bolide

revista de literatura e arte

bolide

1

março - abril - maio - 2013

police
police

Um caderno para coisas práticas (fragmento)
Annita Costa Malufe 4

Maikel da Maia 12

A solidão das coisas (paradas, mas em movimento)
Carlos Henrique Schroeder 18

Mario Bellatin: A fuga da escrita
Isabel Jasinski 22

Lições para uma lebre morta
Mario Bellatin 46

Laura Erber 58

)waly salomão: meu pós-poeta modernista(
Ricardo Pedrosa Alves 66

Videoinstalação
Fábio Morais 71

O interior do Brasil: Wilson Bueno
Roberto Echavarren 76

Expediente 92

La vida descalzo
Marilá Dardot 94

um caderno para coisas práticas

(fragmento)

um caderno para coisas práticas
ela pensou em geral o que lhe vem
à cabeça se resume a listas e mais
listas os objetos os livros os
verbos os números tanto faz
contanto que tudo esteja
devidamente listado

plano de organização nomes
números ações ou gestos
uma palavra depois da outra uma
estrutura compacta minha cabeça é
uma estrutura compacta eu
não gosto de te dizer tudo
porque tudo prolifera e
nunca é suficiente

tudo prolifera ao invés
de se fechar não há encaixe
exato coisas palavras datas
acontecimentos nomes emoções
nomes sentimentos eu te disse
tudo mas tudo prolifera
nuvem enlace nomes
números séries subtração

nomes números séries
começo a listar trinta e seis
nove anos cinco apartamentos quatro
mudanças quatro gatos mas tudo
se resume a duas cadeiras
a mesa no centro da sala um abajur
reflete seu rosto é de noite

as datas se acumulam são
apenas números cifras apenas
meu estado de indecisão ou
paralisia todas as linhas cifras
se acumulam sobre o papel a tela
sobre minha coluna estado de
indecisão ou desistência como
se as formas todas estivessem

prontas datas que se repetem
números cifras uma forma de prisão

e tudo se abre as folhas
se abrem com o vento deixam ver
frestas de céu nublado poderia
ser mais cedo tudo se abre
mesmo assim quantos anos
te conheço fiz as contas refiz
as contas juro parece que não
acredito parece longe

parece longe e tudo
prolifera paisagens números
a espera pelo voo as viagens a
construção dos prédios uma longa
preparação fazer e refazer
as malas cada dia vou para muito
longe mesmo quando
é logo ali

dias contados o branco e o excesso
tudo se parece como ontem tudo
se assemelha o mesmo jeito de sentar o mar
de cimento adiante cinza cortando o
horizonte quando fazia frio nos sentávamos
na varanda para sentir o vento poderia ser a última
vez foi a última gritos de gaivotas carros acelerando
caminhões asfalto pedras olhos nos
ouvidos ondas brancas ondas
invisíveis Santos os jardins da orla
a economia de comida a descida congestionada
os dias contados faço força para enxergar
o sol a vista as mesmas conversas tapadas
pelo vento o mesmo jeito
de sentar e cruzar as pernas

dias sem sonho apenas
o estrondo a continuidade ruidosa
do mar a ventania as folhas
que se debatem a surdez
o aturdimento e os pés
afundados dias sem sonho
a memória rasa o esquecimento
raso lamentar rapidamente
abrir a janela vezes seguidas
acompanhar o voo rasante do
pássaro sem saber o nome
exato não lembrar a data
nem o endereço não saber
tampouco o dia da volta

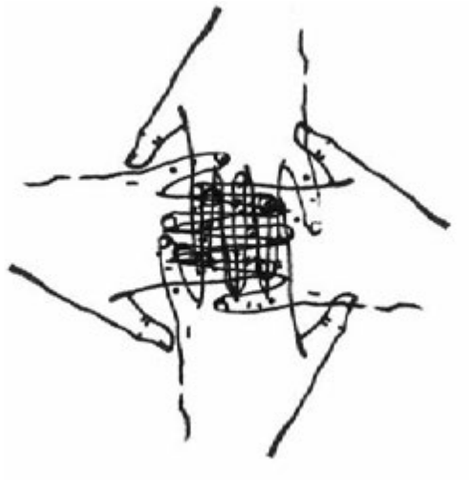
o temor das horas o
tremor das mãos a vigília estou
vivendo cada hora com muito
temor olho pela fresta olho e
não vejo bem os contornos tudo
me escapa cada hora
com muito temor e a vigília
que não dá trégua

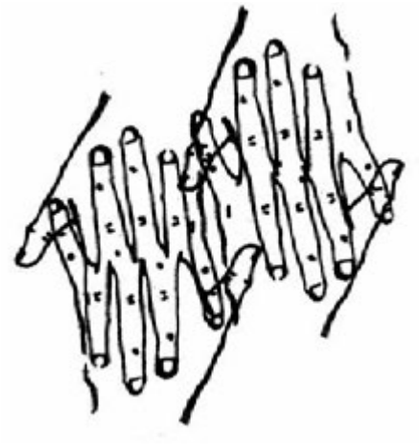
ele corre com os braços
abertos para o meio da rua
os tanques estão ao redor os
braços estão abertos a boca
aberta a cabeça erguida seriam
três ou quatro da tarde sou
capaz de me lembrar de
cada gesto cada minuto

a voz de uma adolescente
rompia a vedação da janela
antirruídos mas tudo
era incompreensível

tudo incompreensível passos
no escuro longo corredor de hospital
madrugada quartos desativados a escada de
granito pedra de cemitério como
no poema de Baudelaire que fala de
vagas ou vagar entre lápides de pessoas
desconhecidas descer as escadas
sem fazer barulho eu vim apenas
cumprir minha parte

uma atmosfera azul-água as prateleiras
no chão eu não pude te chamar mais
cedo não antes de verificar as portas a
resistência dos materiais não antes
de me assegurar eram anos e anos sem
resposta nem uma única vez
estive aqui prometo sair e tudo fica
sem resposta ou continuação prometo
sair sem explicar





A solidão das coisas (paradas, mas em movimento)

O que é um pé, solitário, num corredor de ônibus? Ele não está na boca de ninguém, prenunciando o gozo, tampouco no chão, na escravidão do caminhar, nem mesmo chacoalhando embaixo da mesa, na prostituição do trabalho. Está só, coberto por uma manta de tecido sintético, tal qual um homem qualquer se cobre com o cobertor. Mas um cobertor não esconde a solidão, o choro: só o frio. O corredor não significa nada para o pé: neste instante, o corredor não tem sentido para o pé, que balança sobre ele, zomba. Este pequeno instante, este rasgo cênico, é simplesmente a menor e mais inédita peça que Becket não escreveu.

Nenhuma ponte é tão solitária quanto a Hercílio Luz, em Florianópolis. Desativada há anos, observa todos os dias a massagem que os carros, caminhões, ônibus e motos fazem nas suas duas primas e vizinhas, que ligam o continente à ilha de Florianópolis. Usada apenas como cartão-postal, a ponte se pergunta todas as noites quando chegará o dia em que finalmente vão destruí-la, pois não há dor maior que a da impossibilidade. Dizem os locais, que Cruz e Sousa, que morreu 24 anos antes do início da obra da ponte, teria escrito trinta e sete sonetos sobre uma ponte metálica que morderia todas as noites a ilha. Descontente com os sonetos, atirou-os ao mar, justamente no local em que a ponte foi construída.

Os espelhos estão condenados a refletir até que se quebrem em grãos ou sejam cobertos por algo. Esta é uma solidão diferente, a de ter que refletir ininterruptamente o que está à sua frente ou atrás, é o abandono de si. Diz a lenda, que Italo Calvino conseguiu criar um espelho que refletia sentimentos ao invés de imagens, mas o espelho sempre se partia e não foi aprovado pelas autoridades competentes.

Há solidões a dois, pensem no triste quadro de uma mochila (longe das costas recheadas de pele, músculos e ossos, muitos ossos) ao lado da lixeira vazia (amargando a tola ausência do seu alimento, o lixo). Elas choram, a lixeira e a mochila, e bem que a mochila poderia abraçar a lixeira, mas nem uma nem outra sabem que podem, sim, que podem. Um abraço, só um abraço, assim como a morte abraça a vida uma vez, uma só, na história de cada animal.

Em 2010, estabeleci contato com Mario Bellatin para fazer uma entrevista sobre sua obra e sua proposta artística. Mesmo pela internet, a dificuldade foi grande porque não conseguia encontrá-lo num momento tranquilo para responder às questões que propunha, ele sempre estava em trânsito ou de partida para algum lugar. O prazo para publicação se esgotou, não foi possível mandar a entrevista. Tive a oportunidade de ir ao encontro dele ao participar da XVI Reunião Internacional "La Frontera: una nueva concepción cultural", em Zacatecas. Eventualmente, Bellatin estava no México, D.F., no dia 27 de fevereiro, quando eu retornaria ao Brasil. O encontro premeditado aconteceu num espaço de passagem, entre a chegada e a partida da Cidade do México a São Paulo, no Cafebrería El Péndulo da Colonia Roma, às 16h30. Porém, o território da premeditação admite o inusitado, espaço opaco da conversa com o escritor mexicano, cuja obra estudo atualmente nos interstícios da vida acadêmica institucional. Naquela tarde, minha natureza inquieta e a expectativa de conhecê-lo me impediram de permanecer muito tempo sentada na mesa, aguardando Bellatin. Perambulei entre as estantes da livraria, saí, entrei, procurei em todas as mesas e nada dele. Decidi telefonar e o encontrei sentado numa mesa, na parte externa da livraria, olhando para mim enquanto eu ligava na esquina. Como ele entrou sem que eu o visse, já que o esperava há pelo menos meia hora, é o mistério que marcou esse primeiro contato visual com o personagem Bellatin, feito de palavras para mim até aquele momento, tornando-se real em 2012, contaminando o real com a presença da ficção.

Isabel Jasinski

Isabel Jasinski – Mario Bellatin, você é uma pessoa que está constantemente em trânsito, convidado para conferências, feiras de livros, eventos acadêmicos. Estas viagens te proporcionam diferentes maneiras de ver o mundo e te oferecem uma percepção que determine o teu modo de narrar?

MB – Até a algum tempo atrás sim, mas agora não. Agora eu já não quero sair de casa. Entendi que o pássaro azul está e sempre esteve ali na sua jaula, do lado da minha cama. E, assim, cada dia eu quero sair menos. Lembro que entre meus vinte e trinta anos achava muito interessante viajar. Inclusive me lembro de viagens que hoje me pareceriam impossíveis de realizar. Recebia um convite para ir para Paris ou para Berlim e desses lugares, ia por conta própria, para a Espanha, ou para a Áustria, ou para a Rússia, porque tinha um amigo em um lugar, uma amiga em outro. E, hoje, isso para mim é impossível. Acho que este é um dos males do século XXI. Graciela Speranza, escritora e crítica argentina, quem eu considero muito, começa um dos seus livros dizendo que a única tortura a qual nos submetemos com alegria é embarcar em um avião transatlântico na classe turística. É o fim do mundo. Eu já não quero sair de onde estou, mas não quero fazer disso um drama. Quando preciso viajar, viajo, porque isso tem a ver com um tema mais amplo que é o publicar, o fazer a divulgação da obra, participar de entrevistas, estas são as coisas que me permitem continuar escrevendo. Então, a viagem, de certo modo, me permite continuar escrevendo e já faz algum tempo que percebi que sou capaz de qualquer coisa para continuar escrevendo.

IJ – Essas experiências contribuem para que muitos dos teus personagens sejam estrangeiros?

