

## Uma contextualização

Há alguns anos, tive a oportunidade de perguntar numa entrevista<sup>1</sup> ao escritor Luis Guzman como avaliava a sua obra. Nessa oportunidade, ele comentou que, *grosso modo*, concebia dois tipos de escritores: aqueles que trabalham livro a livro e aqueles que procuram construir, desde o início, uma obra. Segundo o próprio Guzman, ele se inseria entre os que somente conseguem projetar livro a livro. Uma resposta interessante para quem iniciou a sua carreira literária com *El frasquito* (1973), um marco dentro da literatura argentina contemporânea que ilumina o seguinte problema da literatura e, também, da crítica literária: estabelece um paralelo entre os escritores que se propõem a construir relatos como formas narrativas totalmente separadas umas das outras e aqueles que, relato após relato, ou livro após livro, almejam entremear uma obra.

Sem importar se o projeto foi premeditado ou se simplesmente foi se desenvolvendo ao acaso, a sua efetivação está quase sempre motivada por um ponto de vista sobre a vida e a literatura, como forma de construir um método ou um procedimento a partir das palavras, da sua sonoridade e das imagens que elas provocam e invocam. Esta observação, somada à particular inclinação por publicar os textos literários, o quanto antes, dentro das novas gerações de escritores latino americanos “pós-boom”, impeliu-me a indagar sobre os sistemas de escrita na literatura latino-americana contemporânea como proposta para este trabalho de tese de doutorado, encontrando nas obras de três autores muito peculiares um nicho específico de sistema ou método de escrita que tornou-se instigante pelos elementos em comum que utilizam e também que de alguma maneira ilustram as mudanças manifestadas nos últimos anos na narrativa de América Latina.

Desde as últimas décadas do século XX, desponta no cenário da literatura da América Latina uma tendência por procurar correntes alternativas que pensem a narrativa ficcional não como o mero relato de uma história, mas como a combinação de diferentes âmbitos da criação artística que unam a escrita com as artes plásticas ou conceituais. Essas propostas mostram um interesse em criar

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada em 2004.

In: [http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/entrevista\\_luisgusman.htm](http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/entrevista_luisgusman.htm)

experiências que permitam dessacralizar o discurso da modernidade, algo típico dos pós-modernistas impulsionados pela crise das utopias e pela falta de fé no progresso histórico. Começa a se pensar a narrativa literária como algo diferente, já não mais como mediador ou reflexo da realidade. Busca-se um tipo de literatura que não represente de forma direta, mas que tampouco seja totalmente fictícia. Aparece, assim, uma poética literária renovada que não somente alegoriza e parodia as problemáticas das nossas sociedades e do nosso tempo, mas também pretende ficcionalizar a própria ficção. Trata-se, então, de uma literatura que se nutre de uma necessidade de desapareço da realidade histórica e que chama a atenção sobre a construção de “diferentes configurações identitárias, emergência de novas subjetividades, de novas vozes e, conseqüentemente, de novas configurações narrativas” (Resende, 2005:8). Desde a década de 90, produz-se uma mudança na literatura que nos obriga a reavaliar a obra literária e o seu valor, tal como propõe, por exemplo, Josefina Ludmer (2007). Ela chama estas novas narrativas de “literaturas posautónomas”, cuja proposta consiste em compreender melhor uma literatura que se torna cada vez mais complexa e na qual se intersectam fronteiras culturais, com a política e a econômica.

Cada escritor desenvolve um sistema de escrita próprio, uma operação que o leva a buscar, na sua própria essência, o que significa ser e virar um escritor. No entanto, cada vez se evidencia mais a necessidade de compreender a composição destes sistemas, já não desde uma visão mecanicista, mas - e principalmente - desde a perspectiva organicista, na qual o sistema em si se modifica e se adapta à medida que interage com outras esferas. A aparição de sistemas de escrita como objeto de estudo não é algo novo, no mínimo remonta às vanguardas históricas. Em alguns casos, estes sistemas são ensaiados por escritores prolíficos, com uma necessidade quase obsessiva de escrever e, em outros casos, também motivados por uma pulsão por criar uma figura de escritor a partir da publicação. Neste sentido, uma relação começa a se esboçar através da interação entre vida, literatura e mercado, na qual o livro publicado, visto agora como um objeto de arte ou de culto (sobretudo na era do *e-book* que estamos vivenciando), parece formar parte de uma performance. Um espetáculo, como o denominará Reinaldo Laddaga (2007), em que o valor de exibição da obra se constrói com uma narrativa ininterrupta e que tem como meta a sua circulação. Uma circulação que necessariamente é diferenciada, pois, como obra, também busca resistir a uma

tradição editorial. Gera-se, por meio destes elementos, o valor cultural da obra, que envolve um efeito de fetiche dentro do sistema como um todo, em que se destaca a aura serial da obra que possibilita a era da reprodutibilidade técnica e que, como pontua Willy Thayer (2007), cria uma estatização.

A presente tese propõe-se, portanto, a investigar as descritas temáticas que atravessam a literatura latino-americana contemporânea, a partir da obra de três autores muito peculiares: os argentinos Osvaldo Lamborghini e César Aira e o peruano-mexicano Mario Bellatin. Eles formam uma tríade interessante porque contam com características semelhantes como a necessidade compulsiva de escrever, a projeção e criação de uma obra literária desde o início de suas carreiras, o ímpeto de publicar rapidamente e a proposta de abertura de uma janela para que problematizemos o conceito de “literatura má” como oposto ao de “alta literatura”. Algo que já não tem a ver com um determinado gênero, como numa época poderia ter sido catalogado o policial, mas, sobretudo, com uma forma diferente de enxergar e conceber a literatura e sua justaposição com as artes plásticas, ao desenhar narrativas performáticas. Na circulação dessas narrativas gera-se um valor cultural da obra que termina por envolver com certo caráter de fetiche o sistema como um todo. Percebe-se, nestes autores, uma necessidade de esburacar o mercado editorial tradicional, ao publicar suas “novelitas” em diferentes editoras, muitas delas independentes. No entanto, nestas obras, transparece uma dobra relacionada com uma alternância entre um discurso manifesto e um discurso latente, trabalhada a partir de uma temporalidade particular, o presente, mas que está densificado pela acumulação das influências passadas.

As suas histórias tratam de um cotidiano bizarro e anômalo que busca constantemente extrair as sombras do esplendor e vice-versa. Os seus relatos são conduzidos por personagens secundários, quase desterritorializados, mas que revelam uma determinada idiossincrasia do nosso tempo e da cultura latino-americana com nuances de outras culturas e formas de ver a vida. Todas as influências estão acumuladas, às vezes são explicitamente invocadas e, em outras ocasiões, sutilmente esboçadas. É por isso que, a partir destes sistemas de escrita, este trabalho de tese questiona se tais relatos são o que parecem ser ou se simplesmente se trata de uma postura, de um gesto de escritor, de uma brincadeira que tem a ousadia de se valer do humor negro e do grotesco, ou se consiste numa

provocação para chamar a atenção sobre uma forma de conceber a arte, a vida e a literatura. E é esta precisamente a pergunta que se faz este trabalho de tese de doutorado.

