porque elas têm que se tornar reais e dialogarem já. Ser Lucas Frizzo, inventar coisas, fazer performance, essas coisas são pra já agora, não é pra próxima.

Bem. Acho que a gente pode entrar na questão que é pra mim uma última entrada nesse domínio todo da ficção no teu trabalho, da relação entre ficção e realidade – se trata do real, esconde o real, dificulta ou facilita o acesso ao real. Enfim, todos esses problemas, passando pela questão da mímese como imitação, como cópia. Aquela coisa da representação, como você sabe, em relação ao Magritte – ceci n'est pas une pipe – que aponta para a crise da representação. As palavras não mais representam as coisas, necessariamente.

O que propõe uma confusão também.

Propõe uma puta confusão. Aliás, uma confusão de sempre, que já foi problematizada no modernismo, foi no pós-modernismo, e está sendo central pra o que queremos chamar de contemporâneo, para além do pós-moderno. Isso agora, aqui agora. Com os atuais artistas produtores de arte. Como nós, como você, como vários que conhecemos, como os festivais e exposições por onde passamos já há algum tempo, as vezes inclusive nós dois. A produção atualíssima problematiza muito essa questão da representação: lidar com o mundo não quer dizer retratá-lo fidedignamente; até porque nós hoje parecemos não saber a que ser fidedignos. Retratando o falso talvez se chegue ao mundo por outro lado. Todo aquela idéia da República de Platão, do simulacro, da identidade, de colocar as coisas nos seus devidos lugares. A gente vê que no discurso que a gente tende a chamar de contemporâneo, o exercício é justamente o da diferença. Fazer ficção realista, historiografia ficcional, biografia inventada, enfim... essas ambiguidades dos espaços gêneros, de fronteiras, tudo isso. Nesse sentido, a questão do Lucas Frizzo, que é bem forte nesse ponto, é o ato de trazer esse lugar que você inventou, que é um personagem, mas é também uma entidade autoral. Aí você faz uma ação inversa à literária, uma ação performática; e isso é que é o interessante. Você traz pro seu corpo o Lucas Frizzo; que por um lado também é você, mas enfim, não viveria no mundo, não falaria com jornalistas, não daria entrevista nem palestra como no Londrix⁴, que a gente esteve recentemente com aquela galera toda, Tavinho Paes, Mário Bortoloto e tal...

Eu acho isso maneiro porque além de ser forte esse movimento de depois de criar um livro poder criar uma performance que deixa de ser um livro e agora está no meu corpo ... esse lance. O que eu acho mais maluco não é, nesse sentido, fazer a performance. O Chacal uma vez, me chamou pra um evento que era de performance, por exemplo, e eu fiz o Lucas Frizzo e tudo mais. Além de poder criar esse movimento, o Lucas Frizzo aparece às vezes num boteco, eu chamo ele ou ele baixa em mim. Não precisa ser num momento de exposição calculada, sabe? Naquele dia tal, naquela hora tal, eu vou entrar e vou me tornar Lucas

⁴ Festival literário de Londrina, Paraná.

Frizzo. Ele também acontece, pode continuar acontecendo em momentos bem naturais. Entrar numa onda de intimidade que eu tenho com o próprio. E aí pode dar merda ou não. Só que ele não depende só do dia de performance pra mostrar e tal... ele pode acontecer em casa; já aconteceu.

No sentido de ele não necessariamente ser um espetáculo?

Exatamente; isso. Inclusive ele pode ser espetacular porque ele se conhece antes disso. Por eu debochar dele sem o espetáculo, o próprio Lucas Frizzo e eu tornam possível também o espetáculo. Mas a via não é limitada à exposição, público e artista. Não é um centro de umbanda, entendeu? Eu não sei se o pessoal que recebe entidades recebe também em casa, sozinho. Se recebe, não sei ... eu sei pouca coisa. Mas não depende disso, da vitrine, ou do ritual.

