

**CLAUDIO CALDINI**

**JORGE HONIK**

**NARCISA HIRSCH**

*Textos*

**CINE SIN LIMITES**

CINE SIN LIMITES:  
CLAUDIO CALDINI,  
JORGE HONIK  
E NARCISA HIRSCH

#### Curadoria e produção

Aaron Cutler  
Mariana Shellard

#### Distribuidoras dos filmes

Claudio Caldini  
Narcisa Hirsch / Daniela Muttis  
Jorge Honik  
Pablo Marín  
Pablo Mazzolo  
Sergio Subero  
Leandro Villaro /  
antennae collection

#### Projeto gráfico

Mariana Shellard

#### Coordenação editorial

Aaron Cutler  
Mariana Shellard

#### Tradução

Mariana Sanchez

#### Revisão

Gilda Morassutti

#### Agradecimentos

Emiliano Cantore  
Eugenia Castello  
Natalia Christofolletti Barrenha  
Andrés Denegri  
Lila Foster  
Valéria Guimarães  
Leandro Listorti  
Tomas Rautenstrauch  
Mariela Romano  
Philip Shellard  
Silvina Szperling  
Federico Windhausen  
Mila Zacharias



*Taller* (1975)

- 04** De uma fragilidade indestrutível  
*Pablo Marín*
- 13** Trajetória do Super-8 na Argentina  
*Claudio Caldini*
- 14** Uma nova etapa na história do cinema  
*Claudio Caldini*
- 16** Sobre minha prática em Super-8  
*Claudio Caldini*
- 18** Uma autobiografia  
*Narcisa Hirsch*
- 20** Taller  
*Narcisa Hirsch*
- 23** Uma vida possível  
*Narcisa Hirsch*
- 30** Cérebros  
*Jorge Honik*
- 33** Sobre *Elementos*  
*Jorge Honik*
- 35** Visões  
*Jorge Honik*

## DE UMA FRAGILIDADE INDESTRUTÍVEL

### Notas sobre a estrutura do cinema experimental argentino

Escrito por Pablo Marín, em 2010, para o lançamento em DVD da antologia de filmes *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video* (2011), pelo selo *antennae collection*. Sete dos dez filmes mencionados neste ensaio estão incluídos na mostra *Cine sin limites: Claudio Caldini, Jorge Honik e Narcisa Hirsch*.

Entendi que sem tempo não há movimento (ocupação de lugares diferentes em momentos diferentes); não entendi que tampouco pode haver imobilidade (ocupação de um mesmo lugar em momentos diferentes).

Jorge Luis Borges,  
*Prólogo de História da eternidade*

I. De modo mais consciente e surpreendente que o restante das manifestações audiovisuais surgidas no contexto argentino dos séculos XX e do XXI até o momento, a tradição cinematográfica experimental é, talvez, a que melhor aproveitou as limitações de seu entorno. Da luta local entre o impulso pela visibilidade e a inércia das condições de produção necessárias para o desenvolvimento total de uma forma artística original surgiram não apenas processos criativos de resistência, como também uma multiplicidade de estéticas pessoais, unificadas por uma exploração regional de problemáticas cinematográficas cujos resultados permanecem – hoje mais do que nunca – universais em seu compromisso. Prática estabelecida, na medida do possível, já que ainda permanece sistematicamente distante de todo tipo de respaldo sustentável\*, uma primeira aproximação ao cinema experimental argentino encontra suas definições mais frequentes através de jogos de opostos – mediante contradições críticas nas tentativas de argumentações lógicas e lineares; por encontros no meio do caminho entre situações adversas e resultados surpreendentes, entre isolamentos e territórios ilimitados; entre escuridão e luz.

---

\* Embora atualmente conte com maior visibilidade, ainda demanda uma descoberta mais abrangente.