## **Justificativa da tese**

A obra de Osvaldo Lamborghini abre um caminho possível para a literatura pós-Borges na Argentina, permitindo que a obra de escritores, tais como César Aira, Washington Cucurto, Dalia Rossetti, e projetos como *Eloisa La Cartonera* e *Belleza y Felicidad* sejam viáveis no cenário da narrativa e das artes. Em paralelo, movimentos semelhantes foram acontecendo no resto da América Latina, entre eles surge a obra de Mario Bellatin com muitos pontos de convergência com Lamborghini e César Aira no relativo às influências e genealogias, temáticas, linguagens, interesse pelas artes plásticas e, sobretudo, por construir um método de escrita. Inclusive, pode-se observar em Bellatin e em Aira uma sobreposição de títulos de suas “novelitas” (*La liebre* (1991), *Una novela china* (1987), *Los fantasmas* (1991), de Aira, y *Lecciones de una liebre muerta* (2005), *Damas chinas* (1995), *Los fantasmas del masajista* (2009), de Mario Bellatin). Além destas coincidências, há elementos nos sistemas de escrita destes três autores que os associam de tal maneira a compor uma tríade em que se destaca a preferência pelos relatos breves e narrativas, nos quais se recriam a infância vinculada ao atroz e à monstruosidade, assim como também certo tratamento do corpo (com especial ênfase em Lamborghini e Bellatin), a necessidade de escrita prolífica e contínua, sua relação e admiração pelo trabalho realizado pelas vanguardas e uma tendência pela narrativa performática que oscila entre o excesso e a construção de microvisões de um mundo em que, muitas vezes, a miniatura tem um lugar de destaque, assim como a presença de uma estética barroca da repetição. Também pode-se acrescentar a questão do gênero e da sexualidade como variáveis muito presentes na obra destes escritores que, a princípio, poderiam ser inseridos no que se denomina “literatura má”.

No entanto, o ponto que busca destacar esta tese de doutorado encontra-se na genialidade de três autores latino-americanos, Osvaldo Lamborghini, César

Aira e Mario Bellatin, que através de uma obra que parece infinita e que só a morte pode detê-la, atrevem-se a inventar um sistema de escrita e, junto com ele, mundos de invenção absurdos, anômalos e, às vezes, cruéis. Mundos que procuram extrair a beleza das sombras. A invenção de uma ficção e de uma narrativa performática parece ser o apelativo para adentrar-nos em algo aparentemente complexo, mas que encerra a maior das simplicidades: tomar o absurdo do cotidiano como comicidade, o que dá lugar a uma particular e estranha risibilidade. Talvez, a comicidade do impossível. Ali, radicam, precisamente, a base da sua genialidade. O lugar desde onde expressam a sua arte ou, no mínimo, a sua peculiar forma de compreender a arte. Uma forma que se nutre das vanguardas, do *collage*, da escrita autônoma, da invenção que busca de alguma maneira chocar o senso comum das pessoas e sua sensibilidade, ao expor sem rodeios, ainda que com dobras, a vulnerabilidade e a beleza inerentes à condição humana.

## **Metodologia de trabalho**

Neste sentido, a obra destes três autores ajudará a pensar o porquê e a importância da elaboração de um sistema de escrita através de seus componentes principais, tais como: a presença do cotidiano e a ideia de contemporâneo dentro dos seus relatos (capítulo 1); um aprofundamento sobre o que se entende por sistemas de escrita (capítulo 2) e um análise mais minucioso dos procedimentos utilizados em cada um dos escritores (Capítulos 3 a 5); a manifestação do mal e do estranho nas suas narrativas, denunciados pela sombra que precisa ser instalada para extrair o esplendor de dentro desse cotidiano (capítulo 6); a questão do corpo, da monstruosidade e da dor como pedagogia, condutores de parte da performance narrativa (capítulo 7); o humor, o riso e o grotesco como diferenciais dentro das suas obras (capítulo 8); a questão da escala que mistura o breve e a miniatura dentro da ideia de coleção de relatos com o gigante e a explosão de uma obra que parece nunca acabar (capítulo 9). Quis respeitar a escrita contínua dos autores que esta tese propõe trabalhar e, por isso, os capítulos têm poucas ou quase nenhuma subdivisão.

Por último, cabe esclarecer que este trabalho de tese adota algumas das estratégias estruturais elaboradas nos próprios sistemas de escrita destes três escritores, com o intuito de experimentar essa maneira de construir uma narrativa ficcional circular. Nesse sentido, a escrita do corpo da presente tese pretende-se contínua e reiterada, à semelhança da figura do fractal que pulveriza e redimensiona uma mesma história, encapsulada na essência de cada capítulo. Esta se repete sucessivamente, em diferentes momentos, delimitando lugares recursivos dentro do próprio texto. Considerando-se a amplitude da obra destes autores, optei por selecionar somente alguns dos textos que me parecem mais representativos no sentido de dissecar os seus sistemas e os elementos que os constituem. Cada capítulo é tratado como um bloco de ideias que se encadeiam umas com as outras, às vezes apresentam-se finais abruptos tais como os autores escolhidos utilizam nos seus textos e também utiliza-se o recurso da repetição (elemento do barroco) quando é considerado necessário. Desta forma, buscou-se recriar um certo ritmo da escrita semelhante aos dos sistemas de escrita que estão se analisando neste trabalho de tese.

Ao mesmo tempo, preferi deixar os textos originais dos autores analisados em castelhano, sua língua de origem, uma vez que a tradução da obra de Lamborghini exige minuciosa elaboração. Desse modo, convido o leitor a não se assustar com as repetições, mas a aceitá-las e a se deixar levar por elas como registro dos métodos de escrita de nossos escritores. O texto da tese identifica-se, portanto, com tais marcas e as recria, revestindo-se, de forma performática, do conceito de simulacro.

## 1

**O contemporâneo dentro do quotidiano**

Ser escritor eso sí me agrada. Si tuviera que ser sincero, debería decir que He estado enamorado del producir, pero con una aclaración: a mi modo. Y lo que He amado es justo lo opuesto a actuar en el instante; lo que He amado es precisamente la distancia del instante, en la cual, como un enamorado, He podido colgarme de los pensamientos y, como artista enamorado de su instrumento, entretenerme con el idioma arrancándole las expresiones que el pensamiento reclamaba – Bendito pasatiempo! En toda una eternidad no podría cansarme de esta ocupación! (Kierkegaard, primero número da Revista El Instante, El instante, p. 11)

Quase toda boa história começa com o relato ou com a introdução de um instante decisivo na vida dos seus personagens. No entanto, o que acontece quando esse instante se prolonga no relato para transformá-lo num instante decisivo e também absurdo? Dentro deste questionamento, podemos pensar em Lamborghini, bem como em Aira e no próprio Bellatin, como colecionadores de histórias do cotidiano, mais precisamente, de instantes do cotidiano. Nunca trabalham sobre grandes histórias, pelo contrário, utilizam pequenos personagens de caráter secundário, muitas vezes insignificantes para o seu entorno e que não deixam marcas no outro. Portanto, não aportam uma grande contribuição para a sociedade, mas, ainda assim, agigantam-se no transcurso do relato, às vezes por meio do humor, de certa vulnerabilidade ou fragilidade e, em outras ocasiões, o seu aporte provém do lado monstruoso e sombrio que trazem ao relato.

A narração do cotidiano parte da presença de uma experiência. Na maioria das vezes, trata-se de um fato insignificante e pequeno que se agiganta em virtude da fabulação que permite o seu relato. Criam-se personagens e se acrescentam elementos heroicos, gerando-se, assim, certa teatralidade ao redor desse cotidiano. Se nessa experiência do comum trabalha-se com um olhar microscópico para desenterrar o absurdo e o estranho da situação, se produz uma dobra delirante que outorga uma densidade instigante à realidade. Para isso, muitas vezes, essas

histórias nutrem-se da ideia do estranho, com as conotações do conceito trabalhado por Freud no seu ensaio homônimo de 1919.