MB – Sim, mas na verdade, o sentido maior para que sejam personagens estrangeiros, para que apareçam como personagens estrangeiros, que pertencem a outras tradições literárias, é que todos estão fora do tempo e do espaço. No meu primeiro livro, os personagens estiveram fora do tempo e do espaço e o que faço nas diferentes obras é ir variando esse não tempo e esse não espaço, criando para os personagens espécies de máscaras e personalidades diferentes. Há alguns personagens que aparentemente são japoneses e inclusive há alguns livros que o leitor pensa que estão ambientados no Japão, mas depois o livro mesmo diz que aquilo não é o Japão. Naquela época, corri o risco de que me considerassem nipo-maníaco. Eu gosto da literatura japonesa, mas também me interessam muitas outras e, então, fui variando. Tenho textos sobre os judeus como Jacobo el mutante e La mirada del pájaro transparente. É uma espécie de mutação constante, mas com o objetivo de manter o não tempo e o não espaço. É fazer com que o texto funcione além de uma conjuntura. Acho que durante o século XX, na América Latina, estivemos muito presos à ideia de que para que um texto funcionasse, deveria dar conta de uma realidade determinada. E, assim, muitas vezes, o aspecto literário ficava em segundo plano. Há alguns livros que estão muito mal feitos, mas eram considerados porque refletiam de maneira fidedigna algum acontecimento. E então eu me pergunto: o que é mais interessante? A literatura ou o fenômeno que está retratando? A literatura era usada como veículo para mostrar alguns acontecimentos concretos, mas eu acho que naquela época, e hoje, mais ainda, existem meios muito mais diretos e efetivos do que a escrita para denunciar determinadas realidades. Imaginemos, então, que eu tenha a ideia de escrever um romance de 800 páginas sobre um acontecimento social determinado. É melhor ter uma câmera de vídeo e sair pela rua, porque se não, quando eu acabe de escrever o romance, o fenômeno que me inspirou mudou completamente. É a velocidade com que as coisas vão mudando. Acho que há 20, 30 anos atrás a realidade tinha um grau de imobilidade muito maior do que hoje.

IJ – Sem dúvida, mas as pessoas continuam escrevendo, você acha que o blog e o twitter podem ser bons instrumentos para a criação literária?

MB – Não sei. O que eu não quero é brigar com os blogs e com o twitter, senão vou cair naquela típica briga absurda entre o livro eletrônico e o livro tradicional, entre o blog e o trabalho do editor. Acredito que é um meio ainda em transição, ainda não foi dita a última palavra, não sabemos até onde vai chegar e, por isso, não quero dizer que sou a favor, nem contra. Eu me interesso muito por alguns blogs. Por exemplo, existe um blog que se chama Moleskine literário, dirigido pelo escritor peruano

Iván Thays, que é muito mais ativo e dinâmico do que qualquer revista literária. Tenho amigos que trabalham nas revistas literárias ou em revistas em geral. Uma semana antes do fechamento, vêm com a famosa frase "estamos fechando a revista, não posso falar com você". E então, eu vejo o trabalho do Iván Thays, que tem um trabalho formal e cuida do blog no seu tempo livre. Ele consegue, sem precisar de um escritório, fazer uma revista mil vezes mais dinâmica que uma revista tradicional. E, então, quando eu quero saber o que está acontecendo na literatura, vou a esse blog, ao invés de comprar uma revista. Mas este exemplo também não serve muito porque, além dele, há 48 mil pessoas que escrevem poemas para a mãe e que não são de interesse de ninguém. Então, não sei o que dizer. Neste meio tem aparecido projetos que me interessam, porque misturam as coisas. Não sei se você já ouviu falar da Revista Orsai, é um projeto em que o livro objeto é impresso uma vez que se alcance um número de vendas eletrônicas determinado. Quando chega a esse número, o livro é impresso e vendido. No dia seguinte, é disponibilizado na internet. Essa variedade é muito interessante. Eu vou apresentar um projeto na Feira de Arte da Alemanha. É a Feira de Arte mais importante do mundo e você pode estar se perguntando o que eu estarei fazendo lá se supostamente sou escritor e não artista plástico. Eu estou indo apresentar o projeto "Los cien mil libros de Bellatin" e vou fazer um número especial para o evento. Vou apresentar um livro da maneira tradicional, para que seja vendido lá, e outro (como os meus livros estão em castelhano e a língua oficial do evento é o inglês e o alemão) com etiquetas com o endereço de um blog que as pessoas podem acessar com uma senha, para que possam ler o livro em alemão e inglês. Eu acho que vai ser o primeiro livro híbrido da história porque os que gostam de livros vão poder comprá-lo, cheirá-lo, tê-lo entre as mãos, mas quando queiram encontrar as informações, encontrarão endereços da internet. Sobre este tipo de experimentação eu sinto que ainda não foi dada a última palavra.

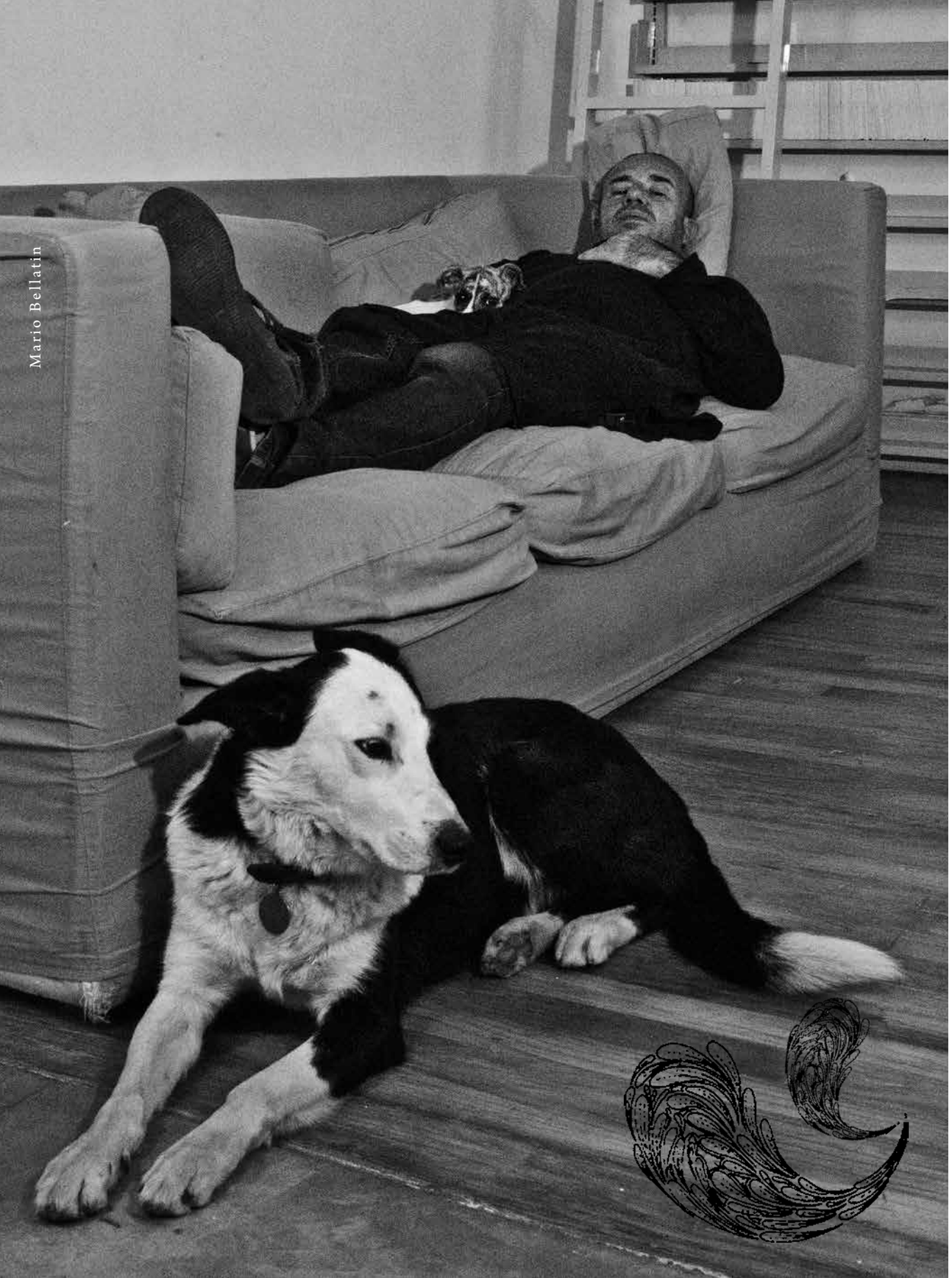
IJ – Certamente que não, essa condição impõe desafios para a literatura contemporânea, não é? Quais poderiam ser os novos questionamentos para os escritores neste momento cibernético?

MB – Já faz uns 10 anos que a realidade dos meios eletrônicos apresentou a necessidade de darmos novos encaminhamentos para a literatura, mas eu acho que muitos autores quiseram competir com os meios de maneira equivocada. Pode ser um bom convite para fechar-se em um espaço literário (e então teríamos que definir o que é literário), em uma leitura muito especializada, ou seja, deixar que os livros que são mais comerciais ou de difusão sigam outro caminho. É um pouco o que eu penso. Eu quero ter os meus livros de papel, mas também cem mil títulos à minha volta o tempo

todo e isto só é possível porque atualmente temos esta tecnologia. Para mim, é um convite para que possamos fazer da literatura uma espécie de espaço fechado para certas pessoas que realmente estão interessadas em ler ou em produzir certo tipo de texto. Nestes últimos anos, vivemos uma espécie de hibridismo, então estamos (os leitores inclusive) desconcertados porque constantemente te vendem gato por lebre e pessoas que não são interessadas em determinado tipo de escrita se veem obrigadas a lê-la. Então eu acho que o jogo poderia ser mais claro, para que pudéssemos diferenciar que tipos de produtos nos interessam. Como é possível que eu esteja publicando livros de papel no auge do Kindle? Justamente porque para o Kindle eu posso fazer "Los cien mil libros de Bellatin".

IJ – Você tem se destacado entre os escritores hispano-americanos contemporâneos por sua obra singular e desafiadora. Qual foi o seu primeiro livro?

MB – Meu primeiro livro editado se intitula Mujeres de sal. Foi um livro que eu mesmo fiz, com venda de pré-publicação. Eu estava na Universidade e inventei um sistema para vender cupons. Depois que vendi todos, paguei a edição. Naquele tempo, eu pensava que o mais importante era ter conseguido o dinheiro para pagar a edição. O que mais me interessava na época, e que continua me interessando, não era tanto publicar para que as pessoas me lessem ou para ser reconhecido como escritor, mas para ter espaço para continuar escrevendo. Gosto de ter livre o espaço central da escrita, para poder continuar preenchendo-o com escrita. Quando tenho um texto que vejo que já acabou, editar é uma forma de sair dele. No caso do meu primeiro livro, a maneira que encontrei foi inventar esta forma, que foi um sucesso. Vendi muitos livros. Não foi um sucesso econômico de venda, mas me dei conta de que eu tinha conseguido vender 800 livros em uma cidade de médio porte, eu morava em Lima nesta época. Hoje agradeço aos céus por não ter encontrado uma editora tradicional naquela época, os livros estariam guardados em um porão e eu seria um escritor desconhecido. Eu organizei toda a situação de modo contrário: criei a figura de um escritor, organizei a apresentação. As pessoas iam à apresentação não pela figura do escritor, porque não sabiam quem era, nem o que escrevia, mas para pegar o livro delas, porque pensavam que era mentira. E até aquele momento, não havia escrita, porque ninguém tinha lido o livro. Isto aconteceu em 1984, quando eu estava na Universidade, era o meu primeiro livro e o que eu fiz repercute na minha vida até hoje. O que eu fiz despertou a curiosidade da imprensa, então nunca mais tive que procurar um editor. Eu não passei por isso de ter que bater de porta em porta para pedir que publicassem o meu livro. E como eu já disse, e repito, publico para continuar escrevendo, para deixar espaço vazio e poder continuar escrevendo.


Mario Bellatin

Agradeço às editoras que me publicam, aos leitores que me leem. Isso é fantástico, mas somente porque ao ser publicado, ao ser lido, ou ao ganhar um prêmio, me sinto movido a continuar escrevendo.

IJ – Vários dos teus livros interagem com a fotografia, como Jacobo el mutante, Shiki Nagaoka, una nariz de ficción, Perros héroes, Biografía ilustrada de Mishima. Que relação poderia ser estabelecida entre a tua obra, as palavras e as imagens?