Dessa intermitência surgem as pistas de uma história que atravessa décadas, oculta pela camuflagem de um ritmo episódico (se não interrompido), com vários finais e novos começos; onde cada capítulo sucede o anterior e prolonga uma certa sensibilidade em relação ao meio cinematográfico, mas de uma perspectiva nova. É devido a essas mudanças de ângulo que a trajetória ziguezagueante que vai desde *Traum* até *Espectro* – que compreende setenta e sete anos – pareceria não resistir a uma análise ou uma interpretação sob um mesmo critério, para além daqueles de suporte, nacionalidade ou geografia\*. E é, também, por causa dessas falhas na continuidade do cinema experimental argentino que sua história é, na verdade, um compêndio de várias histórias, em sua maioria, isoladas entre si. Nela confluem fragmentos de uma tradição surrealista, outros relacionados ao cinema direto-em-celuloide, à abstração visual e – com maior protagonismo durante o período compreendido entre meados dos anos 1960 e início dos 1980 – ao modelo coletivo de produção comunitária, inseparável do conceito de *underground* que dominou a produção artística independente daqueles anos\*\*.

No entanto, não é preciso muito trabalho para descobrir que a maior e mais importante articulação na história do cinema experimental argentino responde à mesma que mudou definitivamente o cinema de vanguarda em termos universais: a passagem de um processo criativo guiado pela paixão para um dependente da razão; a quebra de paradigma entre imaginário em primeira pessoa e estrutura, entre uma subjetividade poética e uma objetividade científica como potência de um filme. Deste ponto de inflexão nascido de uma emoção-que-se-transforma-em-precisão resulta, então, esta interpretação possível de uma história que, na ausência de modelos preexistentes, foi reconstruída de forma nuclear, de seu período de maior intensidade para o de menor.

II. Os dois filmes que compõem o momento mais importante do cinema experimental argentino foram realizados com dez anos

---

\*Mesmo estes últimos provam ser falíveis ao compreender muitas vezes filmes realizados por cineastas da Argentina no exterior e vice-versa.

\*\*E do qual o cineasta e escritor Silvestre Byrón continua sendo, até hoje, seu principal (se não o único) pesquisador e cronista.

de intervalo, e de acordo com propostas claramente situadas dentro da tradição do cinema estrutural. Em ambas aplica-se a definição original de P. Adams Sitney, segundo a qual, “a forma de todo filme está predeterminada e simplificada, e esta forma é a impressão fundamental do filme”\*. Ou, em outras palavras, ambas apresentam um trabalho exaustivo de forma sobre conteúdo, a tal ponto que ela – pensada a priori – se torna o parâmetro principal do filme, em termos estilísticos (sua composição visual e sonora) e narrativos (seu argumento, sua descrição)\*\*. Por sua vez, estes filmes traçam uma forma (externa) no contexto de sua realização, construindo um arco de contenção do que até hoje é o momento de maior produção experimental, que abarca grande parte dos anos setenta e o início dos oitenta, principalmente no formato Super-8.

Não há dúvidas de que as impressões paramétricas que *Come Out* (1971), de Narcisa Hirsch, e *Gamelan* (1981), de Claudio Caldini, deixam em seus espectadores são tão simples quanto fortes e mobilizadoras. Tanto a estrutura contraditória entre o campo visual e o sonoro do primeiro filme (um movimento indiretamente proporcional entre as faixas, que impede a sincronização dos valores figurativo/abstrato) como a estrutura centrífuga do segundo (uma força rotatória de velocidade constante e inclinação variável que lança a câmera a uma paisagem abstrata circular) indicam uma radicalidade que aposta em um antirromanticismo visual\*\*\*, ao mesmo tempo em que evoca estados profundos de consciência

---

\**Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002, p. 348.