A proposta de Lamborghini, Aira e Bellatin parece ser precisamente esta, se levamos em conta que, segundo Freud, o estranho é algo que nos provoca incerteza, mas que, ao mesmo tempo, está de alguma maneira conectado ao que nos resulta familiar, algo que não é novo para nós. Segundo Freud, o estranho seria algo familiar que por algum motivo foi reprimido, mas que nossos autores trazem à tona, à superfície, por meio de um humor definitivamente bizarro. Utilizando o humor como uma ferramenta de liberação e de libertação daquilo que tinha sido reprimido em algum tempo e em algum lugar.

De alguma maneira, estes três autores recriam uma tradição da literatura latino-americana contemporânea que Jorge Luis Borges (1899-1986) radicalizou ao trabalhar uma literatura da periferia, como a chama Beatriz Sarlo (2007). Uma forma de narrar que trabalha desde as beiras e que, de certa forma, dá continuidade à pergunta sobre o que Borges teria se proposto a responder desde a sua própria obra: como pode-se escrever uma literatura numa nação culturalmente periférica? (Sarlo,2007:11). Esse jogo entre cosmopolita e nacional, ou entre cosmopolita e latino-americano, parece transparecer na literatura construída pelos nossos escritores. Pois se trata de uma literatura de ecos de outras literaturas e, sobretudo, de acontecimentos que se recriam num presente que se pretenderia eterno.

Introduz-se, assim, a problemática sobre o que representa ser contemporâneo na literatura atual da América Latina, mas também o que representa o contemporâneo, e se esse conceito está relacionado com o instante do evento e da performance numa literatura muito peculiar que alguns podem nomear de “literatura má” ou “pós-autônomas”, como o faz Josefina Ludmer (2006). A partir da década de 90, segundo a crítica argentina, se produz uma grande mudança na literatura:

... poderíamos partir de um ponto crucial para todos: que nos anos 90, entramos em outra etapa da história das nações, dos impérios e do capitalismo e, portanto, necessitamos de categorias, noções, conceitos para pensar o presente” (trad. própria, Entrevista realizada com Josefina Ludmer, “Elogio de la literatura mala”, Revista Ñ, 1 dic 2007).



Porém, já não é possível pensar a literatura mediante algumas dicotomias habituais, assim como tampouco é possível diferenciar realidade e ficção dentro do campo da própria literatura contemporânea, pois não se sabe se os personagens são reais ou não, se a história efetivamente aconteceu e, em alguns casos, se se trata de um ensaio, romance, biografia ou diário. Muitas das narrativas contemporâneas argentinas, comenta Ludmer – ainda que também possamos estendê-lo às latino-americanas oscilam entre a realidade e a ficção, o que torna quase impossível diferenciar categorias. Este é o caso de Osvaldo Lamborghini, cuja obra está marcada pelo excesso, pela oralidade da escrita, pela desestabilização que provoca o tratamento do sexual e, sobretudo, pelo método que cria: o de sempre parecer estar começando a sua escrita a partir de um eterno primeiro capítulo, como se se tratasse de um ato performático. Isso encontramos, por exemplo, na trilogia sobre a infância: *El Niño Proletário*, *El Niño Taza* e *El Pibe Barulo*<sup>2</sup>. Lamborghini trabalha a partir de uma literatura do menor, como aponta Adriana Astutti em *Andares Blancos* (2011). Uma literatura que trabalha personagens secundários, em que o eu se transforma num outro que se confunde com a massa. No entanto, o que interessa a Lamborghini é sempre prosseguir, considerando as partes da sua obra - que sempre parece inacabada - como mais do que simples partes. Assim enuncia o autor no início de *Segregondi retrocede* dizendo “las partes son algo más que partes”, como se a sua obra estivesse sendo formada por pequenas peças que formam um grande quebra-cabeças, no qual desenvolve um estilo, uma forma de ver o mundo e a literatura. *El fiord* (1969) será o seu mito de origem, um texto fechado, irrespirável, no qual se evidencia, desde o início, seu sistema de escrita criador de mundos microscópicos. Nesse viver para a literatura, junto com a subjetivização que desenvolve ao longo dos seus textos, revela a sua forma de concebê-la. Na verdade, trata-se de apresentar o artista, como afirma Astutti, que vira escritor do escritor. Uma ficcionalização da máscara. Um processo duplo no que se inventa uma língua nova e na que prolifera uma vida impessoal. Nos seus relatos não interessam as descrições ou os tipos psicológicos dos seus personagens que, frequentemente, são apenas esboçados. Eles são quase sempre marginais, ainda que nunca deixe de trabalhar o lado

---

<sup>2</sup> Os três contos formam parte da coletânea, *Contos e Novelas* organizada pelo César Aira em 2003 através da Editorial Sudamericana.

humano dos mesmos. Como a sua escrita é de intervenção, a obra de Lamborghini enfatiza o evento, no instante da intervenção. Algo que ocorre em toda a sua materialização como uma evidência da existência daquilo que já aconteceu e que acontece novamente a cada nova leitura, assim como a profanação que ela imprime na realidade. A profanação dos corpos, da linguagem e do gênero literário é a condição *sine qua non* para que a escrita de Lamborghini exista num presente constante e eterno. Ele salta fronteiras e o problema que trata na sua literatura já não é a literatura menor, mas esta serve de ponte para falar das diferenças culturais. Passo a passo, novas fronteiras são profanadas: a língua, a infância, a classe trabalhadora, as diferentes culturas e a idiossincrasia de um tipo de argentino. E, sobretudo, a fronteira está em nos mostrar um método para virar um outro, para devir escritor. Disso se trata a jornada que inicia nos seus relatos, assim como o seu sistema de escrita. Ficcionaliza o eu, como algo diferente da escrita de si. Mas é precisamente ali, neste processo de subjetivização, em que finca o seu estilo e sua ética do menor.

Ainda que anterior à década de 90, também poderíamos considerar a literatura de Lamborghini como pós-autônoma. Estas literaturas traçam, segundo Ludmer (2007), certo tipo de fronteiras entre o cultural, o político e o econômico. Ela pontua que:

... estamos frente ao fim de uma era em que a literatura teve uma lógica interna e um poder de se definir e se reger pelas suas próprias leis e instituições – a crítica, o ensino, as academias, o jornalismo – que debatiam publicamente a sua função, seu valor e o seu sentido. Trata-se do fim da autorreferencialidade da literatura. Essa realidade-ficção que constrói a literatura contemporânea, precisa ao mesmo tempo de uma máquina para a sua abordagem e compreensão. (In: Costa, 2007)

A obra destes três autores pode ser enxergada como uma coleção de relatos que precisa ser continuada e contínua. Ela está marcada pela explosão da brevidade, na qual se deixa registro, ainda que de forma anacrônica, dos costumes da vida cotidiana e idiossincrasias de personagens estereotipados da classe média argentina e da América Latina. Uma coleção que, ao mesmo tempo, é o registro e a documentação de um procedimento de escrita que tem a invenção, a fabulação e o aleatório como seus principais componentes, no qual o cotidiano se transforma

em objeto de arte para relatar uma época e, sobretudo, para nos oferecer desde a leveza da banalidade (principalmente em Aira e Bellatin, mas também presente em Lamborghini) até outra forma de compreensão da contemporaneidade.