MB – Esta é a grande pergunta que eu me faço e não consigo respondê-la ou a respondo parcialmente, porque as coisas mudam muito, o tempo todo. Ontem eu estava conversando com a Maria Alzira, uma amiga brasileira, e falávamos sobre as teorias de Fontcuberta e de como as coisas mudaram desde a época dele. Quando ele fotografava, a foto era uma espécie de retrato fidedigno da realidade. Se alguém olhava uma foto, já não tinha dúvidas. Mas apareceu o photoshop, as máquinas digitais, e isso foi mudando. Então, em cada um dos meus livros, as imagens têm uma explicação diferente. Nos últimos livros usei a foto analógica, mas acho que não vou mais usar. Eu resisti à foto digital porque eu vinha de outra geração. Eu estudei cinema e filosofia e era um aluno privilegiado porque já escrevia quando estudava e tudo aquilo servia para alimentar a minha escrita. Enquanto meus colegas decidiam se queriam ser diretores, assistentes de câmera ou filósofos, eu não precisava decidir nada. Eu estava lá para ver filmes, para ver filmes 24 horas por dia, sem me sentir culpado.

IJ – A narrativa cinematográfica influenciou a narrativa literária nas suas obras?

MB – Muito, muito mesmo. Meus livros duram quase o mesmo tempo que uma sessão de cinema. Eles têm, de certo modo, a estrutura de um filme. Meu escritório é como uma sala de edição de cinema. Eu tenho as imagens, digo, as cenas, e vou arrumando e desarrumando e terminam com o formato do cinema. Com esta magia da edição é possível criar livros diferentes e filmes diferentes. A edição é uma arte fundamental. Ela pode acabar com um filme que é uma preciosidade ou transformar alguma coisa ruim em uma coisa fantástica. A relação da imagem com a escrita vai mudando. Quando eu publiquei Biografía ilustrada de Mishima, usei uma máquina fotográfica de madeira e uma de plástico. Foi como voltar para as máquinas da minha infância. Quando eu era pequeno, me deram de presente uma máquina Diana. Os lomos, que trabalham com a lomografia, voltaram a fabricá-la e eu trabalhei muito com ela. Uma amiga fotógrafa me deu de presente umas máquinas de madeira, artesanais, que no lugar da lente têm um furo feito com um alfinete. Com estas máquinas eu tirei as fotos de Los fantasmas del masajista e da Biografía ilustrada de Mishima. Eu estava muito feliz, porque podia pensar na imagem, inclusive fiz alguns cursos de desenho, pois eu queria atrasar a fotografia a uma pré-fotografia. Eu queria tirar uma foto com uma dessas máquinas e, uma vez revelada, desenhá-la. Desenhar a foto para levá-la a uma pré-história fotográfica.

Até que em um triste dia eu descobri um aplicativo no iphone que fazia isso. Quando eu usava essas máquinas era muito difícil, tudo era muito difícil. Primeiro era preciso conseguir filmes de 120, que já não existem. Depois, para tirar uma foto que fique boa com essas máquinas, você precisa entender um pouco de fotografia e entender a máquina, eu até escrevi um manual sobre ela. Então, é preciso revelar, já não encontramos lugar para revelar, e é preciso mandá-la para alguém especializado. Uma foto bem tirada custava e demorava muito, mais ou menos, três semanas. E agora aparece este aplicativo e a foto sai até melhor. Você terá uma foto como se ela tivesse sido tirada nos anos 40 ou com uma dessas máquinas bem rudimentares. Para eu tirar uma mesma foto com a minha máquina, ia demorar muito mais porque precisaria de luz, e com esse aplicativo não preciso. No entanto, quando você vai conhecendo mais a fundo o aplicativo, percebe que alguns efeitos se repetem. Há um modelo que deixa a foto bem antiga, em tons de azul, que era o que acontecia com a máquina holga, uma máquina russa, de plástico, que, deixava entrar um pouco de luz no rolo e a foto ficava um pouco azulada, com um efeito lindíssimo. No aplicativo você tem o mesmo recurso, mas com o tempo vai percebendo que a aplicação é sempre a mesma, totalmente artificial e barroca. E isso é o oposto do que eu procurava, que era essa forma simples de chegar ao limite.

Como te falei sobre os blogs, eu não brigo, que cada um decida o que quer. Visito o blog do fulano porque me indicaram, mas não vou ver os blogs dos meninos do bairro porque não têm nenhum trabalho de edição e vou encontrar qualquer coisa. Eu estava muito deprimido e fiquei muito tempo sem tirar fotos, tinha passado muitos anos indo a pequenas cidades do México para comprar rolos usados, rolos vencidos, porque davam outro efeito. Tudo isso coincidia com a forma com que eu trabalho porque eu tenho uma parte exaustiva de trabalho, que não acontece em um primeiro momento. No começo, deixo que as ideias saiam, que fluam as coisas e, a partir daí, vou decidindo. Outros escritores já tem tudo claro desde o começo. Quando eu estudei cinema, nos anos 80 (não há ninguém famoso desta época), também tinham essa obsessão pela regra: "não use o vermelho, compre essa máquina [...], mas a essência do bom e do mau filme não está nisso. Então, esses rolos vencidos me revelavam coisas que eu poderia gostar ou não. Eu nunca pensei que o azul pudesse dar um efeito tão bonito, mas quando descobri pensei: "uau, eu sou melhor do que eu pensava!". Então, por isso, incluía nos meus livros o trabalho fotográfico. Mas, me deprimi, odeio as máquinas de fotografia, já não fotografo. Ficava me perguntando para quê. Hoje todo mundo está com o seu telefone digital da moda, mas há ainda algumas pessoas que se dão o trabalho de comprar os rolos, que não existem mais, e revelar. Fiquei muito tempo sem fazer nada, mas o que eu faço agora, aproveitando a tecnologia, são filmes. Descobri este mundo.

IJ – Mas como articulá-los ao formato do livro?

MB – Posso anexá-los. Produziram um filme sobre mitos na Argentina chamado Invernadero. Este filme ganhou alguns festivais. E o que eu mais gostei dele foi que foi realizado por uma única pessoa, o diretor, que não teve a ajuda de ninguém. Um filme sem roteiro, entre a ficção e a realidade.

IJ – Sobre os filmes que está fazendo, você escreve um roteiro primeiro e depois...

MB – Não, não. Tudo tem que ser improvisado. Esta é minha atual relação. Na fotografia, perdi a técnica. Boa fotógrafa é minha amiga Graciela Iturbide, que ganhou muitos prêmios de fotografia e continua fotografando em preto e branco, em 4x4, eu não. Não quero dizer que perdi porque não é essa a palavra, mas a fotografia já não me interessa como antes. Agora gosto muito desse formato de vídeo. Tenho outra máquina menor do que esta, com mais qualidade, e posso passar o que gravo diretamente para o computador. Eu sempre resisti usar este formato e agora, de repente, encontro nessa técnica uma nova união entre texto e imagem. Porque

sempre o texto aparece dependente da imagem ou a imagem dependente do texto. Tenho um livro muito autônomo neste aspecto, El baño de Frida, que eu fiz em parceria com uma fotógrafa. Inclusive, fizemos o livro ao contrário: primeiro colocamos as fotos e, depois, o texto. Isto é técnica pura, técnica portátil, é onde eu sinto a união do conteúdo e da forma. Algumas pessoas que viram a obra ficaram surpresas e eu me pergunto por que mais pessoas não fazem isso, dar essa rarefação à obra. Fiz um vídeo de que eu gosto muito. À noite, fui dar uma volta na quadra com um dos meus cachorros e fui falando com ele sobre os meus problemas, que são absurdos. Um dos problemas que eu tenho é que este cachorro, quando estava sozinho, era de um jeito e, agora que tenho outro cachorro, ele é completamente diferente e eu queria que ele voltasse a ser como era antes. Discussões desse tipo, que podem parecer absurdas, colocadas em um plano retórico, com a imagem da rua, com a câmera filmando de frente, com o monólogo, ficam interessantes. E, neste dia, aconteceu uma coisa muito curiosa, mas que eu acabei não aproveitando no vídeo. Como era de noite, um carro começou a andar do meu lado, bem devagar, me seguindo. Então, a estrutura do vídeo é sair da minha casa, dar uma volta na quadra e voltar para casa. Assim, depois de tantos anos, vou encontrando uma maneira de unir texto e imagem. Eu sempre penso no que está escrito e sempre

vou por este caminho, mas agora encontrei outra possibilidade. É o tipo de coisa que faz com que eu seja único, não porque outra pessoa não tenha capacidade para fazê-lo, mas porque outra pessoa vai fazer outra coisa. É como na literatura. O que eu posso conseguir com os meus livros é alcançar uma voz própria. E acho que alcancei esta voz nesses relatos filmados, que são como uma espécie de diário, que sempre disse que queria fazer, que não fiz e nem vou fazer. A mesma coisa acontece com as minhas milhas, nunca usei nenhuma e agora não posso usá-las porque perdi. Com o diário é assim, foram tantos anos que não escrevi um diário e deixei de registrar coisas maravilhosas que me pergunto como vou escrevê-lo agora. Com as milhas é a mesma coisa, perdi muitas viagens, e agora como vou usar as milhas se elas estão zeradas? Só usei uma vez, quando fui para a Índia, porque a operadora de turismo que me vendeu a viagem me obrigou a usá-las. Volto para a tua pergunta: texto e imagem, há alguma coisa própria, particular, que eu quero encontrar e que fui colocando nos meus livros. Algumas coisas funcionavam para uns e não para outros. Posso te falar da escolha que fiz para cada livro. Em La biografía ilustrada de Mishima Matalamanga, eu tinha uma máquina fotográfica de plástico e estava experimentando, voltando à infância. Em Shiki Nagaoka eu queria trabalhar com outro artista, fazendo a recriação do tempo

e do espaço, para que Shiki Nagaoka fosse alguém de verdade. O livro foi publicado em 2000 e, nesta época, eu achava que tudo o que eu via deveria ser fotografado. Agora penso totalmente o contrário. Então, digo que em cada libro foi por um motivo diferente. E o que eu estou fazendo agora são estas pequenas sequências, com tomadas fixas e contínuas, com textos improvisados e, certamente, quando você vir uma delas vai dizer: "ah, isso é coisa do Mario". Você já viu duas, vou te mostrar outras, é nisto que estou envolvido agora.

IJ – Quais são as tuas preferências na literatura mexicana canônica e contemporânea?

MB – O tema literatura nacional sempre me incomodou e o tema literatura também me incomoda. As pessoas dão por certo que eu preciso gostar de literatura e eu não aceito isso, porque posso não gostar. Eu gosto, mas acredito que a influência não seja necessariamente escritor-escritor, literatura-literatura. Eu sou influenciado pelo cinema, pelo teatro. Eu vejo, por exemplo, o Tadeuz Kantor, no teatro, e não encontro na literatura ninguém tão moderno, ninguém que tenha encontrado uma ruptura tão profunda como ele. E isso eu levei para a minha escola, não há diferenças entre as artes. Tudo é a mesma coisa. Isso pode parecer óbvio para nós, mas não é. Alguns consideram a pintura uma coisa e a literatura outra, além de tratar a questão como uma coisa acadêmica. E pensar a arte neste academicismo foi e continua sendo muito prejudicial, porque imprime regras muito rígidas e a liberdade, que é o elemento básico da literatura e da arte, fica encarcerada. Eu morava no Peru em uma época em que ou se escrevia alguma coisa urbana, ao estilo de Juan Ramón Ribeyro e Vargas Llosa, ou algo andino, como José María Arguedas, não havia espaço para mais. E eu dizia: "escutem, há um senhor uruguaio que se chama Onetti, não estou falando de um japonês" e a academia me odiava por isso. Eu ia para os congressos na Europa e ficava surpreso como eles tinham todas as respostas: o que você deve fazer, o que você deve ser, isto aqui é mais latino-americano do que aquilo, uma coisa espantosa. Com a minha idade eu escrevo o que eu quero, que a academia vá para o inferno. Mas isso afeta um jovem escritor de 18 anos que escuta, "isso não serve", "como você escreve isso, está louco?" e o contrário, que é ainda mais cruel, quando dizem coisas que parecem ser boas, mas que com o tempo você vê que são ruins. Por exemplo, quando dizem: "muito experimental", "muito bom", "muito kafkaniano", o que eles estavam querendo dizer é que não serve, que não há lugar para o experimental, que só há lugar para uma literatura já determinada e que você tem que fazer aquilo. O tema da liberdade me preocupa

sempre, me incomoda que existam preconceitos e precedentes. Álvarez é um dos autores mexicanos que eu adoro como pessoa e como escritor, mas isso não significa que a minha obra seja parecida com a dele. Eu acho o Andy Warhol genial, mas a minha obra não tem absolutamente nada a ver com a dele.