Não depende do espaço artístico institucionalizado, do público de arte.

Teve uma vez, por exemplo, que eu namorava uma menina e transei com outra, e minha namorada soube e eu fiquei tentando enganar ela que eu fiz essa cagada, aí ela também fez uma cagada. Quando eu vi a cagada dela, a minha reação foi muito além do que eu colocaria, e eu vivi muito o Lucas Frizzo na história. Eu tive explosões que era eu trazendo mesmo esse personagem ou não com quem eu já tinha intimidade, quanto ao que ele poderia fazer enquanto desesperado, apaixonado, agressivo ou carinhoso. Então entrou uma comunicação entre mim e Lucas Frizzo – ou vice versa - que talvez, se eu não tivesse escrito o livro, eu não tivesse essa reação. E veio pro mundo, fora livro e literatura, sem precisar de público, e “ vamos agora fazer uma performance” pro livro não ser só o livro. Tem essa pegada também que não é só criar um livro fora do livro, na vitrine.

No caso, você está citando uma situação adversa onde ele veio como entidade pra facilitar a sua experiência, ou te trazer uma possibilidade de experiência.

Mas não é uma entidade religiosa.

Claro, uma entidade autoral, como já falamos.

Depois que você bota uma coisa no papel, você sabe que pode chegar nesses lugares, nessas situações. Mesmo que eu não tenha estuprado ninguém, eu sei que eu posso escrever essa situação.

Talvez a gente possa destacar nisso o aspecto da literatura como detonadora de experiência vivida.

É isso aí... E também o caminho inverso: a gente enquanto literatura, vivida pelo personagem. Quando é o livro que te lê.

Levando em consideração essa problemática toda até agora, acho que a gente poderia ir terminando, por enquanto, o bate-papo, com uma questão que eu queria colocar: no meio deste turbilhão de vontades e ambigüidades, quem é, então, Lucas Frizzo? Que espaço é esse?

A princípio não dá muito pra responder essa pergunta; vai ser no improviso. Eu tenho me interessado muito pelos lugares que existem no meio de uma ação. Por exemplo, afiar uma faca, que sai faísca quando você afia. Interessa o lugar depois que a faca e o afiador propõem a faísca, e antes da faísca se tornar faísca. Que nem você escrevendo, seja com a caneta ou com o computador. Existe um meio aí, que é depois de você pensar, e antes da tecla fazer a letra da parada. Talvez o Lucas Frizzo seja um exemplo desse meio aí, desse entre-lugar.

3.3

Buraco 3 - Osvaldo Lamborghini. De l'orto a l'otro; ou vice-versa

Durante o ano de 2008, graças a um intercâmbio viabilizado pelo convênio acadêmico entre a PUC-Rio e a Universidade Nacional de Rosario, foi possível realizar um cruzamento com a literatura argentina, mais especificamente com o trabalho de Osvaldo Lamborghini. Dentre algumas aproximações com os interesses da pesquisa de mestrado, os distanciamentos foram os mais enriquecedores. Lamborghini e Agrippino foram contemporâneos e, de seus poucos trabalhos editados, o principal livro de ambos fora lançado no mesmo ano de 1969. Os dois autores faziam menção e executavam uma escrita direta, às vezes instantânea, no registro da consciência que gagueja (no caso de Agrippino, principalmente em “Lugar Público”). Além disso, esses autores trabalhavam uma matéria literária que fundia a política e a sexualidade numa mesma peça; e aí começa o distanciamento. A solução de Agrippino, seu estilo, seu projeto, em contraste com o de Lamborghini, ressalta, de certa forma, o contraste entre o Brasil e a Argentina das décadas de 60 e 70. Durante as pesquisas, mais um arquivo apareceu, um último trabalho inédito de Osvaldo Lamborghini. Assim, propomos aqui um vídeo que, além de apresentar, em linhas gerais, o arquivo em questão, forja um encontro desse material com o manuscrito de Agrippino, apresentado na primeira parte desta dissertação. Antes, porém, vale lançar um olhar panorâmico sobre o projeto literário de Lamborghini como um todo.