Verifica-se, portanto, que a atual literatura latino-americana enaltece a noção de contemporâneo. Em especial, nos nossos autores, esta forma de relatar é entendida como uma sucessão de eventos que acumulam o passado e que também influenciam o futuro, mas que, sobretudo, se dedicam profundamente a explorar o aqui e agora. No artigo intitulado “O Contemporâneo e a Literatura”, Karl Erik Schøllhammer (2011) chama a nossa atenção sobre o contemporâneo nas narrativas atuais por meio da ideia de presentificação que, segundo ele, tem dois sentidos: reivindicar a temporalidade do imediato e, ao mesmo tempo, criar efeitos de presença sensível.

A primeira dimensão é observada pela crítica em termos do imediatismo do próprio processo criativo, e a segunda pode ser flagrada na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. Observe-se que a distância entre a escrita e a leitura ficou mais curta, o intervalo entre criação e a recepção diminuiu tecnologicamente e o escritor que escreve on-line experimenta a temporalidade da mídia acentuando o aspecto performático do seu trabalho. (Schøllhammer, 2011:48)

O certo é que, ainda que nossos três escritores não tenham uma experiência on-line na sua narrativa, a temporalidade na qual escrevem e a fugacidade com que procuram fazer circular essas escritas, principalmente nos casos de Aira e Bellatin (ainda que Lamborghini também possa ser incluído nessa necessidade imperiosa de fazer acontecer a escrita através da sua publicação), nos apresentam um presente conturbado, no qual se misturam as simultaneidades do passado e do futuro num presente mais denso, expandido, que parece nunca acabar e que acumula tanto o que foi como o que virá.

No entanto, de que tempo estamos falando quando nos referimos às histórias do contemporâneo ou entorno do cotidiano nestes autores? Trata-se do tempo do acontecimento, onde o cotidiano e a sua necessidade de relatá-lo estão relacionados com o evento através de uma escrita performática que, de alguma maneira, encarna esse sucesso. E o que é o acontecimento? Uma ferida no tempo,

como diria Deleuze? Um estalido no qual sombra e esplendor se misturam e dessa combinação parece radicar o seu sentido? Em *A lógica do sentido* (2007), Deleuze diz que o acontecimento não é o que sucede, ou seja, um acidente, mas ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido ou desejado e o que deve ser representado. Isso quer dizer que, no acontecimento, precisamos ser dignos daquilo que nos sucede, para isso precisamos querer e desprender isso do acontecimento, nos fazer cargo de encarnar os nossos próprios acontecimentos e, com isso, renascer, voltar a nos dar a possibilidade de nascer ao ser filhos das ações que fazemos acontecer. E, assim, diz Deleuze, ao ser operadores dos acontecimentos que nos sucedem, produzimos as suas superfícies bem como as suas dobras. Nesse sentido, para o filósofo francês, o acontecimento é percebido como uma ferida no tempo, como um acontecimento puro.

É precisamente deste acontecimento puro que nos fala a performance, qualquer que seja o seu tipo. Sabemos que a performance combina elementos do teatro, das artes visuais e da música<sup>3</sup> e que, em geral, projeta o espectador como simples observador. Ainda, assim, a escrita performática vá além disso, transforma esse espectador em participante galgando um degrau a mais. Podemos encontrar as suas raízes na arte *pop* que, ao tomar a cena artística das décadas de 60 e 70 e colocar em cheque os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, termina por caracterizar toda a arte contemporânea. Através da performance abrem-se as portas para uma experiência de culturas díspares que convivem num ritmo de harmonia diferenciado. A performance, portanto, não só desafia as classificações tradicionais do cânone, mas também rompe com as fronteiras entre arte e não-arte, intersectando-as e acumulando novas perspectivas, tanto explícitas quanto implícitas. Algo que já vinha sendo trabalhado pelos surrealistas e dadaístas, mas que a experiência da arte contemporânea radicaliza a ponto de, em certa medida, manifestar a sua expansão sob diferentes formas de expressão artística. No nosso caso, nos interessamos pela escrita performática, no sentido de fazer do relato um evento contínuo que se reproduz novamente a cada nova entrega, a cada novo relato, que não faz mais que reescrever uma e outra vez a essência da obra. Essa obra e essa escrita desenham o acontecimento do artista, o que dá sentido ao acontecimento de ser escritor. Evento este que se plasma com

---

<sup>3</sup> CHALVERS, I., *Dicionário Oxford de Arte*, p. 584.

cada novo relato e com cada nova leitura dessas narrativas. É como se, em cada um desses acontecimentos, se estivesse perpetuando o presente. Um presente que flutua ao mesmo tempo em que se densifica pela acumulação de tempos dentro de si. Não obstante, este tipo de performance narrativa precisa de um leitor que não fique distante, mas que tenha a coragem de se aproximar e de se envolver com a performance desenvolvida pela ficção. Ou seja, de um leitor que não tenha medo de entrar no jogo para realmente compreender a essência da performance, tal como propõe, por exemplo, o teatro da crueldade de Artaud. Uma performance não é outra coisa que a capacidade de transformação do instante em outro instante, numa espécie de espiral. Assim, aquele que vivencia a experiência proposta também é capaz de se metamorfosear como se se tratasse de uma dança coletiva e simultânea de experiências transformadoras de um mesmo instante. Uma forma de representar realidades paralelas que acontecem num mesmo tempo e espaço, mas expressas de forma lúdica, ainda que com as suas próprias regras que, no nosso caso, serão as regras dos sistemas de escrita.

Estas novas literaturas, que alguns chamam de más ou se questionam se merecem a categoria de literatura, trabalham a partir de um realismo cotidiano que se opõe, de alguma maneira, ao realismo histórico. A grande história se dilui nesse cotidiano que se alimenta dos eventos do dia a dia em repercussão nos jornais, na televisão, na internet, etc. Um realismo cotidiano que, como menciona Ludmer (In: Costa:2007), se nutre da repetição inerente aos rituais, das comidas, das cenas diárias e também da fugacidade do tempo presente que está relacionado com o instante, com o acidente, com o evento e com o acontecimento, instaurando, assim, novas espacialidade e temporalidade. Há, nessas literaturas, uma mostra ou semente de uma mudança de paradigma frente ao que conhecemos como consciência histórica. Assim, os eventos do passado estão incluídos no presente para formar, desta maneira, um presente completamente novo, diferente do simples “aqui e agora puro” e, portanto, esse presente se densifica.

Isto nos leva a refletir sobre o que representa a noção do contemporâneo para estas literaturas e sobre o que representa este conceito na obra e nos sistemas de escritas dos nossos autores. A polêmica acerca do contemporâneo já estava instalada no mundo acadêmico há alguns anos, e Giorgio Agamben talvez tenha sido quem mais lenha ao fogo colocou com o ensaio “O que é o contemporâneo?”(2009). Neste texto, Agamben resgata a análise proposta por

Roland Barthes em um de seus cursos ministrados no Collège de France de um contemporâneo percebido como o intempestivo, noção, por sua vez, recuperada de Friedrich Nietzsche, para quem a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele, pois se alia através de uma defasagem e de um anacronismo. É, para tanto, preciso ter pontos de confronto com o seu tempo presente para poder conseguir vê-lo no seu esplendor, o que de forma inerente inclui as suas sombras. E é essa precisamente a definição que Agamben elegerá: ver o contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro”. Assim, “contemporâneo é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever molhando a pena na treva do presente”. Sendo esse obscuro não uma passividade ou simples ausência da luz, mas uma habilidade particular: a de neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as trevas, como pontua Agamben, a sua íntima obscuridade. Desse modo,

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que todas as luzes, se volta diretamente e singularmente para ele. Contemporâneo é aquele que recebe em plena face o feixe de treva que provém do seu tempo ... Perceber no escuro do presente esta luz que busca nos alcançar e não o pode fazer, é isso o que significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de mais nada, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber neste escuro uma luz que, enviada em nossa direção, se afasta infinitamente de nós. O que significa ainda: ser pontual em um encontro marcado ao qual só se pode faltar” (Agamben, 2009:9)

Desta forma, para Agamben o contemporâneo se inscreve no presente como o arcaico, sendo esse arcaico o mais próximo da origem, que não tem a ver com um passado cronológico (vinculado ao *kronos*), e que marca um ponto de encontro entre o arcaico e o moderno, e isso explica o encontro entre o antigo e a vanguarda, quem busca resistir à tradição, enquanto na verdade a recria e a recicla.