\*\*David Bordwell usa o termo “parâmetro”, de Noël Burch, para analisar uma nova forma narrativa, principalmente no cinema de ficção. Dando conta dos textos críticos sobre cinema de vanguarda dos anos setenta, mas também os escritos sobre o serialismo musical e o estruturalismo literário, define a narração paramétrica como aquela na qual “o estilo se organiza ao longo de todo o filme segundo princípios distintos, da mesma forma que um poema narrativo exhibe suas pautas prosódicas, ou uma cena de ópera cumpre com uma lógica musical” (*La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 281).

\*\*\*A relação entre o cinema estrutural e o ataque ao romanticismo cinematográfico é apontada por Sitney ao discutir os primeiros filmes de Andy Warhol. Neles, Warhol apresenta sua visão artística Pop, que pode ser entendida como um “repúdio aos processos, teorias e mitos do expressionismo abstrato, uma escola romântica”, e que, por sua vez, evidencia, por contraste, a semelhança do resto dos filmes contemporâneos (Sitney, Op. cit., p. 350). No caso dos filmes analisados aqui, essa denominação destaca a forma “desafetada” do que são, até os dias atuais, os filmes mais austeros de Hirsch e Caldini.

cinematográfica. A contradição desse processo mental operado sob um controle quase glacial dos instrumentos é algo inerente aos melhores exemplos do cinema estrutural, e que, nesses casos, responde principalmente à contundência do trabalho prévio nas filmografias de Hirsch e Caldini. Em *Come Out*, isso se torna uma celebração do cinema como experiência “pura”, despojada de suas instruções básicas de filmagem-exibição (foco, som inteligível), mas ainda capaz de criar efeitos narrativos não carentes de suspense. Em *Gamelan*, a estrutura sustentada, à primeira vista impenetrável, revela um estudo épico da paisagem – registrado por uma câmera na velocidade do corpo humano – que explora os limites da visão de um cineasta cativado pela natureza luminosa do movimento.

Por outro lado, por mais tentador que seja estabelecer uma relação de surpreendente casualidade entre a proximidade-mediante-opostos levantada por essa dupla de filmes estruturais baseados em composições do músico minimalista Steve Reich (colorido/preto e branco, imobilidade/dinamismo, interior/exterior etc.), vale a pena lembrar, como explica Caldini em um texto seu sobre *Gamelan*, que esta relação é intencional. Uma declaração exata anula possíveis especulações e misticismos enquanto descobre a dimensão real desse vínculo. Já que o que se deduz do encontro desses dois filmes antagonicamente complementares, algo não muito distante do choque entre uma força imparável e um objeto inamovível, é muito mais que duas abordagens para um mesmo problema. É, na verdade, uma energia capaz de reconfigurar a história prévia e condicionar o futuro de seu meio no melhor dos sentidos: situando o processo de produção individual dentro de um contexto grupal e participativo (enquanto interação). Um filme que responde a um filme. Uma ação transcendente dentro de uma prática que, a partir desse momento, propôs transformar-se em uma arte concisa em seus objetivos compartilhados, geracional.

III. Seria redundante esclarecer que a história prévia a *Come Out* e *Gamelan* – que, segundo esta reinterpretação da cronologia, inclui os primeiros filmes de intenção vanguardista realizados no país, como também outros produzidos simultaneamente aos de Hirsch e Caldini – só é “prévia” no que se refere a estilos e técnicas chaves para a cristalização de uma tradição artística total, e não como sinônimo de “primitivo”. Estéticas pessoais em sua plenitude, os filmes que integram este campo são estudos dos dois componentes físicos essenciais do cinema: a câmera e o projetor; estudos que,