IJ – Poderíamos dizer que os entraves no modo de entender a literatura, ao definir seus limites, se deve a um pensamento de raiz, credor de uma construção de sentido que Deleuze e Guattari chamaram arborescente. Esses autores propõem outra dinâmica para o processo de significação, que favorece um movimento constante, relacionado à abertura das relações possíveis nas artes.

MB – Sim, é isso. Não se trata de uma relação de causa e efeito. Adoro o Kurosawa, mas não sou influenciado por ele. E isso é natural, é óbvio. Me lembro agora que, faz muito tempo, pediram que eu respondesse a um questionário sobre autores de vários países do mundo. Eu tive uma dificuldade muito grande em responder às perguntas porque eram óbvias demais: "você teve um padrinho literário?", "que coisas gosta de ler?". Só faltaram me perguntar se eu sabia ler. Oficialmente você não pode me perguntar o que eu leio, isso é um assédio, uma expectativa de como as coisas devem ser e, se eu escrevo é justamente para abrir exceções e se eu faço um filme como esse que eu fiz (e que é uma bobagem) é para testar, ver o que acontece, não é porque eu fiz um curso de cinema que agora vou fazer o que está na moda. Infelizmente, e digo isso de uma maneira muito honesta, muitos dos que começam a escrever pensam o contrário.

Quando sou jurado, imagino o que pensará o que não ganhou. Fez tudo tão bem: foi até uma livraria, viu o que estava na moda, viu como era escrito e perdeu porque o que fez estava certinho demais. Isso não é o que procuramos na escrita. Então, a pergunta sobre os do manifesto do crack. Eles são meus amigos, mas acho que o manifesto apareceu um pouco tarde. Muitos escritores já estavam fazendo aquilo. Ele é interessante, mas apareceu tarde. É interessante porque propõe uma liberdade, que, ironicamente, se perde pela própria existência do manifesto. Quando os mais novos me perguntam o que é preciso fazer, digo que não perguntem para ninguém, que não sigam os conselhos de ninguém, nem os meus. "O que eu posso fazer?", "O que você me aconselha?", nada. Acredito que o manifesto foi um momento, uma maneira de chamar a atenção de que os países latino-americanos se viam como inimigos. Então esta coisa de se unir, de dizer que todos os caminhos são válidos, eu achei interessante. Sobre a narcoliteratura, leio pelo menos 20 propostas de livros sobre o narco e a violência todos os dias, mas são reflexões absurdas. Para mim, Fadanelli é o grande escritor desse tema, trabalha com humor, com distanciamento. Depois dele, há uma espécie de repetição, parece uma novela. Os escritores usam uma receita pronta, mas esta receita não serve porque não consegue competir com o jornal.

É óbvio para mim que, se quero fazer alguma coisa relativa a esta questão, não vou escrever um livro, pelo menos não agora. É preciso certa distância para poder refletir. Esta maneira tão próxima e direta me parece até uma imoralidade. Eu morava no Peru na pior época do Sendero Luminoso. Colocavam um carro-bomba a duas quadras da tua casa, as pessoas morriam queimadas vivas e eu não ia colocar nos livros "ah, a luta armada". Eu morei no Peru no começo dos anos 90, foi quando a violência se fez mais evidente porque entrou na cidade e, então, o terrorismo se tornou urbano e qualquer edifício ou cinema era alvo. Eu espero que isso não aconteça aqui, mas sinceramente, só quando acontece este tipo de coisas é que fazem alguma coisa. Quando estejam lançando bombas nos edifícios do Leblon, vamos ver o que vão fazer.

IJ – Você tinha me dito que estudou filosofia. Em se tratando da busca por pensar as relações de significação, o que você acha do pensamento dos filósofos pós-estruturalistas?

MB – Gosto muito destes discursos do não dito, vistos desde o silêncio antes de serem emitidos. Faz alguns dias que voltei a ler uns textos acadêmicos alemães e me dão pena porque escolheram estudar a literatura latino-americana por razões políticas. As obras produzidas naquela época, tanto no Brasil quanto em outras partes da América Latina, correspondiam a este diálogo norte-sul. Então, de repente, as coisas mudam e as obras deixam de ser políticas e os críticos se aproximam cada vez mais dos autores que antes desprezavam. Quando eu ia à Alemanha, percebia que os autores fugiam de uma literatura decadente para se dedicar à América Latina. Curiosamente, tratava-se da geração do pós-guerra, uma geração que ainda se sentia culpada pelos horrores do nazismo e do fascismo. E, então, eles nos obrigavam a cumprir o papel fascista, porque precisávamos contar nossos costumes ancestrais, mostrar a marca da cerveja, a raiz, a identidade nacional, o problema da terra. Isso é fascismo, é como se eu dissesse para José Arguedas falar da raça ária ou, no Brasil, com Os Sertões, porque lá estão o índio puro e o negro. Além de esperar que elevássemos os costumes nacionais, esperavam que contássemos o que comemos. Essa é uma literatura totalmente fascista. Acredito que faziam isso pensando em um comprometimento social, mas quando este panorama mudou, ficaram em suspenso. Foram obrigados a estudar os autores que eles desprezavam quando eram jovens. De repente, todos, Foucault, Derrida, Deleuze, tinham Borges como referente literário, como antes tinham usado Guimarães Rosa e García Márquez. Borges é tudo e tudo com Borges e isso é prejudicial porque impede, de certo modo, que a literatura se renove, porque é seguir aprofundando dentro do que já existe. A minha combinação é única, como a tua, mas precisamos ser conscientes disso

para desenvolvê-la. O imaginário coletivo espera totalmente o contrário, que a pessoa comece a escrever e estandarize. Você vai a uma livraria e pede um Kafka ou um Hemingway por algum motivo. Kafka vai te dizer coisas que Hemingway não pode te dizer. Por isso sou um pouco contrário às campanhas de leitura. Você já viu que muitas campanhas de leitura não tem conteúdo? Quem entra em uma biblioteca? Ninguém entra, ninguém sabe como funciona, como pode emprestar um livro. O que é preciso fazer é dizer: "olhe, senhor, aqui dentro existe um louco que um dia se transformou em barata". E não obrigar as pessoas a lerem. "Você já leu 8 horas hoje?", "O que leu?". Não sei, não interessa. Voltando para a filosofia, eu acho que nem eles mesmos se entendem. Muitos filósofos de todos os tempos tomam as teorias como Bíblias. Para mim, o que foi maravilhoso na filosofia foi ter passado de um colégio horrível, espantoso, para a Universidade de Filosofia. Foi uma espécie de ruptura. Então comecei a achar os sistemas filosóficos pré-socráticos construções de uma perfeição verossímil impecável, com tudo calculado. Isto é literatura, isto é criar um sistema claro, completamente fiel a si mesmo, completamente coerente com a sua proposta. Eu encontrei isso na filosofia porque, desde então, já intuía que não se estuda literatura. Para estudar literatura é preciso passar a prova de fogo de ver tudo no plano concreto. Há autores fascinantes e então você tem que trabalhar com o conto mais chato deles, o mais horrível. A teoria faz com que a magia se perca. Eu não me aproximei para não perder essa magia do literário. Também não me aproximei muito da filosofia e do cinema. Se eu tivesse estudado Literatura já como escritor, não sei o que teria acontecido. O que reconheço é que o corredor da Universidade é fundamental, mais importante do que muitas aulas.

lições para uma lebre morta

lecciones para una liebre muerta

tradução Ricardo Corona

13

Ao tradutor aconteceu um fato muito curioso com o escritor elias canetti que adorava repetir. O autor não só podia revisar por sua conta o trabalho do tradutor – falava a mesma língua já que sua família era judia sefardita –, como lhe pedia ajuda quando queria corrigir alguns poemas dedicados ao mar. Por alguma estranha razão, para o tradutor, o mar da infância de que elias canetti sentia saudades, começou a assemelhar-se ao mar de sua própria infância.

Al traductor le sucedió con el escritor elias canetti un hecho curioso que le gustaba mucho repetir. El autor no sólo podia revisar por sí mesmo el trabajo del traductor – hablava su misma lengua ya que su familia era judía sefardí –, sino que le pedía ayuda cuando quería corregir algunos poemas dedicados al mar. Por alguna extraña razón, para el traductor el mar de la infancia que elias canetti solía añorar comenzó a parecerse al mar de su propia infancia.

Os textos são do livro Lecciones para una liebre muerta (Anagrama, 2005), ainda inédito no Brasil, em que o autor escreve uma novela curta com 260 fragmentos que "são pequenos relatos que se alternam, saltam no tempo e jogam uns com os outros para construir uma enigmática narrativa que os concebe como partes alusiva (e elusivas)", segundo Miguel García-Posada.

14

Perto das margens do rio hudson existe uma discoteca que funciona ao lado de um dos maiores frigoríficos da cidade. É conhecida como the mother, embora alguns assistentes a chamem com outros nomes ainda mais simbólicos. Em algumas ocasiões a diversão consiste em ver uns tipos "se pegarem" como demonstração do gozo máximo que é possível alcançar. Ao final do espetáculo costumam trazer à cena um gigantesco coração de vaca que é mordido furiosamente pelos participantes. Apesar do que alguns puderam supor, a apresentação incita mais ao jocoso do que ao perverso. De alguma maneira esta cena pode ter relação com o trabalho do artista alemão joseph beuys.

Existe una discoteca ubicada cerca de los muelles del río hudson que funciona al lado de uno de los depósitos de carne más grandes de la ciudad. Se la conoce como the mother, aunque algunos asistentes la llaman con otros nombres aún más simbólicos. En algunas ocasiones la diversión consiste en ver a unos tipos apalearse como demonstración del gozo máximo que es posible alcanzar. Al final del espectáculo suelen llevar a escena un gigantesco corazón de vaca que es mordido furiosamente por los participantes. Pese a ló que algunos pudieran suponer, la presentación incita más a ló jocoso que a ló perverso. De alguna menera esta escena puede guardar relación con el trabajo del artista alemán joseph beuys.

22 Acredito não ter dúvida de que o mistério que acompanha minha vida se encontra no lugar de origem da minha escrita. Só agora, depois de tantos anos de busca e indagações, sei que o mistério será sempre inacessível. Desde a minha infância, nunca saberei pelos quais puderam ser os motivos pelos que me empenhei em manter-me várias horas seguidas em frente a uma máquina de escrever. No começo acreditei que o prazer podia estar em apreciar como apareciam por si mesmas as palavras. Era suficiente vê-las materializadas. Pensei, então, na possibilidade de tornar-me um dedicado datilógrafo, deleitado com o sem-sentido que surgia do som das teclas, o cheiro da tinta, a luta que teria que empreender contra a fita bicolor da underwood portátil modelo 1915 – único legado de minha família – com a qual escrevi os primeiros textos.

No creo tener duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible. Nunca sabré cuáles han podido ser los motivos por los que, desde mi infancia, me He empeñado en manterme varias horas seguidas frente a una máquina de escribir. En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí mismas las palabras. Me bastaba con verlas materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado con el sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor de la tinta, la lucha que debía emprender contra la cinta bicolor de la underwood portátil modelo 1915 – único legado de mi familia – con la que escribí los primeros textos.

29 Antes de me sentar num café para analisar a obra de sergio pitol tinha que ligar para minha casa no méxico, quando fiquei sabendo da absurda e inverossímil situação de que um narcotraficante cego – não o poeta cego –, vindo do estrangeiro durante minha ausência, estava utilizando a mesa da minha cozinha como centro de suas operações ilícitas. Pode parecer mentira, mas este amigo cuja cegueira não impedia ser inclusive fotógrafo utilizava minha linha telefônica para fazer seus contatos com a máfia e, ao que parece, meu endereço era o lugar conveniente para a entrega de uma importante remessa de drogas.

Antes de sentarme en un café a analizar la obra de sergio pitol debía hacer una llamada a mi casa en méxico, por la cual me enteré de la absurda e inverosímil situación de que un narcotraficante ciego – no el poeta ciego –, venido del extranjero durante mi ausencia, estaba utilizando la mesa de mi comedor como centro de sus operaciones ilícitas. Puede parecer mentira, pero este amigo mío cuya ceguera no le impedía ser además fotógrafo utilizaba mi línea telefónica para hacer sus contactos con la mafia y, al parecer, mi dirección era el lugar convenido para la entrega de un importante envío de drogas.