Essa forma de olhar para a sombra da contemporaneidade faz lembrar certa estética oriental, como a descrita pelo Tanizaki em *El elogio de la sombra*

(2010), na qual esclarece como os japoneses têm se dedicado por muitas gerações a elucidar os mistérios da sombra através da utilização de jogos de luzes e sombras que se experimentam, por exemplo, no sentimento de que o ar, em certos lugares, encerra uma espessura de silêncio e que nessa escuridão reina uma serenidade eternamente inalterável. Diz Tanizaki que “quando os ocidentais falam dos “mistérios de oriente”, é muito possível que com isso refiram-se a essa calma algo inquietante que gera a sombra quando possui essa qualidade” (Tanizaki: 49). A genialidade dos antepassados, apontará o crítico, encontra-se no universo de sombras que deliberadamente delimitou um novo espaço rigorosamente vazio, e que conferiu uma qualidade estética superior a de qualquer fresco ou decorado. Um universo onde luz e sombra se confundem, revelando uma beleza surpreendente:

Nosotros los orientales creamos belleza haciendo nacer las sombras en lugares que en sí mismo son insignificantes ... creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de clarooscuros producido por la juxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra (Tanizaki:69)

Trata-se sempre de um jogo de claro-escuro, no qual revelamos da sombra de um, o esplendor do outro. Assim sucede na natureza: a luz da lua é o reflexo da sombra do sol. E, por sua vez, a luz do sol fica mais suave através da luz da lua - a esta que podemos conduzir diretamente o olhar, coisa que não o fazemos com o sol. Mas a sombra de um e o esplendor do outro não competem entre si. A luz da lua é tão maravilhosa quanto a luz do sol, cada qual no seu contexto. Esse jogo constante de luz e sombras tem sido recriado nas diferentes artes para gerar uma estética (na pintura podemos pensar, por exemplo, nos quadros de Caravaggio (1593-1610)), pois a luz sombria nos faz refletir sobre o que verdadeiramente vale a pena ver. Os jogos dos opostos entram em convulsa comunhão e transformam a matéria em arte. Do belo manifesto extrai-se o bizarro liquefeito, uma estranha combinação também expressa nos nossos autores.

Não obstante, o relato da nossa cotidianidade determina um mecanismo de autodefinição que temos interiorizado e, de certa forma, automatizado. É uma leitura da realidade que não está isenta de condicionamentos. Nesse sentido, a nossa mente funciona como um grande arquivo de acontecimentos que, logo, selecionamos para comunicar. É a linguagem - que se manifesta através da memória - o instrumento com o qual exteriorizamos esses acontecimentos, para desfazer-nos das angústias, dos escuros, ou para comunicar as nossas alegrias, o esplendor, e tanto num como o outro, muitas vezes são manifestados através do humor, ainda quando ele seja negro ou sombrio. Essas representações da realidade ou do cotidiano não funcionam como uma mimese em nossos autores. Trata-se simplesmente de uma leitura que se recia uma e outra vez sob um determinado sistema. A narrativa nos obriga a interatuar, como leitores que têm os seus próprios condicionamentos com ela. Assim, o Ser de cada um, autor e leitores, se conecta com o seu próprio interior e tira de dentro de si algo que precisa comunicar.

A narração do cotidiano parte da presença de uma experiência. No entanto, essa experiência do comum, dobra mediante, pode transformar-se em algo inverossímil. Esse tratamento delirante do cotidiano pode ser constatado, por exemplo, em *Yo era una chica moderna*, “novelita” de César Aira escrita em 2004, que conta a história de duas jovens (ou garotas) portenhas que caem na balada todas as noites, porque gostam, mas sobretudo porque é uma espécie de linha de fuga de uma vida de trabalho (ainda que não se saiba bem em que trabalham), que se presume monótona e opressora. O objeto de estudo destas garotas é a vida, e ela acontece à noite. Como em tantas outras “novelitas” de Aira, em *Yo era una chica moderna* combinam-se o excesso de imaginação que faz desembocar o realismo de suas tramas num puro delírio construído a partir de técnicas de montagem que misturam o relato popular, uma história de amor, as peripécias da aventura e o melodrama. Construindo e desconstruindo, desta forma, as modalidades narrativas tradicionais dentro da experiência de uma metodologia literária que, como diz Sandra Contreras em *Las Vueltas de César Aira* (2008), procura permanentemente resgatar um movimento de “volta ao relato”.

Em *Yo era una chica moderna*, os eventos sucedem-se num ritmo vertiginoso e serial, criando-se um procedimento da narrativa particular. O método de escrita de Aira, esse ir sempre para frente, sem corrigir nunca, constitui



uma transposição literária que resgata o gesto das vanguardas históricas, cujos procedimentos criativos baseavam-se no acaso, algo que está presente nas obras de John Cage, para quem fica muito claro que “a lembrança do que aconteceu não é realmente o que aconteceu”<sup>4</sup> e que também encontramos na obra de Duchamp<sup>5</sup>. Há, nesse procedimento, um cruzamento de fronteiras que resiste à classificação do que é literatura e, sobretudo, dos gêneros literários. Não obstante, nele se reivindica a ficção como uma máquina de invenções que pode ser consumida como parte de uma série, como capítulos de uma obra maior, no qual a estratégia de publicação<sup>6</sup> também forma parte de um ato performático, estabelecendo um valor cultural (de culto) à literatura de Aira.

Este relato de Aira começa em primeira pessoa, quando uma garota moderna conta as peripécias de uma noite de bebedeira, ocorrida numa das suas habituais noitadas de que pouco se lembra:

Yo era una chica moderna, que salía mucho. Salía para mantenerme al tanto de lo que pasaba, y además porque me gustaba. Tenía que compensar las horas que pasaba encerrada en el trabajo. Siempre se estaban inaugurando lugares nuevos, lugares temáticos ... No es que fuera a buscar chicos, era otra cosa. A veces, al revés, iba con algún chico para sacármelo de encima. Una vez, justamente la noche que empezó la historia, fui a una discoteca minúscula, preciosa, íntima, con un pibe que había pasado la tarde del sábado conmigo. (Aira: 2004:7)

Esse início simples confere à frase um significado espacial: funciona como um emblema que abre para determinada leitura do que logo acontecerá, mas que, ao mesmo tempo, indica um paradoxo. Uma definição de identidade pretérita (*yo era moderna*), uma modernidade que, mais adiante, será entendida como uma espécie de *flâneur* que não se restringe à observação ou à contemplação, mas que

<sup>4</sup> John Cage, “Composition in Retrospec”, 1983/1988, mesótico inicial. Cage que também iniciou uma pesquisa ao redor de diferentes leituras para interpretar a música, se sentiu entusiasmado pela interpretação de Carl Jung sobre a personalidade que diz que as duas partes da personalidade são a mente consciente e a inconsciente e que elas estão divididas e dispersas na maioria de nós, de maneiras imutáveis e em inumeráveis direções. Assim, Cage declara que: “A função da música, como a de qualquer outra ocupação saudável, é contribuir para o reencontro destas partes separadas. A música consegue isto propiciando um momento em que, perdida a consciência do tempo e do espaço, a multiplicidade de elementos que conformam a um indivíduo aparece integrada e ele recupera a sua unidade” (trad. Própria, Nicholhs:62)

<sup>5</sup> (Speranza: 2006, 308)

<sup>6</sup> Aira publica em diversas editoras ao mesmo tempo, um mix de grandes e pequenas editoras independentes, que de alguma forma procuram estetizar o objeto livro.