cada um à sua medida, prefiguram, fundamentam e potencializam a ideia do cinema estrutural (ou materialista) posterior\*. *Ideítas* (1952) e *Toc toc... toc* (1965), de Víctor Iturralde e Luis Bras, respectivamente, exploram as possibilidades do projetor cinematográfico como instrumento de ordem e criação por meio de técnicas opostas dentro do cinema sem câmera. O fluir segmentado das pinturas abstratas coloridas aplicadas por Iturralde diretamente sobre película de 16 mm, e as linhas e figuras geométricas riscadas sobre a emulsão, aplicadas por Bras com uma agulha de toca-discos\*\* sobre a fita filmica como tela, apesar de suas diferenças de precisão, articulam um estilo mínimo de animação no qual filme e projetor parecem se encontrar na metade do caminho para compor imagens até então virtuais, mentais. Muito próximas umas das outras, e graças a todos seus fotogramas, *Ideítas* e *Toc toc... toc* lembram mais do que nunca ao espectador que o cinema é um aparelho de luz e ritmo que opera sobre uma tira de película.

A relação da câmera com o entorno em *Traum* (1933), de Horacio Coppola, e *Los placeres de la carne* (1977), de Horacio Vallreggio, por mais diversos que estes filmes sejam em praticamente todas as suas intenções, responde no fundo à mesma lógica de ruptura do espaço filmado. Os dois casos fogem da função de registro tradicional (sua objetividade invisível, se acreditarmos em tal possibilidade), por meio de técnicas operadas diretamente a partir da câmera, que tornam mais complexa a *mise-en-scène*. Em um estilo que se liberta dos filmes dadaístas e surrealistas dos anos vinte, porém filtrados por uma leveza cômica (até mesmo meiga), que volta mais atrás até Mack Sennett e Méliès\*\*\*, a montagem na câmera de Coppola altera a linearidade argumental com truques

---

\*A conjunção dos termos “estrutural” e “materialista” é trabalhada fundamentalmente por Peter Gidal em *Structural Film Anthology* (BFI, Londres, 1976), que abre o primeiro capítulo, esclarecendo: “O cinema estrutural/materialista tenta ser não ilusionista. O processo de realização de um filme lida com procedimentos que geram a desmistificação, ou a tentativa de desmistificação, do processo cinematográfico.”

\*\*Uma técnica de animação próxima daquela empregada pelo neozelandês Len Lye em seus últimos filmes, *Free Radicals* (1958) e *Particles in Space* (1979), que ele mesmo descreveria como de movimentos “espásticos”.

\*\*\*Esta “ternura” do filme de Coppola, que recusa a violência e o sombrio como força narrativa, já havia sido apontada por David Oubiña em seu ensaio *La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine* (incluído em *Horacio Coppola – Los viajes*. Buenos Aires: Jorge Mara - La Ruche, 2009, p. 191-210), ao falar de *Traum* como um filme situado na “margem luminosa das vanguardas”.

de aparição/desaparição de personagens e objetos através do simples ato de parar a câmera, modificar a *mise-en-scène* e acioná-la novamente de onde foi interrompida. Por sua vez, Vallereggio trabalha com lâminas metálicas flexíveis que distorcem a *mise-en-scène* e transformam a câmera em um elemento expansível (uma engrenagem a mais do aparelho caseiro de filmagem), no qual acaba dissolvendo a barreira entre seus componentes mecânicos e a impressão plástica e orgânica do espaço.

No emprego da câmera como instrumento de controle mecânico (manipulação direta sobre o espaço e tempo das imagens enquadradas), por mais específico e definido que seja, estes filmes evidenciam sua própria existência como produção. Explicitam, da mesma forma que nos filmes de Iturralde e Bras por meio da ideia concreta de projeção como criação, uma inquietude materialista latente capaz de unir estéticas distintas em uma mesma direção esclarecedora.

IV. Assim como no período anterior, o corpo da obra que avança após o impacto estrutural é composto de estilos e intenções cinematográficos diversos, mas que, por sua vez, estão intimamente relacionados em sua consciência explícita da forma. No entanto, a simetria entre ambos os grupos, situados de um lado e do outro, não é perfeita. Principalmente porque o que então poderia ser visto como o prenúncio de um modelo ainda por ser constituído é aqui a continuação – em maior ou menor medida lavada, depurada – de tal modelo. Por isso, há nesses filmes que chegam até os dias atuais uma relação de descendência de certo modo moderadora (em sua renúncia parcial a um minimalismo hermético da *mise-en-scène*), que acima de tudo distingue-se pela tendência de incorporar desenhos formais pré-estabelecidos a estruturas mais espontâneas e heterogêneas.