34 Moro na colônia roma na cidade do méxico, a mesma onde está localizado o edifício em que aconteceu um assassinato narrado em um dos principais livros de sergio pitol. De vez em quando lembro da praça rio de janeiro, lugar do crime, mas também da varanda onde o escritor william burroughs costumava celebrar intensos encontros até que matou com um tiro a sua mulher. Em momentos assim imagino a minha mesa da cozinha rodeada de agentes policiais armados.

Vivo en la colonia roma en ciudad de méxico, la misma donde está ubicado el edificio en el que ocurre un asesinato que se narra en uno de los libros principales de sergio pitol. De vez en cuando aparece en mi cabeza la plaza río de janeiro, lugar del crimen, pero también el balcón donde el escrior william burroughs solía celebrar inetnsas reuniones hasta que mató de un tiro a su mujer. En momentos así imagino mi comedor rodeado de agentes policiales armados.

65 Margo glantz continua escondida esperando. Sabe que, apesar da aparente demora, a mulher dos fígados não abandonará seu esforço nesse dia. Não tem Ideia de como se livrar da personagem que decidiu velar pelos cães da zona central de coyoacán. Apesar de todos os seus esforços, mais de uma vez tratou de explicar que conta com recursos financeiros suficientes para evitar que sua cachorra passe fome, a mulher insiste com maior persistência.

Margo glantz continúa escondida esperando. Sabe que, a pesar de la aparente tardanza, la mujer de los hígados no abandonará ese día su empeño. No tiene Idea de cómo librarse del personaje que ha decidido velar por los canes de la zona centrarl de coyoacán. Pese a todos sus esfuerzos, más de una vez ha tratado de explicar que cuenta con los recursos económicos suficientes para evitar que su perra pase hambre, la mujer insiste con una persistencia mayor.

125 Margo glantz se colocou em pé. Olhou-se no espelho de corpo inteiro que tem em seu quarto e horrorizada deitou-se novamente.

Margo glantz se puso de pie. Se Miró en el espejo de cuerpo entero que hay en su habitación y horrorizada se acostó nuevamente.

167 A primeira lembrança que o artista joseph beuys guardava da ásia, continente importante em boa parte de suas instalações, era que sua comida lhe inspirou sempre um ódio profundo. Detestava principalmente os bolos duros de arroz sem sal e, além disso, o fato de que os cozinheiros japoneses não se davam ao trabalho de cozinhar as carnes. Para joseph beuys foi uma verdadeira tortura suportar, durante a guerra, remessas semanais de uma comida semelhante, pois durante algum tempo foi obrigado a encher-se de pratos japoneses sem a menor possibilidade de recusar.

El primer recuerdo que el artista joseph beuys guardaba de asia, continente importante en buena parte de sus instalaciones, era que su comida le inspiró siempre un odio profundo. Detestaba principalmente las bolas duras de arroz sin sal y, además, el hecho de que los cocineros japoneses no se tomaran el trabajo de cocer sus carnes. Para joseph beuys había sido una verdadera tortura soportar durante la guerra envíos semanales de una comida semejante, pues durante algún tiempo fue obligado a embutirse platos japoneses sin la menor posibilidad de negarse.

181 Perto da broadway e da rua 42, na estação do metrô da rua 51, era comum ver a aparição rotineira de um homem acompanhado de um cão-guia. O estranho era que esse homem não só levava sempre pendurada no pescoço uma câmera fotográfica, mas também o jornal do dia dobrado debaixo do braço. O personagem descia sempre pelas escadarias da estação para aguardar a chegada do trem e sentar-se logo no lugar reservado para pessoas deficientes.

Cerca de broadway y la calle 42, en la estación del metro de la calle 51, era común ver la rutinaria aparición de um hombre acompañado de un perro lazarillo. El rasgo extraño era que ese hombre no sólo llevaba siempre colgada del cuello una cámara fotográfica, sino también, doblado debajo del brazo, el periódico del día. El personaje solía bajar por las escaleras de la estación, esperar la llegada del convoy y sentarse luego en el lugar reservado para las personas descapacitadas

183 Faz alguns anos, enquanto o autor de lições para uma lebre morta tentava escrever seu livro salão de beleza, começou a frequentar a sua casa um amigo que ao mesmo tempo estudava filosofia e costumava travestir-se nas noites. Este achado, o de um filósofo transformista, pareceu-lhe suficientemente interessante para se dedicar a ouvi-lo falar durante tardes inteiras, não só das suas peripécias noturnas, mas de como aplicava na vida real seus conhecimentos de kant ou nietzsche, de quem era devoto. O escritor lembra que o filósofo travesti chegava em sua casa, preparava um chá e começava a se referir ao mito do eterno retorno ou criticava os conceitos kantianos. Sempre levava consigo uma mochila com alguns livros e com o necessário para suas incursões noturnas. Enquanto falava

Hace algunos años, mientras el autor de lecciones para una liebre muerta intentaba redactar su libro salón de belleza, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbrada travestirse en las noches. Ese hallazgo, el de un filósofo transformista, le pareció suficientemente interesante como para dedicar tardes enteras a escucharlo hablar, no sólo de sus peripecias nocturnas, sino de cómo aplicaba en la vida real sus conocimientos de kant o nietzsche, de quienes era devoto. El escritor recuerda que el filósofo travesti llegaba a su casa, se preparaba un té y comenzaba a referirse al mito del eterno retorno o criticaba las categorias kantianas. Siempre llevaba consigo un maletín con algunos libros y con lo necesario para sus incursiones nocturnas. Mientras hablaba iba sacando los aretes, el lápiz labial y las pelucas que

ia pegando os brincos, o batom e as perucas que colocaria mais tarde. Sem nenhum pudor tirava as calças e vestia umas meias-calças de losangos pretos. Dessa forma, mario bellatin, tendo como fundo as ladainhas sobre kant e nietzsche, via como esse tímido estudante ia se transformando na agressiva mulher que, noite após noite, corria diferentes riscos em suas pesquisas pela cidade.

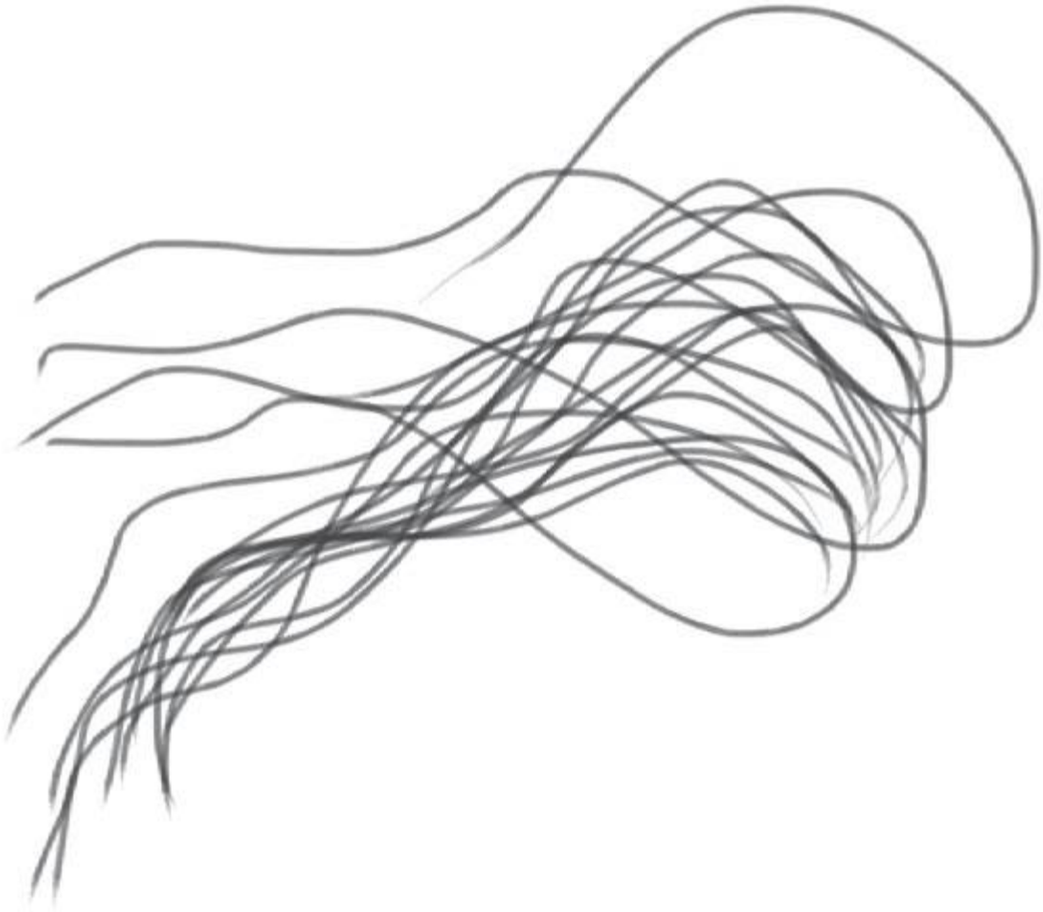
se pondría más tarde. Sin ningún pudor se quitaba los pantalones y se colocaba unas medias negras de rombos. De esa forma mario bellatin veía, teniendo como fondo las letanías sobre kant y nietzsche, cómo ese tímido estudiante iba transformándose en la agresiva mujer que, noche tras noche, corría distintos riesgos en sus pesquisas por la ciudad.

241 As tardes em que o escritor via a transformação física que experimentava o filósofo travesti, atualmente parecem produzir-lhe uma estranha nostalgia. Talvez então o livro salão de beleza não seja mais que uma homenagem a esse rapaz, que, depois de falar de aspectos fundamentais da crítica à razão pura, referia-se, na maioria das vezes com um sorriso desdenhoso, às humilhações que teve que suportar na noite anterior.

Las tardes en que el escritor veía la transformación física que iba experimentando el filósofo travesti, parecen producirle actualmente una extraña nostalgia. Quizá entonces el libro salón de belleza no sea sino un homenaje a ese muchacho, que después de hablar de aspectos fundamentales de la crítica a la razón pura se refería, con una sonrisa desdeñosa la mayoría de las veces, a las humillaciones que había tenido que soportar la noche anterior.

Era uma vez um artista contemporâneo. A velocidade não é o seu forte. Pai apicultor. Mel também não é o seu forte. Só sabe dormir de bruços. Em sonho visita cidades poluídas. Acredita ter estado nelas antes, realmente. Sopa de tartaruga em porcelana de Delft não conjura o medo de morrer apicultor. Nem o medo de morrer.

Era uma vez um artista contemporâneo. Seu negócio é o lirismo geométrico. Seu negócio é com dívidas e mais dívidas. Álcool também. Toda sexta faz uma fezinha. Um dia vai ganhar uma motocicleta na raspadinha da sua cidade. Vai vender a moto. Vai beber a moto. E vai sumir. Os amigos vão se perguntar, vão compreender, afinal, pois é, que coisa, um cara tão brilhante, terminar assim...



Era uma vez um artista contemporâneo sem mumunhas. Não muito risonho, sempre perfumado. Às vésperas do Natal desperta numa cidade estranha, nunca dantes visitada. Subitamente é tomado pelo desejo de adquirir a casa onde cresceram seus avós e os avós dos seus avós.

Era uma vez um artista contemporâneo. Não sai de casa sem chicletes. Faz bolas duplas, triplas, octogonais. Fora isso pensa em desistir. Fora isso não pensa muito. Não é do tipo pensador é do tipo intuição, emoção, atitude. A imagem que faz de si mesmo é a de um tipo esmagado entre a melancolia dos modernos e a indiferença estética da época em que lhe tocou viver. Pensa em fazer o caminho de Damasco. Calcula. Repensa. Recalcula. Decide assumir a empresa da Família. Coisa graúda. Arte? Ora, arte, arte. Arte é apenas um pretexto para se sentir mais vivo e menos só.

Era uma vez um crítico de arte contemporânea. Quase não fala e quando abre a boca é como se desse soquinhos. Ordens breves e eficazes. O mundo é o seu timão, a sua equipe. Um cirurgião em pleno exercício não faria o que ele faz com mais destreza. Seu grande negócio é genealogia. Famílias, árvores, constelações artísticas sombrias inusitadas explosivas. E quem comeu quem.

Era uma vez um produtor de arte contemporânea. Fala quase sem se mover.