3.3.1

Apresentação

Osvaldo Lamborghini ocupa na literatura um lugar importante conquanto incômodo. Esse lugar diz respeito tanto a sua posição como escritor diante da tradição literária argentina bem como à posição de sua proposta estética diante do fazer artístico em geral a partir do final da década de sessenta até os dias de hoje.

Inicialmente, vale considerar que o autor não publicou em vida mais do que a metade de sua obra. Além disso, estando publicado hoje praticamente tudo o que

escrevera, o total da sua obra não seria considerado extenso; talvez, por um paradigma mais tradicional, se fosse possível alinhar continuamente todas as páginas escritas por Lamborghini, não se chegaria do Rio de Janeiro a Buenos Aires. Porém, lembrando as diversas acepções que a noção Extensão pode ganhar ao longo da história – desde Heráclito, passando por Rimbaud, Jimi Hendrix, Bruce Lee, e chegando a Leminsk - a proposta estética de Lamborghini parece possuir algo de intenso e preciso (certo, necessário) que chega a lugares só alcançáveis pela invenção.

A matéria plástico-literária do autor tomou fôlego no ambiente da vanguarda teórica francesa da década de sessenta, que culmina nos acontecimentos de maio de 68. Sobre este tema, interessa aqui destacar uma leitura de sobrevoo a respeito das forças que atuavam, direta ou indiretamente, na dinâmica desta parte fundamental – se não fundadora – da história contemporânea.

Em um livro lançado em março de 2008 em Paris, no contexto das discussões dos quarenta anos do levante francês, Virginie Linhart⁵ traça uma investigação memorialista enquanto “filha de 68”, a partir da figura do pai – liderança militante maoísta e infiltrado⁶. Nesse texto, dentre diversos relatos da própria autora e de outros personagens a quem dá voz, há um relato tomado de um encontro pessoal que, apesar de simplificar a diversidade da matéria, trazida para fora do relato, a autora constrói uma panorâmica bastante elucidativa da paisagem intelectual e dos conflitos entre as dimensões política e privada daquele contexto revolucionário: “Ceux qui ont choisi Lacan s’en sont sortis, ceux qui ont choisi Althusser ne s’en sont pas vraiment sorti”⁷. Nesse embate entre a abnegação militante pelo coletivo e a imersão permissiva pelo indivíduo, Lamborghini constrói - ou desconstrói - um projeto.

Em colaboração com um coletivo da então cena portenha – que se organiza em 1975 em torno da revista *Literal* – Osvaldo Lamborghini irá vivenciar esses textos

⁵ Linhart, Virginie. *Le jour où mon père s’est tu*. 2008.

⁶ Ação política em que intelectuais militantes se empregavam em fábricas para conscientização ideológica e organização da classe operária. Sobre o tema ver o livro *L’Établit* de Robert Linhart.

⁷ Linhart, Virginie. *Le jour où mon père s’est tu*. 2008.

e debates e moldá-los de maneira a compor uma certa textura *trompe-oeuil*. Olhando de longe, percebe-se Nietzsche, o trio Marx/Lênin/Althusser, Lacan, Artaud e Sade, digeridos numa síntese onde o resultado é um delírio violento, relacionado a essa dicotomia Althusser/Lacan acima citada; delírio político e sexual; delírio, enfim, de uma geração. De outra perspectiva, aproximando-se um pouco mais, aparecem os detalhes, as dobras de uma estrutura fraturada, interrompida, gaguejada. É onde a língua vira o território das ações delirantes em questão, sofre os ataques e goza os prazeres de um corpo político-sexual, numa suruba de pontuações, neologismos, trocadilhos e aliteraões . Embalado por esta global e derradeira onda vanguardista, Lamborghini cria uma narrativa que oferece diversos e valiosos subsídios para o debate que dela decorre.