Este caráter híbrido é visto claramente em *Passacaglia y fuga* (1975), de Jorge Honik, e em *To be continued* (1979), de Juan Villola. Nestes dois filmes, a superação do cinema estrutural (ou sua simples evolução) está na tentativa de questionar o ilusionismo cinematográfico de uma maneira mais flexível, menos complexa e distante. Em seu ensaio espacial disfarçado de retrato arquitetônico, Honik interrompe a rigidez rítmica dos *travelings* filmados quadro a quadro no interior de sua casa com planos fixos em velocidade normal da natureza ao redor.

Dessa impossibilidade de manter um parâmetro unificado\* surge uma dialética entre uma visão do tempo como divisão (humana) e outra como fluxo (natural), que arrasta o filme para um território sugestivamente impuro. Por sua vez, embora com resultado semelhante, o procedimento de Villola parece ser inverso: ele constrói seu relato onírico, por vezes imprevisível, usando uma estrutura simétrica de filmagens e sobreposições tiradas diretamente de imagens projetadas em uma tela. A forma final do filme se aproxima de um cruzamento entre o universo do cinema de transe e o materialismo, onde a potência da atuação e os elementos simbólicos são desmistificados por meio da superficialidade inofensiva de refotografar sequências repetidas.

A partir de um terreno abstrato, Gabriel Romano e Sergio Subero, com seus filmes *Sin título* (1982) e *Espectro* (2010), respectivamente, respondem a esta (nova) interação, entre parâmetros pensados *a priori* e instâncias de um processo criativo definido no improvisado, de uma maneira extremamente enigmática, quase imperceptível. Seja trabalhando diretamente na fita fílmica como instrumento projetável de medição de tempo\*\*, como Romano, ou subvertendo as funções da câmera para gerar imagens de ordem primária, como Subero, estes filmes desafiam o programático por meio de uma consciência rítmica progressiva e variável. Não há dúvidas de que a materialidade dos filmes está presente do princípio ao fim, mesmo em um primeiro plano. No entanto, seria errado não entender o ritmo crescente e complexo de ambos os filmes – que inclui fotogramas queimados e sobreposições – como uma ruptura em relação ao modelo predominantemente estático e racionalista do estruturalismo do período anterior. A título de corolário, os dois trabalhos servem também como exemplos comparativos do cinema de câmera e de projetor de ambos os extremos da história. Como documentos da

---

\* O que o próprio cineasta define como “um único recurso como eixo estético de todo o filme, um movimento rigorosamente desenhado sobre uma precisa cenografia de formas e conteúdo”.

\*\* Mesmo quando o filme não explora este recurso em sua totalidade, pode-se estabelecer uma relação clara com filmes realizados por George Maciunas dentro do movimento Fluxus, sob o conceito de “arte por metro”. Neles, assim como no filme *Sin título*, a duração curta responde a uma dimensão concreta composta basicamente de contagens numéricas (e alfabéticas, no caso de Romano) em que, segundo Maeva Aubert, “espaço e tempo se unem intrinsecamente”. (“Notes on the films”, *Fluxfilm Anthology*, Anthology Film Archives/Re:Voir Video, Paris, 2003, p. 31).

passagem de uma estética moderna para outra, mais próxima do conceitual.