Era uma vez um artista contemporâneo. Seu negócio são os outros. A dor dos outros. O engano dos outros. O cheiro dos outros. A doença dos outros. O dinheiro dos outros. Seu negócio também é comer até vomitar. Seu negócio é uma ameaça de felicidade. Seu negócio é a matéria conflitual intrínseca, o belo e insignificante em cada pessoa humana. Seu negócio é com Deus.

Era uma vez um artista contemporâneo. Não quer mais expor. Vender nem pensar. Pensa muito em incêndios, combustão, fumaça suja. Dorme mal, acorda mal.

)waly salomão: meu pós-poeta modernista(

Ricardo Pedrosa Alves

"um dos padres, com excessiva severidade, chamava à poesia
'vinum daemonum' porque dilata a imaginação, e porque,
sendo assim, não passa da sombra de uma mentira"
(francis bacon)

um dia o waly vivia trôpego bêbado trêmulo e dizia: sou um cara sem saída: mas não se iluda com essa minha vida: vão-se os anéis de fumo de ópio: e ficam-me os dedos estarrecidos: então o waly falava coisas assim e estava numa noite pensando em poemas mas não conseguia porque não conseguia nunca escrever poemas: ouviu discos: leu jornais: do quarto pra sala da sala pra rede da rede pro quintal: e nada: como diz o drummond: porém nada dizia: o waly ia sair mas o telefone tocou: quem?: o waly: do outro lado da linha estava também um waly: o waly levou um susto e trêfego lembrou do tranca-rua e com resmungos tentou ruminar qual waly falava com ele (o "qual waly") e tentava confirmar um: um: um jantar?: uma entrevista?: talvez o jantar pois havia um homônimo convidado para jantar: e talvez pois havia um outro homônimo com quem waly havia falado semana passada e marcaram uma entrevista entre goles de veneno:

então: qual waly se ambos tinham voz de waly?: o waly do outro lado da ligação enfim se identificou: era o tal do jantar.

já ouvi dizerem 'valy': quem diz valy diz uma ordem: 'vá ali' é uma ordem e waly é necas de ordem: se o pronunciamos com u criamos uma possibilidade de análise muito rica: digamos: ualy salomão: pensamos em 'o ali': ou ali: ou ali: então waly ouço 'ou ali': e isso nos permite pensar no modo melhor de apreender o que exatamente waly sailor de bordejos sem fim fazia quando escrevia: você faz a pergunta: o que waly faz?: eu respondo: quando for conferir: ele está ali: ou seja: ele faz tal coisa: digamos: poesia: mas naquele mesmo olhar você duvida e se pergunta: ou ali?: ou seja: ou ele faz aquela outra coisa apelidada prosa?: como divisar o que ele visa?: como situar o lugar em que ele assenta seu tijolo?: onde o lugar?

pois bem: o que era pra ser poesia ou é prosa ou bem é ensaio: o que era pra ser biografia de oiticica nos perfis do rio ou é poesia ou é poesia ou bem é psicografia: ou seja: waly não acreditava nos fatos: e escrevia acreditando em fábulas e lábias buscando-lhes o mel mal do melhor vapor: a questão é que gostei tanto da liquidez do texto que fui compondo uns apartes que queria estivessem no aquário: p. ex. o waly pouco viu que o hélio em ny: o oiticica quando foi pra fora do rio só foi possível com o desbunde de oiticica no rio: que o hélio de ny só foi possível com o hélio da mangueira: que o hélio da mangueira era um homem descobrindo o corpo: os tambores ágrafos da pele: que caiu no samba: que batucou: deambulou pelos morros barrentos: passeios amorais pelos morros secos: pense em algo seco: p. ex. joão cabral inundado a seco por cabras no poema da cabra gravado em disco pela som livre: ou seja: o hélio oiticica descobriu a pele do tambor e a pele do próprio corpo: que virou o parangolé: na mangueira ácida: que o oiticica em ny desbundou no líquido: pense num céu líquido: p. ex. lou reed e seu perfect day e seu banho de heroína: p. ex. perlongher

e profusão de saliva água-viva para ensaboar o anel: de couro de tambor que o hélio descobriu ser possível extravasar mil vezes mil no samba da mangueira.

então: resumindo: oiticica na mangueira descobriu que O BEIJO É FÓSFORO ACESO: hélio desolado em ny descobriu a PALHA SECA DO AMOR: lá ele construiu imolações pessoais.

então: resumindo: waly com seus 'o ali' e 'ou ali?' embaralha a caretice das distinções bunkers caixinhas de escritor: ele não é poeta: ele não é letrista: ele é pós-poeta construtor de imolações semânticas.

eu estava apaixonado por aquele verso: o beijo é fósforo aceso na palha seca do amor: o senhor jards macalé não me deixava tomar banho sem ouvir esse verso: mas tudo que é verso inflama-se espouca estilhaços que se apagam no ar: mas o beijo é fósforo aceso na palha seca do amor: então: uma afirmação de manuel bandeira ficou famosa: mais ou menos diz que o melhor verso da poesia brasileira é: TU PISAVAS NOS ASTROS DISTRAÍDA de orestes barbosa: eu pensei em ligar pro benito que é especialista da universidade e anotar tudo o que ele dissesse do orestes: e sobre essa relação tão exaltada entre música popular e poesia impopular: canção: e sobre a afirmação do bandeira porquindo-da-índia aos x anos: que não ouviu a versão dos mutantes: fui ouvir os mutantes vinil riscado: pois bem: desisti de ligar pois não queria falar do orestes e sim do waly: meu pós-poeta modernista.

eu fiquei pensando uns dias sobre a ligação: do quarto pra sala daí pra rede e fiquei na rede: mas o benito falaria um bocado do orestes e o texto do waly ficaria mais rico: mais informado: o benito fala um bocado: mas o waly falava mais: ou ali?: ou ali?: o poeta é o (ex) dono da (pós) língua: dá-lhe rede trançada sem contínuo linear mas movimentos curvos que se acumulam: dá-lhe rede vinda do ceará: disse-me o vendedor em búzios baixa temporada: um movimento que escoa e que verte sempre em outra coisa: não importa o lado de lá nem o

outro lado de lá: cauda ondulada do octópode: para a rede do ceará marfim só importa o entre: reciprocidade de aberturas: na carne: pra lá e pra lá de lá: sistema de vasos comunicantes: a dobra: a prega de deleuze: aqui não há um lugar: uma rede não é um lugar: a rede é lugar do deslocado: ou ali? ou ali?

pois bem: poeta deitado é poeta em pé-de-guerra: dizia quase outro poeta: estando eu deitado à beira da acídia: contemplando as mãos em oxidação: resolvi: no fundo da maresia: armar pé-de-guerra com bandeira: o verso de waly pro jards O BEIJO É FÓSFORO ACESO NA PALHA SECA DO AMOR é superior ao de orestes TU PISAVAS NOS ASTROS DISTRAÍDA: um verso és um verso eis um verso ex um.

pois bem: o waly fez muitas pós-letras pro maestro jards: mas conferindo outro dia a rede de acasos deslocamento semântico pane sobre a informação acumulada de orelhada vi que: surpresa do antes imprevisto: O BEIJO É FÓSFORO ACESO NA PALHA SECA DO AMOR é um verso também de orestes barbosa: necas do waly: declarei então empate póstumo entre orestes barbosa e seu amigo homônimo orestes barbosa: deles o enormismo: pergunto: onde está waly? o tal que acreditei estar na autoria do tal verso?

o jantar de waly com waly: beijaram o badejo etc.: voltaram os anéis de fumo de ópio: quase dormindo na rede pra lá de lá pelas duas waly e waly esperaram o dia clarear e esclarecer-exclamação: pensaram juntos em bacon: um dos padres: com excessiva severidade: chamava à poesia 'vinum daemonum': porque dilata a imaginação: e porque: sendo assim: não passa da sombra de uma mentira.

Fábio Morais
videoinstalação

á o momento histórico em que um conceito move-se em torno do próprio eixo e altera sua definição, assim como a de outros conceitos que viviam em sua órbita e usavam-no para se tornarem mais precisosseu não consigo dizer exatamente o que quero te dizer e nem você é capaz de compreender exatamente o que quer que eu diga talvez seja por conta deste momento histórico em que vivemos, pois h

apague

O interior do Brasil: Wilson Bueno

Roberto Echavarren

tradução Eliana Borges e Joana Corona

"A nossa cidade sertaneja ficou sendo mesmo um sonho
que a Aldeia, intermitente, dissolvia na memória".
Wilson Bueno, Mano, a noite está velha.

Tanto Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Hollanda, como Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, descrevem o processo de modernização do interior do Brasil a partir das bases patriarcais da fazenda, pecuária e agrícola, e do engenho, plantações de cana e engenhos de açúcar.

Em uma das minhas visitas a Curitiba, o escritor Wilson Bueno (1949-2010) me presenteou o segundo volume da trilogia de Gilberto Freyre, Sobrados e mocambos, que detalha a passagem de um regime rural patriarcal, com um estilo arquitetônico próprio, fundador da propriedade e da vida econômica até meados do século dezenove, com a correspondente paulatina urbanização das famílias de fazendeiros, que construíram suas casas de vários andares na cidade, os sobrados. A casa grande do campo tem sua réplica, muito diferente, no edifício de vários andares, geminado a outros, a mansão do sobrado urbano. As habitações dos negros da fazenda, senzala, se duplicam no ambiente urbano nos mocambos, moradias precárias para os pobres, para os escravos libertos, com menos comodidade que a antiga senzala rural, e também com menores possibilidades de acesso ao alimento.

Mano, a noite está velha (2011), a novela póstuma de Wilson Bueno, descreve, em diferente período histórico — aqui metade do século vinte — a passagem de uma família de campesinos nordestinos à vida cidadã de Curitiba, denominada de "Aldeia", na novela. À Aldeia chega a "negrada" do sertão, ainda que não sejam todos negros, mas campesinos pobres ou pequenos proprietários de terra. À Aldeia chega também a "polacada", vale dizer os imigrantes de ultramar, vindos da Europa ou inclusive do Japão.

A Aldeia constitui um lugar de encontro das correntes migratórias. Ali, não importa qual seja o seu passado, se transformam em habitantes urbanos, marcados pelas mesmas condições de convivência. Uns e outros perdem e ganham. Perdem o mundo cheio de estímulos naturais, o universo pleno de sertão, por uma vida às vezes limitada de estímulos, empobrecida em sua qualidade, distante dos recursos naturais, e adquirem uma cultura urbana que inclui a possibilidade de educação, capacitação, espetáculos, ou entretenimento.

O escritor por antonomásia no que se refere ao sertão brasileiro é João Guimarães Rosa. Toda a sua obra gira ao redor de temas campesinos da primeira metade do século vinte, o interior do Brasil, sua população, seus animais e plantas, com uma sensibilidade riquíssima que transfigura os estímulos naturais.

Em sua novela Buriti, nome brasileiro da palmeira real, uma

palmeira senhora muito mais alta e separada das outras. Na copa fazem ninho os ararás. A palmeira em particular e o sertão em conjunto são motivos que justificam as passagens líricas, ambientais, de uma natureza despersonalizada, inventário de ruídos noturnos, inventário de flora e de fauna, diferenças no olfato, vivências de espaço e tempo particulares do sertão. À anatomia estético-sensual se agrega a comparação alegórica entre a haste firme da palmeira e o senhor macho proprietário e responsável por administrar a fazenda e sustentar a família, o amo da ordem patriarcal do campo. O herói da novela é um viúvo maduro mas ainda no vigor da idade. Precisa lidar com seus apetites pessoais, dentro ou fora da fazenda, e conciliá-los com o decoro responsável no íntimo da família, a decência que há de recompensar, a disciplina que põe um marco e uma ordem às coisas, à competência das pessoas, ao desempenho harmônico das tarefas, de modo respeitoso. As prerrogativas do patriarca não devem antepor-se à boa forma, à saúde e integridade dessa célula social que o responsabiliza. O fazendeiro de Buriti deve proteger a virgindade das filhas, cuidar de sua nora abandonada pelo marido. Separa, sempre que possível, a mulher honrada da prostituta. Sai em busca de mulheres, mas com discrição, à noite. O eros fora da família não compromete o decoro interno. O eros não obstante acaba por abrir caminho no interior da casa, com as liberdades que toma uma das filhas, e o coito entre o fazendeiro e sua nora, apesar do qual a filha acaba casada com um pretendente solteiro, instruído e jovem, enquanto a nora e o fazendeiro se unem possivelmente em um amor autêntico.