“En cuanto a literatura, yo prefiero los diálogos frescos, toma y daca; vivaces: ábrete sésamo y ping-ping. Y en cuanto a literatura, yo prefiro, señor – que no se trabe mi lengua, ni me falte la palabra – el lirismo y la aventura; el aventurerismo y las puestas de sol, el reparto del botín y las barriadas donde coinciden proletariado y canalla. Yo prefiero. La religión. El amor. Y las massas, las massas en movimiento.”⁸

3.3.2 Esboço acabado

Nascido em Buenos Aires em 1940, o autor tem suas primeiras linhas divulgadas em 1969, com a publicação de um curto romance chamado *El Fiord*, onde “antecipaba toda literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil”⁹. Essas páginas apresentam uma trama entre personagens elaborados enquanto arquétipos ou alegorias grotescas apontadas em direção ao quadro político, militante e institucional da Argentina daquele período, mas que, em linhas gerais, atravessa outros territórios da situação política sul-americana. Em *El Fiord* os desejos militantes institucionalizados na organização de poder e na ação política são dilacerados e expostos pelos fluxos libidinosos da linguagem, dos corpos-linguagem:

El Fiord lleva a la letra los sistemas de las inscripciones políticas: la sigla que indica las agrupaciones partidistas, las formaciones de palabras compuestas que responden a las inscripciones de los acuerdos programáticos de fines de la década de sesenta, y las consignas que,

⁸ Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos II*. Benos Aires:Sudamericana, 2003.

⁹ Aira, Cesar. “Osvaldo Lamborghini y su obra” In Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. 1988

independientemente de sus significaciones, enfervorizan el ánimo militante y de las masas populares. (La escisión entre significado e significante con predominio del último, hacen al poder de la materia significante sobre el cuerpo, que deviene una pura carne agredida – agresora, diada del amo y el esclavo cuya acción se alterna como función mecánica – agresivo/sexual – entre los personajes como deseo de poder. (Liliana Guaragno)¹⁰

O relato acontece em torno de uma espécie de aparelho revolucionário onde convivem tipos como “el loco Rodriguez”, “dueño y señor”¹¹, como “el entrañable Sebas” que nunca “comia”(valendo o duplo sentido), como Carla Greta Terón - grávida e partente lastimada, que não por acaso possui as iniciais C G T - e o próprio narrador - que participa da ação enquanto personagem e, desse modo, narra um testemunho. Entre eventos e acidentes narrativos temperados pela violência, a estória vai se constituindo por alusões aos “mecanismos de reproducción política de los grupos argentinos de izquierda de la época”¹² assim como, pelo exercício de uma linguagem prostibular mesclada aos clichês da luta operária e dos partidos políticos, faz referência aos “personajes de la política, a sectores y organizaciones, como tambien a tópicos de la militancia – tendencias, fracturas, desviacionismos, traiciones (...) como se la vida politica de los grupos se desplegara en una violenta sesión sexual; pero decir violenta y sexual es decir poco”. Analisando bem as páginas de *El Fiord*, “daría trabajo encontrar una frase donde no se perforen cráneos, quebranten miembros y violen cuerpos”¹³.

O relato, no que diz respeito à obra do autor, parece uma espécie de esboço final, um acabamento anunciado em relação ao que marcará seu estilo, seu traço, retomado a partir dos anos 80 - depois de se ocupar de algumas importantes experiências mais estruturais sobre a crítica, a língua e a escrita, assim como à poesia, durante a década de setenta. Tal matéria trata da violência das relações sócio-políticas, dos produtos corporais escatológicos, da agressão sexual, da humilhação, da língua baixa, da ironia e humor perversos, da crueldade, do

¹⁰ www.secrel.com.br

¹¹ Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. 2003.

¹² Chejfec, Sérgio. “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini” In: *Revista Babel*, nº10. Buenos Aires, 1989.