é performático, pois se realiza através da experiência que se funda na ação. Ser moderna para esta garota é sentir o grande desafio da vida, experimentar a própria vida, procurando sempre o inesquecível e o irreversível nas noites da cidade de Buenos Aires. Uma modernidade que se revelará dupla. Por um lado, está a modernidade da narradora que não tem parceiro fixo e que se entrega à busca incessante por novas experiências. Suas atitudes denotam certo desapego emocional. Diz ela:

Después de la excitación de alguien nuevo, los amigos viejos me parecen más deseables, o más divertidos, o más sólidos. Es como si el pibe se disolviera, una pierna se le iba para un lado, un brazo para el otro, la cabeza caía, un pie salía volando”. (Aira, 2004:7)

Por outro lado, temos também a concepção de modernidade da sua parceira inseparável de noitadas, Lila, noiva há cinco anos de Roberto, com quem poupa mês a mês para comprar móveis e objetos diversos para a sua futura casa. As duas amigas gostam, por meio de seu comportamento bizarro, de alimentar o mito selvagem de duas amigas inseparáveis que se amam e que dividem namorados sem ciúmes nem invejas. Ainda assim, essas diferentes percepções do que é moderno aparecem representadas numa só realidade, que em momento algum deixa de ser delirante.

Grande parte da ação de *Yo era una chica moderna* acontece na menor discoteca de Buenos Aires e, portanto, do mundo - ao menos para esta garota sedentária que nunca saiu da cidade. Um lugar no qual se pode viver uma realidade diferente da cotidiana, uma realidade mágica que conjuga a cultura *pop* com a cultura *queer*. Uma realidade que está traçada pela adrenalina da aventura, mas com uma carência de desejo. A narradora diz:

Me molesta que me hablen en los lugares. A la música hay que respetarla, aunque sea una porquería. Nunca respondo una pregunta, y en realidad ni siquiera las oigo. Prefiero una comunicación por gestos, por movimientos, siguiendo la onda de la música. (Aira, 2004:8)

Uma descrição verossímil das regras de sociabilidade de uma juventude que privilegia, no espaço da *disco*, a performance corporal à comunicação verbal. Essa discoteca representa um microcosmo com as suas próprias regras:

La falta de luz y de espacio transformaba todo. Una está adaptada a cierto tipo de ambiente. En una disco pequeña “salir” a bailar era “entrar”. Todos bailan con todos pero sin mirarse”. (Aira,2004:8)

Ao longo do romance, Aira coloca em relevo a questão da classificação de gêneros, assim como diversas matizes entre a beleza, o amor e a felicidade, que em nenhum momento evitam o clichê, pelo contrário, o estimulam. A narradora, que começa o relato autodefinindo-se como moderna, à medida que a narrativa avança, tem a sua identidade sexual, bem como a própria modernidade, cada vez mais ambíguas. Uma modernidade entendida como evolucionista, pois a explicação que a narradora dá para essas noitadas é a procura de um namorado, não de um, mas de vários, até achar o namorado perfeito. Uma empreitada que, como dirá a narradora, é de natureza “espiritual-biológica”, ou seja, evolucionista. Após a exposição de alguns tipos de comportamentos destas jovens, os gêneros explodem. Não só o gênero literário em si, mas também a identidade do gênero dos personagens começará a ficar cada vez mais instável. Algo que já é comum nos relatos de Aira como em *Cómo me hice monja* (1993), *Yo era una niña de siete años* (2005) ou *La Prueba* (1992), nos quais se sucedem as transgressões de tipo sexual, propondo uma falta de confiança nas categorias.

Afinal, o que representa ser moderno para estas garotas e para Aira? Como diria Roberto Echevarren, em *Fuera de Género* (2007), optar, talvez, mais ou menos abertamente, por determinadas práticas e parceiros eróticos, como forma de intercâmbio que envolve prazer, mas sem desejo ou compromisso emocional com o outro. Nesta “novelita”, esse engajamento com o humano somente estará vinculado ao exótico e ao estranho. É dentro desta perspectiva que, no terraço da discoteca, a narradora conhece Porfiria, uma romena que não pode deixar de crescer porque foi afetada pelas radiações de Chernobyl. A estrangeira lhe rouba um beijo, ainda que a narradora transpareça que o rumor de sua homossexualidade seria “tan sólo una leyenda”. Algumas linhas adiante, a narradora confessa que:

“Porfiria me gusta más que los hombres, pero tengo miedo de que después dejen de gustarme las mujeres. Ella no es una mujer. Es una cosa”(Aira, 2004: 11).

A noção de monstruoso vinculado ao cotidiano é um elemento-chave para compreender o projeto artístico de Aira. Na procura por experiências inesquecíveis, as garotas modernas se entregam a uma ação que produz uma corrupção do texto, uma transgressão e um devir monstruoso com consequências artísticas. Nos relatos de Aira, o cotidiano muda de escala e escrever sobre a miniatura o leva ao delírio não da descrição, mas sim da ação. Ele, o relato, se transforma num *ready-made* no qual transparecem diferentes significados, todos possíveis, ainda que extravagantes, de sujeitos e situações comuns à realidade da classe média argentina. Assim, o cotidiano transforma-se num fetiche na medida em que a obra de Aira, por meio das técnicas do *bricolage* e do *pastiche*, cria um novo protocolo de leitura dessa experiência. Uma obra que parte de uma materialidade convencional, mas que, a partir da invenção, altera a sua significação coletiva, torna-se outra coisa, arte, uma espécie de manifesto sobre o ato da criação em que o volume e o vazio se entrecruzam e se complementam.

Diz Aira:

El continuo del que suelo hablar es poner en el mismo nivel elementos heterogéneos que normalmente deberían ir en niveles distintos, por ejemplo la forma y el contenido. El truco está en encontrar cosas que sean de verdad heterogéneas, porque muchas que lo parecen, bien miradas tienen un plano de homogeneidad; todas lo tienen; esa busca de heterogeneidades cada vez más marcadas, más irreconciliables, es el juego frívolo al que me dedico. (In: Speranza, 2006: 305).

Essa realidade-ficção, presente na literatura contemporânea latino-americana e, mais precisamente, característica das literaturas pós-autônomas que têm traspassado as fronteiras do literário de que nos fala Ludmer, apresenta diferentes graus e inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e até o fantasmagórico. Trata-se de uma realidade que não pretende ser representada e a que, portanto, corresponde outra categoria de representação. O que caracteriza estas literaturas é a aplicação de uma determinada política, que lhe é muito própria e que está associada à ambivalência, na qual as esferas política e

literária, tal como pontua Ludmer (2006), se encontram num processo de desdiferenciação ou de fusão.