O ambiente do sertão, em Guimarães Rosa, dimensiona a vida até a exaltação e o êxtase. Um reservatório de todas as manifestações da

vida. Os ruídos à noite no sertão são inúmeros, e costumam tirar o sono. O alerta e o gozo tornam-se inseparáveis. O dom verbal de Guimarães corresponde aos estímulos, e entre ambos se intensifica uma sabedoria incomparável do desfrute. A existência em latifúndios distantes de qualquer centro urbano relevante, com péssimas estradas percorridas apenas por carros de bois ou jipes, se estabelece um modo de vida separado e privativo, uma dimensão à parte, com alguns elementos de contemporaneidade, como a vitrola e o jipe. As notícias urbanas chegam na fazenda amortecidas e com atraso. Os patrões se instruem, viajam, aproveitam as novidades tecnológicas que se estendem gradualmente ao campo, estão em comunicação, ainda que em partes e à distância, com o modo de vida urbano. Mas as mulheres da cozinha, na fazenda, vivem dentro de um mundo mágico de sagradas escrituras: cada planta e cada animal é atribuído a forças más ou boas, ao diabo ou a Deus, como se o seu posicionamento no mundo dependesse de uma seleção. O sertão é um mundo de poderes e maravilhas, o lugar de abundância, de uma vida integral, onde as formas crescem e se transformam. Em Guimarães Rosa o sertão coincide com o locus artis, o circuito da inspiração e a escritura, uma presença no âmbito da criatividade. O melhor lugar do mundo, opinam alguns. Outros, pensam o contrário.

Wilson Bueno deixou o sertão muito menino. Em sua novela autobiográfica Mano, a noite está velha, narra o abandono de uma pequena propriedade, em um povo isolado, para empreender a viagem a Curitiba (a "Aldeia"), onde a "negritude" da imigração nordestina se encontra com os imigrantes europeus recentes. As crianças do bairro dividem-se segundo sua origem, os "polacos" formam o bando rival, mas também companheiros de jogos. A família de Wilson, uma família

cujos antecessores, donos de uma pequena propriedade, arruinaram-se por causa do álcool e das mulheres, chega entre os "pedurados" do trem, caipiras sem dinheiro para pagar a passagem. Enquanto Guimarães Rosa exerce um domínio versátil sobre o âmbito do sertão, já que por sua experiência adulta, tendo exercido a profissão de médico no interior de Minas Gerais, conhece a fundo esse enclave, Wilson Bueno, arrancado desde criança do sertão, tem uma ideia nebulosa desse mundo perdido. Para Guimarães o sertão é fonte de plenitude e de alegria, para Bueno, de nostalgia de algo que ignora. Sendo por sua origem um "bicho" do sertão (aludindo ao qualificativo que Graciliano Ramos emprega para os campesinos de sua novela Vidas secas), o narrador de Mano, a noite está velha se assume "bicho" da cidade, privado dos estímulos da natureza sertaneja. Seus estímulos urbanos infantis são o circo e o cinema, a matinê dos domingos, única saída semanal. Sua memória não está nutrida das impressões do campo senão das imagens de atores e atrizes dessa época: Elizabeth Taylor e Marlon Brando. As estrelas envelheceram ou morreram, não são relevantes no presente. A arte envelhece, os filmes são caducos, pouco vale a pena recordar-lhes. Diferentemente, o sertão não envelhece. Caudal perceptivo, reconhecimento da terra, das plantas, dos animais, empresta material imaginário, um território de onde surgir. É uma felicidade ainda que dentro da infelicidade, um repertório sempre presente, uma ameaça e ao mesmo tempo plenitude atemporal de um mundo querido e desfrutado. As personagens do sertão não obstante sabem calcular o tempo, planejam o que farão amanhã.

Mar paraguayo (1992), de Wilson Bueno, é uma carta de triunfo. Ali Bueno afinou com total felicidade um território trilingue: guarani, espanhol, português. Não aparece o sertão enquanto tal, senão um território linguístico, o lugar de encontro de três idiomas. A protagonista narradora, uma paraguaia sustentada, vive com um velho amante em um balneário do Estado de Santa Catarina. A língua é um espremido de três idiomas, condensado das falas do interior do Sul do Brasil. E o guarani soa indefectivelmente sertanejo, atento à música dos sons da selva e ao canto das aves; comparando à métrica do portunhol, o guarani é uma onomatopeia de cantares selváticos: repetida "u", a terminação em "ú": "Llora llora uruatú / en las ramas del yatay / ya no existe el Paraguay / donde nací como tú". Em "u" ou em "i": ñandú, ñandutí. Quanto mais longe se pode avançar no monte nativo?

Uma convergência do interior do Brasil. Transfronteiriço. Aonde chega com seu ouvido? A orgia de idiomas parece uma sobrecompensação pelo empobrecimento sensível da vida cidadã. Mas também recupera uma língua ouvida, língua mestiça da experiência e do pensamento, que a escola reduz à correção. Quebra o idioma e desdobra uma ressonância espacial, o oxigênio de um contexto. A erosão e a mestiçagem, transformadas as palavras umas em outras, alternando, fundindo portunhol, imbricando o guarani em estribilho, cesura, ritornelo de encantamento, empresta-lhe ritmo elástico.

Ao menino recluso no lar urbano, a mãe superprotetora lhe permite uma única saída semanal; engomado, domingueiro, sai com seu irmãozinho de mãos dadas e percorrem as ruas que os conduzem ao cinema. A família nuclear vai perdendo o contato com a terra, com uma parentela mais vasta. Sua vida modesta na cidade não é nenhum fracasso, já que sobrevivem e trabalham, o pai de motorista, a mãe de costureira, e adquirem uma casa de dois andares que o pai alcoólatra chama de "palacete".

Ao final da novela Mano, a noite está velha narra-se a morte da mãe do protagonista solteiro e solitário, fechado nos quartos onde vivera sua família.

Pouco tempo depois de terminar de escrever este livro, Wilson Bueno foi degolado por um michê, um garoto de programa. A novela transborda sacrifícios sangrentos de animais (porcos, bovinos) que profetizam a morte sangrenta de Wilson. Perto do final, aparece na senda do jardim da casa um tordo morto.

À luz de tais intimações, a ameaça mortal pesava sobre Wilson, cada vez que recorria, impressionado de pavor, na madrugada, as ruas frequentadas por michês e travestis, que escondem uma Gillette embaixo da língua. Seu assassinato é um corolário de sua situação. Ambos os pais e o irmão mortos, o narrador de Mano, a noite está velha invoca o seu irmão morto, dirige-se a ele como o interlocutor ou o escuta de suas reminiscências. Não pode encontrar um interlocutor nos grandes autores, porque estes deixaram de ser um indivíduo, tornaram-se uma literatura, um monumento impessoal, um devir que os ausenta. Com o irmão, ainda que ausente, pode falar, graças a um resto de palidez familiar, em uma língua que compartilham. O irmão desencadeia a talking cure, que lhe serve senão de cura ao menos de alívio e também de memória. Sua família já não está, e se apoia em um morto para escrever. Parece um jogo terminal. Ele conta ao irmão a história de infância compartilhada. Não lhe conta a história do eros adulto, porque sabe que o irmão não o aprovará. Nem sequer com o irmão morto pode ser franco. De todos os modos lhe empresta a única possível familiaridade, o afeto de um passado em comum.

No presente, carência afetiva e vida perigosa. Ainda que fechado em sua casinha gradeada, se tornou vulnerável a um ataque, roubo ou estafa. A um ataque mortal. O assassinato do Wilson parece uma circunstância quase deliberada, de alguém que não pode reagir diante da emboscada da vida. Debilitado, sem recursos emocionais, cai na armadilha do homossexual maduro que deve acudir aos jovens que o excitam, lhe dão um momento intenso, o saciam temporalmente, lhe permitem iludir um afeto que costuma não ser recíproco. Nesta novela autobiográfica, o narrador necessita um corpo acalorado, um rapaz com quem ter sexo, mas também um rapaz pobre a quem se possa proteger, esse rapaz provavelmente se apegue ao seu protetor e seja possível uma vida a dois. Sua urgência sexual e afetiva o predispõe a uma vida de perigo. Adotar um menino ou criá-lo supõe estabelecer uma família de novo formato, compartilhar uma responsabilidade, assegurar uma relação. Mas Wilson não pôde sobrepor-se ao desaparecimento de sua família nem conseguiu afiançar um laço com um parceiro amoroso. O michê, o garoto de programa, indeciso entre a complacência e o ataque, o mimo e o roubo, era a morte disfarçada de vida. Esperou sua oportunidade. Wilson a brindou. A carência de afeto o tornou vulnerável. Vivia só, salvo pelas visitas periódicas da empregada que lavava e cozinhava.

Os mortos da família, os mortos recordados, não acabam de morrer, não há outro destino para o alter ego, o narrador da novela, para Wilson mesmo, que se encontrar com os mortos. Será que os mortos estão vivos? Será que os vivos estão mortos? A reminiscência dos mortos é um prólogo à própria morte; entrará pela porta da casa fechada e gradeada.

Na cidade, os "bichos" do sertão perdem qualidades, até ficarem "sem nenhuma magia, nem mesmo a de fazer fofoca". O narrador

aspira "aéreo perfume, mas ainda assim perfume; ao evocar, ainda que rarefeito, o passado, essa coroa de gelo no estômago e sobre o coração; esses bosques de vidro, as ilusões perdidas para sempre". Diante da infância do sertão, a Aldeia expõe seu "fulgor barato", blocos revestidos de mosaico e vidro, que fecham cada vez mais o panorama. E acabarão com a casa do fazendeiro na cidade: o sobrado. Se a casa do Wilson não foi um sobrado rico de quatro andares, foi ao menos uma casa modesta de dois: o sobrado, o "palacete", a casa na cidade; embora muitos sobrados do século dezoito e dezenove fossem anti-higiênicos, mantinham no entanto um sentido de espaço diverso da moradia comum em condomínios fechados.

A especulação imobiliária muda o caráter do bairro: o subúrbio pobretão, o humilde Bigorrilho, se converte em um bairro próspero onde se constroem condomínios fechados, e até seu nome muda para torná-lo mais valorizado: Champagnat. A casa dos pais de Wilson será demolida. Ao aumentar o valor dos terrenos, a casa familiar não resistirá ao embate da picareta, porque construir um novo projeto de edificação massiva é mais lucrativo. A família e a casa padecem juntas. A morte da família, a ruína da casa, duplo fim da demolição, como a casa de Usher, no conto de Poe. Usher, o porteiro, é o anunciador, o introdutor da morte.

O narrador vê a si mesmo com horror, único sobrevivente desse mundo perdido, condenado à demolição da casa paterna, devorado pelo tempo. Uma vida com medo de ser assaltado pelos michês. E ao mesmo tempo a frustração quando é covarde e não se põe em risco. E um constante diminuir-se, culpar-se, odiar-se, por envelhecer, por engordar, por não manter a linha, a simetria com a pessoa desejada, esse jovem michê, um casal desproporcional, um desafio intimidante, um trejeito cruel e soberbo do michê ao exibir os peitorais, enquanto dança com o peito nu e uma malha justa. Se o michê fixa o olhar no narrador, este inquieta-se, desgosta, gela, como um menino diante de uma cobra no sertão da primeira infância. Se o michê, sedutoramente, passa a olhar pelo público, e tropeça acidentalmente com os olhos do narrador, produz um estupor, atração e pavor simultaneamente. A calamidade se avizinha, como o sangrento abate de um leitão cevado, seu mascote de criança, pelas mãos do próprio pai.

Vazio por dentro e por fora, gravita até o perdido, o que já não pode ter. Também o fere, o culpa, a lembrança de um adolescente que há tempos possuiu na praia. Na vida real, foi um menor, filho de um tio paterno. O tio odeia Wilson por isso. E na realidade ele ocupa a casa que foi dos pais de Wilson, que este herdou e quer vender. Seu tio, um antigo contrabandista da fronteira de Guayanas, é um inimigo declarado. E se beneficia com sua morte. Já que ao desaparecer Wilson, homossexual sem descendentes, o tio herda sua casa.