¹³ Idem. Idem.

autoritarismo e – detalhe importante – de uma recorrente ausência de juízo de valor sobre essas características. Todos esses elementos se desenvolvem com exagero caricatural, articulados sempre pela via sodomita, e se estruturam à luz do melodrama novelesco.

A distancia el boyerito, el niño que pastaba las cabras, un niño de once, once años, horrorizado contemplaba la escena. (...) la partida del amo le dolía todavía más, o desde cierta perspectiva le dejaba de doler (aquí es ambigua la verdad). (...)

- Usted ahora se va, me quedaré sin novio, sin hombre que me la haga sentir hasta el fondo. Usted me desvirgó, logró que se me pongan duras las tetillas cada vez que lo veo. Ahora, con una mueca de pena, todo el día mi cuerpito, transformado en hembra y en mujer, no dejará de llorar.

- Con más razon entonces – dijo Kab y se acostó a su lado sobre el montón de paja sobre la cual dormía el pequeño boyero, que clamaba:

- No, ayudame Señor! Busquese a otro ya que se va!

- A otro teniendote ya medio ensartado a vos, comiloncito? Demasiado tarde! Poné el orto y cerrá el pico.

Y apeló al método infalible: chuponearle como loco las tetillas. El boyerito ya no resistía. Lloró un poco pero se dio vuelta de manera que justo, justo coincidieran, la cabeza de la garcha tremenda y el túnel de entrada del diminuto tirapedos. Sintió dolor (ambiguo) durante la primera embestida de la cabeza.

- Te cogí, ves que te cogí! No te me ibas a escapar! Y ahora limpiala te tu propia mierda.

En efecto, restos de la caca infantil veteaban la cabeza, parte de la garcha de Kab, que se cogía a un niño, qué mierda le importaba, sin amarlo, un carajo.

- Así son los hombres – dijo el boyerito sin poderse contener (era la frase de un novelón radial, y sabía que este género enfurecía a Kab). (...)

- Lo único que quierem es coger, y luego abandonan a su suerte la pobre desgraciada.

Kab no se contuvo más: con un martillo le aplastó las tetillas al marica, la misma que él, acariciándolas, había echo florecer. El pobre pequeño se desmayó antes de tener tiempo de aullar.¹⁴

¹⁴ Lamborghini, Osvaldo. *Los Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

3.3.3 Considerações críticas

La técnica del poema en prosa no me preocupa: la domino como la concha de mi madre, la tengo en un puño, la tengo. La técnica que me preocupa, desde hace años (que yo recuerde, desde que era un chaval) es la técnica de la prosa. Cortada.

Soy un wagneriano-post? Un expresionista abstracto? Un hegeliano conciencia desdicha por mi amo(r)-esclavo al “Martin Fierro”, mi carta magna, mi constitución nacional? (Osvaldo Lamborghini)

O procedimento desses primeiros textos mais representativos de Lamborghini cederá um pouco de espaço a algumas questões complementares, voltadas à estrutura da linguagem e à crítica literária. Durante a década de setenta seu trabalho coloca o papel do escritor diante de uma série de questões relativas às possibilidades de se fazer literatura num mundo onde, como diz Lamborghini, “las cosas cambiaron” e “solo un pobre tipo publica literatura”¹⁵. Esse ponto é central na produção do autor até o início da década de 80, período em que desenvolveu uma série de relatos, contos e artigos, distribuídos à mão ou em revistas como a *Literal*, e manteve uma produção de poesia. Deste período resultou uma publicação em 1973, *Sobregondi retrocede*, dedicado à prosa, onde amplia a experiência de El Fiord, porém mais especificamente em relação à oralidade do texto, à crise do narrador tradicional, à problematização dos gêneros literários, etc., ensaiando uma série de artifícios que “borra toda barrera de separación de los opuestos, suprime la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo ‘culto’, la retórica, arcaísmos, neologismos, lo ‘obsceno’: todo coexiste como en un tapiz”¹⁶. Também logrou publicar em 1980 um consistente volume de poesia, intitulado *Poemas*.