Já o contemporâneo dentro de literatura de Bellatin revela uma estética que evidencia a condição humana através de um ângulo diferente, fragmentário, simples e próximo ao niilismo. Bellatin nos cativa pela estranheza da sua escrita, que mistura precisamente a luz e a sombra, assim como por um inevitável desconcerto no momento de classificar a sua obra, na qual vemos sinais dessa literatura do impensável. *Salón de Belleza*, romance publicado pela primeira vez em 1994, em Lima, atua de forma a desenvolver um tipo de subjetividade num espaço talvez utópico, mas que não deixa de ser uma investida de resistência. A escrita de Bellatin é corpórea, muitas vezes delirante e, ao mesmo tempo, distante e niilista. Ela é porosa, composta de pequenos fragmentos, ou melhor, de ruínas de outros relatos que impulsionam uma perspectiva da condição humana a partir de um prisma diferente, cruel, bizarro e absurdo. As suas ficções não contam simples histórias, elas também nos falam de um particular humanismo que não se forja nas belas palavras. Elas tratam de situações estranhas, muitas vezes tabus, construídas a partir do anômalo e do excesso da monstruosidade. Bellatin parece querer mostrar-nos, o tempo todo, que esse lugar incomum da sua escrita é tão verdadeiro quanto aquilo que chamamos de realidade. A ideia de *Salón de Belleza* nasceu no limiar da inverossimilhança do real, quando Mario Bellatin lê no jornal que um cabeleireiro de um bairro da periferia da cidade de Lima tinha fechado o seu salão para torná-lo um espaço de acolhimento de doentes terminais de AIDS. A partir desse simples acontecimento, Bellatin urde uma história que cativa pela sua estranheza, dando vida a um narrador anônimo, de quem somente sabemos que é cabeleireiro e travesti ocasional. Um monólogo<sup>7</sup> em que uma voz que não se apresenta começa a relatar-nos a sua história, a partir de sua obsessão pela vida e morte dos peixes dos aquários que enfeitavam o seu salão. A estrutura do romance parte da desterritorialização, pois “el salón estaba situado en un punto alejado de las líneas de transporte público” e “para llegar, había que efectuar una fatigosa caminata” (Bellatin, 2005:31). Uma voz que tem um vácuo como som de fundo e que nos fala desde uma cidade sem nome, situada numa temporalidade não explicitada, mas que intuimos a partir dos pequenos detalhes como uma

---

<sup>7</sup> O texto já tem sido adaptado e representado como monólogo teatral em alguns países da América Latina, entre eles Puerto Rico.

cidade latino-americana. Nas primeiras linhas, utilizando a concisão das narrativas breves, o cabeleireiro nos entrega uma síntese do que virá:

Hace algunos años, mi interes por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver como poco a poco los peces han ido desapareciendo. (Bellatin, 2005:21)

A estética desenvolvida no romance beira o *kitsch* e se evidencia nos aquários que o cabeleireiro oferece as suas clientes para que elas “vivan la sensación de encontrarse sumergidas en água cristalina al recibir su tratamiento, para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (Bellatin, 2005:32). Assim como todos os personagens da obra deste autor, o cabeleireiro de *Salón de Belleza* é um *outsider*, alguém que se encontra fora do sistema, mas que, mesmo assim, configura uma comunidade nesse exterior, criando simultaneamente um novo centro, um novo sistema e um novo interior. Os personagens de Bellatin destacam-se pelo isolamento que essas anomalias acarretam. São personagens inverossímeis que somente habitam na ficção, mas que através de seus defeitos conseguem se comunicar com o mundo, fazendo de seu microcosmo particular um universo através do qual se dão novos sentidos a isso que chamamos de real. Ao lançar mão de uma linguagem diáfana e simples, Bellatin consegue construir um mundo exótico que, mesmo na exclusão, assume a ansiedade por viver e existir. Assim, este universo criado adquire vida e recebe uma identidade, tomado por energias que se insinuam estranhas, mas que ancoram os relatos deste prolífico escritor entre o possível e o inverossímil.

Através do anômalo, da sombra do cotidiano, é que Bellatin desenvolve a história deste cabeleireiro que, após a morte de seus amigos por causa da peste (a qual não é explicitada ao longo de todo o texto, podendo se tratar de AIDS), decide transformar o rubro do seu negócio. Desta forma, das ruínas da beleza constrói um Moridero que hospeda, em meio a aquários desertos de peixes ou de águas podres, pessoas na fase terminal da doença. Para entrar no jogo de Bellatin, o leitor tem que se entregar ao delírio com um olhar fascinado, mas que aceite o bizarro como normal. O leitor é atraído por esse mundo *freak* que subjuga, mas

que também liberta sensações, fantasias onde e quando menos se espera. A instalação do salão de beleza foi o projeto de juventude deste cabeleireiro, e o Moridero (como o denomina) será o seu lugar de residência até o final da vida. Inicia-se como um projeto quando decide acolher companheiros travestis feridos nas aventuras noturnas e que não podem contar com um hospital ou com a proteção da polícia porque são rejeitados e marginalizados pela sociedade. Transparecendo, assim, um mundo de hipocrisia, pois aqueles que os atacam são, ao mesmo tempo, os filhos dos clientes desses mesmos travestis. Conta o cabeleireiro que:

La primera vez que acepté un huésped, lo hice a pedido de uno de los compañeros que trabajaba conmigo. Como ya señalé, antes habíamos dado cobijo a uno que otro herido por la Banda de Matabros, o por otro tipo de asaltante. En esas ocasiones se habían tratado sólo de alojamientos temporales. Pasado un tiempo abandonaban el salón por sus propios medios. Pero en aquella ocasión, cuando recibimos por primera vez a un huésped de verdad, ese compañero me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no lo querían recibir en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y, por falta de recursos económicos, su única alternativa era morir debajo de uno de los puentes del río que corre paralelo a la ciudad. (50)

O Moridero é um espaço de desfechos humanos em fase terminal de uma doença indizível, pois é tabu nomeá-la. Uma espécie de alegoria desse espaço da morte por vir, emblema da mutilação, da deficiência e da deterioração nas sociedades latino-americanas. O cabeleireiro constrói no Moridero o seu próprio universo como se de um aquário se tratasse. Do mesmo estilo dos que ele colecionara numa primeira instância, único símbolo de vida em meio de tanta morte. Ele tem uma verdadeira obsessão pelos aquários e seus peixes, carpas douradas, gupis ou monjitas, neles parece focar-se o seu afeto. Diz ele:

Yo quería algo colorido pero que también tuviera vida, para así pasarme los momentos en que no había clientas observando como los peces se perseguían unos a otros, o se escondían entre las plantas acuáticas que habían sembrado sobre las piedras de fondo. (25)

O Moridero, um recinto no qual o cabeleireiro é o regente que realiza e impõe regras segundo o seu parecer, um regime de uma cabeça que ninguém ousa modificar e que está nas bordas do sistema, com tanta vitalidade como a do próprio sistema, mas nutre a sua existência nos preliminares da morte. Quando alguém fez uma tentativa de fugir, o cabeleireiro espancou-o de tal forma que nunca mais ninguém o tentou novamente. As leis e regras do Moridero são impostas de maneira unilateral para acolher marginalizados, mas somente masculinos, as mulheres não são toleradas lá. Assim, a morte funciona como uma metáfora: ela infesta a vida. Os excluídos não recebem placas comemorativas, sequer homenagens ou palavras bonitas. Eles vão parar numa fossa comum, em total estado de esquecimento que nem mesmo a voz do nosso narrador consegue iluminar. Os hóspedes não têm nomes, as suas histórias mal são narradas. Não há memória, somente esquecimento. Nesse jogo, o Moridero vira depósito daquilo que a sociedade rejeita e quer ocultar. Ao mesmo tempo, trata-se de um lugar de resistência no qual nenhuma instituição pode entrar e, com isso, configura-se como um espaço de performance particular. Pois como aponta Jorge Glusberg (2005), as performances realizam uma crítica às situações da vida. Daí, a postura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e, sobretudo, a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A performance não precisa de palavras como no teatro, nem da música, nem do argumento, nem da mímica. O *performer* não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. Ele cria uma realidade nesse espaço e tempo da própria performance.