O pai alcoólatra, os parentes malandros, parece que não há na extensa família de Wilson nenhuma personagem que de verdade tenha lhe dado apoio e estímulo. Somente a mãe superprotetora ocupa esse papel. O narrador depende do mundo da mãe, a qual tinha, sem que ele adivinhasse o porquê, um gosto amargo na boca. Era autoritária, mas talvez por falta de sabedoria.

Em Mano a noite está velha a avó é uma personagem frágil e desvairada, que enloqueceu. Quando os pais do menino vão ao cinema, este e seu irmão apagam a luz, cobrem-se com lençóis e desfilam na frente do sofá onde está a avó, para assustá-la. Ela não tem voz, em

sua debilidade extrema exala uns lamentos apagados; mas os meninos insistem com o barulho até que conseguem arrancar-lhe gritos de pânico. Essa velha atordoada e indefesa não tem importância na vida do menino. A mãe é o único pilar de resistência. Enquanto vive, ela o protege, mas não o preparou para sobreviver a ela. Wilson não tem uma imagem aceitável da velhice. É um condenado solitário que rasteja na necessidade de recompensa, que procura encontros com michês.

A marafona ou sustentada, narradora/protagonista de Mar paraguayo, escrito vinte anos antes da morte do autor, está permeada do medo de envelhecer e não poder estar com o jovem desejado. Fica somente o vibrar inexato da língua, o monólogo da marafona em três idiomas, que sustém o desejo e alivia. Alcança uma velocidade, uma densidade prodigiosa. Mas ainda ali o estado de ânimo é melancólico e torturado, a marafona tem escrúpulos por haver desejado a morte de seu velho amante e sofre a ausência ardente do adolescente (o "menino") que a visita de vez em quando. Há ausências ardentes, mas há também felicidade de escritura, humor, exaltação, um paradoxo da literatura, que Proust explicou: "Somos felizes investigando as leis em razão das quais não podemos ser felizes". O que diremos do narrador sexagenário de Mano, a noite está velha? Não suporta a deteriorização da sua figura, a qual deve pôr em jogo se busca algum tipo de relação. A rigor, está fora de competição. Fica somente uma confissão escrita ao irmão morto. Um errar, um resvalar, um entrechocar de ecos e diferenças em que aparece misturado o ouvido da língua. Uma maneira de estar em contato com as emoções, com a abundância do pensamento. Indício de urgência, de velocidade, o fluxo da expressão chega sem preparativos, como um calor ouvido e experimentado. Um território, um ambiente

denso de bolhas do passado. A figura do narrador tornou-se grotesca: gordo, careca (ao passo que o próprio Wilson na verdade não era nem gordo nem careca, mas um homem que envelhecia). O desejo segue vivo e mais desconsolado do que nunca. Se sempre foi um "inferno", como pensava a marafona de Mar paraguayo, agora, para o narrador sexagenário de Mano, a noite está velha, todas as amarras se soltam. Ele não se sente adorável, não se aceita. Morta a mãe ao final da novela, o desenlace chega à vida real de Wilson, cada vez mais assediado, mais cansado e carente. O michê, como um fera à espreita, cai em cima no momento oportuno. O passado modela-se e adquire um fim no futuro, como o gás em uma vasilha. Aparece então o conteúdo da vasilha, um cadáver enrolado, envolto em seu próprio sangue.

Em Mano, a noite está velha, o monólogo do narrador apoia-se no irmão morto a quem se dirige, uma presença próxima e constante (e neste sentido o irmão está vivo) com tom íntimo e casual, errático, segundo as ocorrências da memória. O irmão nunca está morto por completo, enquanto segue falando. Ninguém morre por completo, enquanto recorre à presença dos vivos. Quando não há ninguém com quem falar, faz-se urgente falar a um morto querido que motive nosso discurso. Este discurso é comparável a uma levitação, enquanto a morte passa pela terra. Quando menino, imitando a Santa Maria Goretti, o narrador teve vontade de voar, mas só consegue cair espetacularmente do muro do qual se arremessa, como um Quixote golpeado e com os ossos quebrados. A literatura ajuda, mas não alcança, não consegue compensar a falta de afeto no real, a falta de uma relação maternal, amorosa, ou de amigo.

Mano, a noite está velha é uma estilização dos componentes da lembrança sob a perspectiva da exaltação ou do voo, uma intensidade

emocional confrontada e resolvida no gozo de compor, o bisturí de editar, que potencializa os efeitos. Sob um horizonte de privação, de perda, o "inferno", a causa do desejo é a tangente da morte. O desejo dura toda a vida, mas a juventude, objeto do desejo, não. Por sua idade, a marafona de Mar paraguayo está a meio caminho entre o adolescente e o velho. Não há maturidade, não há maturação neste sentido. O desejo segue agarrado à juventude. A distância temporal entre a própria idade e a do jovem se faz cada vez maior, dentro e fora da ficção; a realidade dos afetos, o modo como o corpo é concebido e colocado em jogo na relação amorosa: ao sexagenário de Mano resta pouca ou nenhuma possibilidade de receber recompensas sexuais e afetivas, ou assim ele o crê. Em todo caso e mais além de tudo, nesta economia do desejo, o verdadeiro culpado é o tempo.

A história da família, a confissão do narrador de Mano, é uma história medíocre, não oferece nenhum interesse particular: ainda que para ele sim tenha interesse particular: é a matéria, algo acerca do que escrever. Uma história de mortos dentro da qual o narrador se submerge, "kamikaze, suicida". Esta vida na morte é uma "tragédia mambembe" (tíbia, pouco atraente), de personagens pouco recomendáveis, tios que dissiparam seus bens escassos em álcool e mulherio, pai alcoólatra indiferente, "com um bigodinho eternamente fora de moda". Pouco distinta e ao mesmo tempo pessoal, esta família dói "como um soco". Relatos do Hades, fundidos no Hades: os mortos não acabam de morrer, têm uma vida fermentada sempre que alguém os lembre, os sinta presentes. Esta imersão entre os mortos, ou "a sombra deles", provoca vertigem, faz o narrador titubear: "nutrimos a memória deles como eram, e às vezes desconfiamos de nós mesmos se somos os mortos que evocam os vivos, já mortos, ou se os vivos, diante de uma grandiosa exasperação de estar efetivamente vivos, fazem viver os mortos através da mesma memória mutável, difusa "feito um revoada de passarinhos".

Ouvi pela primeira vez sobre Mar paraguayo através de Néstor Perlongher, que escreveu o prólogo desse livro justo antes de morrer em 1992. Wilson foi incluído no Medusário, mostra de poesia latino-americana. Mantivemos contato epistolar e eletrônico. Estive com ele recentemente em um festival em São Paulo, e antes disso para a reedição de Mar paraguayo em Buenos Aires. Nos vimos duas vezes em Curitiba. Em uma dessas visitas me apresentou um jovem, seu amante. Haviam convivido um tempo nos espaços reduzidos da casinha. Lico vinha de uma pequena cidade do interior do estado de Santa Catarina. Eles se conheceram logo após sua chegada a Curitiba. Wilson o havia conhecido, me disse, no circuito da prostituição antes de que se estragasse. Tinha cachos claros, a pele dourada do sol brasileiro, talvez parecido a um daqueles "polacos" que o menino nordestino cotejava em sua infância. A possessão mais evidente de Lico era uma guitarra elétrica; pensava em formar um grupo de rock. Lia uma novela, Avec roc, que Wilson havia lhe emprestado.

Wilson parecia bem, produtivo, uma editora internacional acabava de publicar sua novela histórica Amar-te a ti nem sei se com carícias. Algum tempo depois disse-me que Lico e ele tinham se separado. Não houve detalhes salvo o eco de uma grande briga. A solidão sem dúvida fez um enorme dano a Wilson.

Em 31 de maio de 2010, um michê o degolou em sua casa. Wilson caiu em frente ao computador, em seu pequeno escritório no

segundo piso de sua casa. Nesse mesmo espaço ele tinha retirado um livro da estante e havia presenteado-o a mim: Sobrados e mocambos. Ali estava o Brasil.

Curiosamente, o dia em que morreu era o último que a empregada trabalharia em sua casa. Ela deixaria Curitiba? Não sei. O certo é que havia trabalhado com ele durante vários anos. E esse dia, já estava combinado, seria o último. A empregada chegou de manhã, limpou o piso de baixo, talvez tenha preparado comida. Fez sua tarefa sem incomodá-lo, acreditando que descansava. Ao ver que não respondia, subiu as escadas e o encontrou em meio a uma poça de sangue que respingou na mesa, nas paredes, nos papéis e nos livros. Estava há varias horas morto.

Segundo se soube, o michê entrou na casa não somente uma, mas duas vezes. Em uma ou outra das visitas o obrigou, supostamente através de ameaça, a assinar um cheque no valor superior ao que recebia por seu mero serviço de michê. Não tenho claro se Wilson o ameaçou, por sua vez, dizendo que anularia o cheque, ou se efetivamente o anulou, mas parece que o michê foi ao banco para descontá-lo, após a morte de Wilson. Segundo a declaração do michê à polícia ao ser preso, Wilson havia lhe oferecido trabalho como pedreiro na projetada demolição da casa paterna. O valor registrado no cheque, e que o michê tentou descontar, correspondia, segundo este, a um adiantamento por sua futura tarefa como pedreiro. Aparentemente Wilson teve certa esperança de tirar este menino da rua. Há algo extremamente cruel aqui: dar trabalho ao próprio assassino na demolição da casa da família. Enganou o prostituto com esta proposta, e ficou à mercê de um ataque surpresa.

Mortos o pai e o irmão, o tio que odiava Wilson, pai do menino seduzido por ele, mudou-se com sua família para a casa dos pais de Wilson, para acompanhar sua nora, a mãe, gravemente doente. Ao morrer a mãe de Wilson, o tio considerou-se com direito de ficar ali permanentemente. Talvez por isso mesmo Wilson pretendia demolir a casa, como a única maneira de tirar o tio e poder vender o terreno vazio. Existe uma relação entre o tio caipira e contrabandista e o prostituto que o assassinou? O desejo mau do parente se infiltrou de algum modo nos acontecimentos.

Em sua segunda visita, o michê desceu à cozinha para preparar café e voltou pela escada levando a xícara até o minúsculo escritório onde se encontrava Wilson. Trouxe da cozinha também uma faca, se posicionou atrás de sua vitima e cortou-lhe a jugular. O sangue mudou a cor do tapete. Isto já havia profetizado Wilson em Mano, a noite está velha. Sua morte foi uma morte anunciada. Esse momento em que tudo se joga, o momento da esperança e do engano, quando é preciso tomar decisões, alguém se vê impelido a tomá-las, apressado, sem ter ideia, com desconhecimento, mas o desejo tem aqui a confirmação do amor, sem convencer-se de que não há esperança, ainda que contra toda evidência, com a cegueira da excitação e o entusiasmo. A esperança e o medo, os dois sentimentos que deviam ter sido abandonados aqui para manter a lucidez, não foram, e Wilson foi surpreendido por aquilo mesmo que havia profetizado.

expediente

bólide
revista de literatura e arte
n. 1 março - abril - maio- 2013
ISSN - 2317-2266

editores
eliana borges
joana corona
ricardo corona

designer gráfico
eliana borges

designer gráfico assistente
cauê corona

revisão
joana corona

conselho editorial
annita costa malufe
carlos augusto lima
cristhiano aguiar
davi pessoa
isabel jasinski
raquel stolf
roberto echavarren
vera casa nova

colaboradores desta edição
annita costa malufe
carlos henrique schroeder
fábio morais
isabel jasinski
laura erber
maikel da maia (capa)
marilá dardot
mario bellatin
nylcéa teresa siqueira pedra
ricardo pedrosa alves
roberto echavarren

distribuição nacional em livrarias
Editora Iluminuras Ltda
Medusa Editora e Produtora Ltda

www.editoramedusa.com.br
www.iluminuras.com.br
revistabolide@gmail.com
editoramedusa@hotmail.com

editora medusa
Av. Senador Souza Naves, 540 - casa 3
Curitiba - PR - Brasil - CEP 80.045-190
Caixa postal 5013 - CEP 80061-980

ILUMINURAS
Rua Inácio Pereira da Rocha,389
São Paulo - SP - Brasil - CEP 05.432 - 011

incentivo
CAIXA BRASIL

projeto incentivado pelo programa de apoio e incentivo à cultura do município de Curitiba

La vida descalzo
Marilá Dardot, 2009/2012