¹⁵ In LADAGGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

¹⁶ Ludmer, Josefina. In Perlongher, Nestor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Nessa fase, Lamborghini encontra textos onde, à construção de personagens e estórias, se mesclam o exercício crítico e auto-crítico, a escrita instantânea, a quebra do curso narrado, o fragmento e o espaço para a invasão das pausas e voltas do pensamento. Nesse sentido, é de caráter formador a polifonia executada nessa fanfarra, espécie de corso, composto por noções, por ele precarizadas, tais como entidade autoral, autor, personagem e ser-humano, implodindo os conceitos diegéticos - infra, extra, hipo, ou seja lá o que for. Nesse sentido exerce sobre a língua, formalmente, violência talvez análoga à anterior - mais temática - que de maneira ambígua, a faz soar, a fortalece:

Hacer sonar la lengua es, en Lamborghini, decretar que há llegado su hora, hacerle justicia a la vez que ajusticiala, darle la máxima vida y ponerla em peligro máximo. (...) Cesar Aira dice bien: com Lamborghini 'asistimos al nacimiento de lãs palabras'. Hacer sonar la lengua es, en estas novelas y estos cuentos, como escribir el punto em que uma ola rompe o el umbral em que el água empeza a hervir: el acontecimiento del romper y del hervor, esa vertiginosa puntualidad y no solo los estados que la preceden y la suceden.¹⁷

A tarefa de escrever é realizada por esse Lamborghini crítico como denúncia da quebra de paradigmas que apontam para a crise da literatura enquanto espelho da crise da representação em geral. Seu desejo parece ser levar a cabo uma possibilidade, uma justificativa, uma saída para esta atividade fundamentada num edifício que parece condenado. Assim, nota-se a escrita como ferramenta aguda e contundente no exercício de refundamentar a atividade literária. Segundo o próprio autor:

Todo es una tontería, y una tontería inconclusa. Tan tonta y tan inconclusa que sería lícito agragar: inconclusa y tonta como la magna verdad misma: puesto que ahora había que saltar sobre los intentos, pues el mundo, que es de este reino se compone de intentos fallidos, Agca es Agca y, el Papa, nostre. Escrebía antes para llegar a esta supuesta elevación llamada Osvaldo Lamborghini. Ahora escribo (si lo hago) por excitación, por sobreestímulo de la droga, o por el peor de los motivos: "salvarme".¹⁸

¹⁷ Pauls, Alan. "Lengua: sonaste!" In *Revista Babel*, nº9. Buenos Aires, 1989.

¹⁸ In LADAGGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de lãs últimas décadas*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

A própria posição do escritor enquanto ente, profissional ou artista, está em jogo segundo a dialética lamborghiniana. O indivíduo escritor, assim como o artista em geral, parece impotente, perdido e fraco tendo que suportar toda essa ruína do projeto cultural que se desfaz aos olhos da geração de setenta, como elucida o poema *Stegmann 533'bla*:

(...)
 Este poema es
 para que nadie pueda hacerse ilusiones
 salvo aquellos
 capaces de soportar
 el bagre, o mejor dicho, el misterio del bagre
 que consiste en embarrarse, bagre, que consiste en
 embarrarse, bagre,
 em águas hasta hace poço
 -pero siempre hasta hace poço-
 frecuentadas por ballenas.
 Nada, en efecto: la ballenada
 (...)¹⁹

Diante dessa problemática, o autor indica um caminho próprio, baseado na noção complexa de “publicar sem escrever”:

Hace diez años, un escritor era *algo*, por lo menos para si mismo, por lo menos em Buenos Aires. Lãs cosas cambiaron, y no se piense que me refiero a alguna brutalidad exterior. El cambio es sutil. (...) Como si se hubiera vuelto a una cultura de la mirada, “verse” como narcisista o poeta, se transformo em uma humillación. Crece el culto por Kafka, el que no publicó. La solución del enigma (no daré esta vez lãs razones de las tachaduras) sería posible encontrala com uma inversión de los términos: publicar, sin escribir.²⁰