Na construção do cabeleireiro de *Salón de Belleza*, Bellatin nos mostra a vulnerabilidade da condição humana sem necessidade de ser visceral, mantendo-a constantemente na superfície. O narrador se submerge num relato autobiográfico que não segue uma temporalidade linear ou progressiva, mas remonta uma jornada pelo mundo que se inicia aos 16 anos de idade, quando foge da casa de sua mãe em virtude da rejeição que suas atitudes estranhas lhe rendem. Não há nomes específicos que nos ajudem a identificar o espaço onde se encontra o Moridero, salvo por pequenas alusões que faz o narrador às Bandas Matabors, *cabros* é o nome pelo qual se chamam os homossexuais no Peru. As portas do Moridero que os amantes dos doentes tentam bater durante as noites, chorando por



aqueles que estão transitando o processo de devir entre a vida e a morte, são o umbral que distingue o fora do dentro, o público do privado. Cria-se, assim, um universo fechado que rejeita e resiste ao sistema, com as suas próprias regras:

Como creo haber dicho en algún momento, los médicos y las medicinas están prohibidas en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos y familiares. En ese aspecto, las reglas del Moridero son inflexibles. La ayuda sólo se canaliza en dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama. No sé de dónde me viene la terquedad de llevar yo solo la conducción del salón. (37)

O Moridero é um lugar de resistência e, portanto, um espaço político. Uma mini-comunidade na qual se exclui, entre outras coisas, o feminino, seja na forma de ajuda das freiras (Hermanas de la caridad) que, segundo o cabeleireiro, a sua ajuda simplesmente prolonga o sofrimento dos doentes sob a aparência da bondade cristã, num ato egoísta e nada altruísta, seja das mulheres doentes que imploram serem aceitas com os seus filhos em braços e a quem se impede a passagem. O Moridero funciona como uma instalação, um espaço de luta espontâneo. Uma luta perdida de antemão, mas que, como em toda luta, não há tempo nem espaço para a sensibilidade, para as crenças ou para as interrogações sobre o além. Há uma rotina de tarefas que o cabeleireiro segue quase mecanicamente para manter a ordem do Moridero, uma dieta alimentar muito frugal, a troca de lenços, a peregrinação ao banheiro junto com os doentes, a limpeza cada vez mais esporádica da água dos aquários, etc.

Casi todos están desesperados, pero algunos muestran algunos signos de luz a pesar de esa condición. Otros están derrotados por completo, y a duras penas pueden incluso mantenerse de pie. Una vez que son reclusos, yo me encargo de llevar a todos a un mismo punto con respecto a sus estados de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría como describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no cabe ni siquiera la posibilidad de preguntarse a si mismo. Ese es el estado ideal para trabajar. Así no logra involucrarse con ninguno en especial. Haciéndose de ese modo más expeditivas las labores. De esa forma se cumple con el trabajo sin ninguna clase de impedimento. (45)

O espaço está permeado por uma profilaxia emocional. Uma necessidade brutal de não se deixar afetar. Parece haver no Moridero um projeto de esvaziamento do humanismo tradicional para ser substituído por outro, certo humanismo niilista. Uma proposta filosófica e ética que, ao mesmo tempo em que desenvolve uma estética, serve como via de fuga. O cabeleireiro e os doentes recolhem-se numa solidão, que não é simplesmente forçada pela sua orientação sexual ou condição biológica, mas que também é voluntária, pois não tem profetas ou remédios e está engajada com o rompimento total com qualquer dilema sobre a liberdade da condição humana oriunda do sistema. No isolamento do salão se é, paradoxalmente, livre. Quem ingressa lá se emancipa de tudo aquilo que representa o exterior, dissolve-se a noção de Verdade na busca do nada. Tenta-se morrer sem afeto, mas também sem a pena dos outros, sem ser julgado, sem esperar nada, só o momento da morte. Como o mesmo cabeleireiro pontua: “mientras menos tiempo estén alojados en el Moridero es mejor. Los más afortunados sufren realmente unos quince días.” (36).

Há, no proceder do cabeleireiro, um niilismo metafísico que se afunda constantemente no relato. Um niilismo exposto pela sua palavra solitária, a descoberta da perda da verdade, uma condição de mundo sem mais verdade ou tradição como o reivindicava Nietzsche<sup>8</sup>. O cabeleireiro precisa ter “óidos sordos”, não interessam os gemidos ou os gritos de dor, o tratamento é igual para todos. Só prevalece a espera do momento final com a certeza de que serão assistidos até chegar lá. Nada se esconde, tudo é dito entre as paredes do salão de beleza. O mal não é um acidente, e ele também não tem cura. É a partir dele que a sua ética se desenvolve:

.... no sé donde hemos aprendido que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo, a cualquier precio, de las garras de la muerte. A partir de esa experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. (51)

---

<sup>8</sup> Para Gianni Vattimo em *O fim da modernidade* (2005), “para Nietzsche, não desapareceram os valores *tout court*, mas os valores supremos, resumidos precisamente no valor supremo por excelência: Deus. Tudo isso, porém, longe de tirar sentido da noção de valor, como Heidegger bem viu, liberta-a na sua potencialidade vertiginosa: somente onde não há instância terminal e “ininterruptiva”, bloqueadora, do valor supremo-Deus, os valores podem manifestar-se na sua verdadeira natureza, que é a convertibilidade, e transformabilidade-processualidade indefinida...”

No entanto, quando ele cai doente lamenta ser o último, pois ninguém nunca foi bater às portas do salão por ele. Ele espera a morte sozinho, como sempre. Sem nenhuma classe de retribuição afetiva. Ele deve sofrer a decadência sem nenhuma palavra, salvo aquela que está sendo relatada. Aí entra o jogo de inverosimilhança, pois essa palavra é pronunciada a partir do lugar do indizível. Uma palavra secreta, desacreditada pela sociedade, mas dona de uma carga de veracidade e de vulnerabilidade inusitada. É, de certa forma, uma palavra de denúncia, é um texto na beira do apócrifo e, sobretudo, um texto póstumo, pois essa palavra não verá a luz antes da sua morte.

Ao discorrer sobre a Modernidade, Baudelaire atribui o transitório, o efêmero e o contingente, como a meta da arte, mas também o eterno e o imutável. Ao mesmo tempo, cada época tem para ele o seu porte, o seu olhar e o seu gesto e, portanto, para estudar a arte não podemos nos deter somente a sua lógica e ao seu método. Também precisamos ver no tempo, na memória do presente, a impressão das nossas sensações. É nesse sentido que, por meio do prisma da pós-modernidade, nossos autores buscam algo de belo, mesmo nas sombras, como uma qualidade do presente na qual se imprime uma moral e uma estética que o caracterizam. Nesse sentido, eles não deixam de ser uma espécie de *flâneurs*, observadores que “apaixonados” pelo cotidiano se submergem em mundos mínimos para extrair de lá a eletricidade e a vitalidade presentes nos personagens marginais e nas situações insólitas. É uma forma de observar o mundo, de levar à superfície algo que poucas pessoas têm capacidade de ver e de experimentar, mas que, através da palavra e da construção de uma obra, conseguem deixar um registro desse presente que, em princípio, parece ter pouca importância ou, no mínimo, importa só a poucos.