Para além da óbvia contradição que se encerra nessa idéia, está guardado um complexo pensamento relacionado com essa crítica cultural mais acima referida, apontado diretamente, em literatura, para a crise do narrador, desde sua formulação mais tradicional em Walter Benjamin e passando por seus desdobramentos relacionados à “morte do autor”. Lamborghini parece tratar *avant la letre* uma dinâmica que vem ganhando dimensões que possivelmente não

¹⁹ Lamborghini, Osvaldo. *Poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

²⁰ Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos II*. Benos Aires: Sudamericana, 2003.

tenham sido pensadas ou previstas pelo autor, que diz respeito ao interesse contemporâneo pelo arquivo pessoal, pelas correspondências, diários, cadernos-de-artista, que, em várias curadorias e projetos editoriais, parecem, daqui do final da década de zero, dar forma a uma crescente “indústria do arquivo”. Em Lamborghini, esta idéia se relaciona com a exposição do indivíduo, ou do sujeito, que se desnuda diante da escrita sem armar-se ou abrigar-se nas grandes muralhas consagradas na tradição pelo fantasma do narrador divinizado, “oni-tudo”. Desse modo, o que interessaria publicar, a matéria ainda possível para se fazer literatura, segundo Lamborghini, está ligada ao fluxo de pensamento, ao íntimo, aos sobressaltos do raciocínio afetivo (e afetado, imerso), aos cortes no tema, à escrita instantânea, à perda da soberania fabular do narrador, e, com efeito, da narrativa linear. Talvez aí se potencialize, de maneira afirmativa, a questão do arquivo e da intimidade, tornando possível uma apropriação mais sagaz de todo esse material – tanto os produzidos pelo passado quanto os que se encontram, no presente, em processo exponencial de produção, de maneira deliberada e equipado de diversas novas mídias e aparelhos digitais.

3.3.4 Final esboçado

Los que no tienen que mendigar, no mendigan: es una gran verdad. Jamás se ha visto a un millonario, o a un obrero, mendigando por las calles. Mendiga el mendigo, nadie más que el mendigo. Muy distinto, pero exactamente igual, es el caso de los trabajadores. Los que no tienen que trabajar, trabajan: de todos modos, trabajan. Los que tienen que mendigar, mendigan. Los que tienen que trabajar, trabajan. Los que no tienen que trabajar, trabajan. Decía un confidente policial (no, nada que ver con el tema). Por ejemplo: de dónde proviene el mal aliento de algunas frases? Y la mala letra? Cuáles son sus causas? Tampoco viene al caso, aquí, la opinión de los psicólogos. Habrá siempre algo de sublime en aquello de ‘el cotorro’ y ‘el gavión’. Los artistas son los únicos que no teniendo que mendigar, mendigan: de todos modos, mendigan. Una excepción.

(Osvaldo Lamborghini)

No início da década de oitenta Osvaldo Lamborghini se instala em Barcelona até sua morte em novembro de 1985. Nesse período dedicou-se, ao que parece, recluso e integralmente, a uma produção final, organizada em torno de dois relatos principais (*La Causa Justa* e *El Pibe Barulo*)²¹, além de outros menores e alguns fragmentos, que se articulam enquanto processo para a construção de uma saga maior, intitulada *Los Tadeys*. Essa saga narra a vida de uma família retirante, rumo a cidade grande, num território nação (La Comarca, onde “Tarados y locos eran todos”²²) que tem como principal atividade econômica a criação de “tadeys”, curiosos animais de aparência idêntica à humana, salvo a ausência de linguagem. Além disso, os tadeys possuem a peculiaridade de um comportamento sodomita passivo, regularizado coletivamente pela hierarquia natural da força, que garante aos superiores a desejada posição sócio-cultural na comunidade.

Esse romance deixado inacabado, fora editado somente em 2005, num volume de 434 páginas, sendo que as finais se constituem por uma compilação dos últimos fragmentos trabalhados pelo autor, entre notas, pequenos parágrafos, alguns poemas e prosas poéticas. Nele, Lamborghini encerra, apesar de não finalizar, sua principal investida narrativa, que teve início com os procedimentos de *El Fiord* e são retomados primeiramente por *La Causa Justa* e *El Pibe Barulo*, principalmente no que diz respeito à poética da violência. Ainda mantendo a envergadura política aguçada, dessa vez, já em vias de abertura da Argentina e ao mesmo tempo já afastado consideradamente dos embates de militância – Lamborghini transfere seu olhar para outras intuições, precisamente as familiares e as trabalhistas. Nesses experimentos rumo a *Los Tadeys*, uma série de personagens e caracteres psicológicos vão sendo desenvolvidos, repetidos e reprocessados entre os diferentes textos, expondo uma espécie de *work in progress*. A própria idéia dos *Tadeys*, que já tinha sido lançada com a publicação dos *Poemas*, é ainda uma vez contada numa passagem de *A Causa Justa*, na ocasião de um passeio entre dois amigos (futuramente assassino e vítima) ao zoológico para visitar os animais que mais gostavam. Tipos como “el coacla Ivan”, aliás título de um breve conto

²¹ Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos II*. Benos Aires:Sudamericana, 2003.

²² Idem. *Los Tadeys*. 2005.

fragmentado datado dessa mesma época, ou “el culón, el gordo nalgugo”, são trabalhados em situações diferentes em narrativas aparentemente distintas.

Esse último Lamborghini leva ao extremo questões anteriores relativas à unidade da frase, ou da palavra, como preocupação anterior ao próprio relato. O autor se torna um colecionador de frases destacadas de material pornográfico articuladas por uma espécie de narrativa-moldura criada para sustentar essas células sampleadas da oralidade vulgar e de revistas masculinas.

Nesse momento, o trabalho do autor se alia a uma nova força, atravessando, e sendo atravessado, por artifícios e agenciamentos vindos das artes plásticas – visuais e sonoras. Ações como o esboço, a rasura, a pincelada e o *sampling*, se ornaram do literário e se tornaram texto. Ao mesmo tempo, o literário faz o caminho inverso e nesse cruzamento se amplia, se amplifica.

Toda sua produção relativa a essas questões, encontra-se ainda inédita.. Trata-se do *Teatro Proletário de Cámara* (TPC), trabalho constituído por sete pastas organizadas a partir de colagens, pinturas, desenhos, textos escritos à mão e à máquina, que parece sintetizar plasticamente, visualmente, certos pontos do procedimento literário anterior. É interessante notar nesse trabalho uma espécie de tradução espacial: da página escrita à página ilustrada; e vice-versa. Várias das figuras e situações imagéticas evocadas pelos romances e contos parecem poder ser acompanhadas em seu movimento rumo ao estatuto visual que se configura nas páginas do TPC. Do mesmo modo, partindo destas colagens, tem-se acesso, pela mágica imediatez da imagem, ao estilo literário que atravessou toda obra do autor.

O contato com essa produção tornou-se possível graças a um encontro com o escritor César Aira, que possui as fotocópias organizadas fielmente em relação aos originais, deixadas sobre seus cuidados pela viúva de Lamborghini. A partir desse contato, registrado em uma câmera de mão, foi possível realizar um curta-metragem de caráter suplementar que, além de apresentar aqui e ali alguns ângulos do TPC apresentado por Aira, propõe uma tentativa de esplanar a própria experiência de trânsito por mais uma cidade-qualquer, rumo a um outro arquivo-tropeço que, singularmente, se tornava uma boa descoberta, e, no plural, já era quase canônico: muito falado, pouco visto.