V. Após anos de generalizações e sob camadas de interpretações distantes, em sua maioria, de um critério essencialmente cinematográfico (tanto regional quanto universal), o foco nessa tensão artística, que surge historicamente do que foi muitas vezes reduzido a um ataque da razão contra a paixão, tem como objetivo imediato desestabilizar a solidez do que se conhece como “cinema experimental argentino”. Desfazer os nós e estender um novo fio condutor. A possibilidade de detectar uma estrutura principal que atravesse, a partir do seu núcleo, as décadas passadas e futuras do experimentalismo local, em suas diferentes fases, envolve, por sua vez, a possibilidade de brincar com a cronologia; o que desconstrói certas leituras (recorrentes) a partir de uma hierarquia linear – enquanto cinema como evolução tecnológica, ideológica, et cetera – e potencializa, formalmente, outras mais comparativas e esclarecedoras. Dentro deste esquema, que tenta ser tudo menos arbitrário, estes filmes respondem, em sua nova ordem “atemporal” de associações e contrapontos, a um critério intrínseco de visão e técnica cinematográfica que os libera – mesmo que momentaneamente dentro dos limites desta proposta – de seus entornos específicos.

Por outro lado, o contexto geral (compartilhado) destes filmes permanece inseparável em sua fragilidade de recursos. Pretender ignorar isso seria um grave erro de avaliação. Mas não porque seja útil para justificar decisões ou resultados finais, e sim justamente o contrário. Já que, neste sentido, a história destes filmes, em sua maioria filmados em material reversível Super-8 e 16 mm, é também a história de formatos reduzidos levados a níveis sobrenaturais de possibilidades estéticas. A economia de recursos é aqui o ponto de partida para um trabalho formal sem precedentes. Especialmente ao considerar trabalhos realizados dentro de uma tradição como a do cinema estrutural que, conforme apontou Paul Arthur, “ditou uma mudança no nível de produção, ao depender de objetos sofisticados e caros como câmeras elétricas, impressoras óticas e intervalômetros”\*.

---

\*A *Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 79.

Por sua vez, o senso de rigor que a própria natureza destes dez trabalhos reflete demonstra não apenas que todos e cada um foram realizados em um momento transcendental, mas também que, ao pensá-los em conjunto como um programa orgânico, formam uma história precisa do cinema experimental argentino.

Que história, exatamente? A resposta a esta pergunta permanece incerta e escapa ao alcance destas notas. Por enquanto, a título de conclusão, é suficiente ressaltar que se trata principalmente de um recorte, um passeio pelo clímax, pelo apogeu de obras produzidas no ponto mais alto do desenvolvimento estético nas trajetórias de seus realizadores e realizadoras, sem dúvida alguma. Mas, ainda mais importante, trata-se de uma história que privilegia a coerência do conjunto acima do talento individual; e, neste sentido, tem a ver com uma consciência do cinema como potência absoluta – aquele “empenho por superar a reprodução no cinema por meio do cinético-visual, chegando, assim, ao livre uso dos meios da cinematografia propriamente ditos” de que falava Hans Richter\* –, para além dos diferentes estilos explorados em cada caso. Aquela potência do equipamento, sua capacidade mecânica básica e infinita é, afinal, o que mais se aproxima da definição desta história de uma maneira justa. E é com essa ideia presente que estes filmes deveriam ser vistos.

---

\* “El cine como forma autónoma de arte”, incluído em *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*. Munique: Goethe-Institut, 1989, p. 114.

## TRAJETÓRIA DO SUPER-8 NA ARGENTINA

Escrito por Claudio Caldini, em 1978, para o *Guía Heraldo del Cine* e revisado em 2011 para o lançamento em Blu-ray de *Claudio Caldini: Experimental Films 1975-82*, de *antennae collection*.

Em 1970, a revista *Fotografia Universal*, juntamente com a importadora Cinepa S/A, organiza o Primeiro Concurso Nacional de Cinema Amador, batizado de "NIZO 70". O sucesso é imediato e total. São exibidos setenta e nove filmes. Os novos cineastas têm então a oportunidade de se conhecer e divulgar seu trabalho. No ano seguinte, começam as projeções, os comentários sobre os filmes e surge a necessidade de uma possível organização.

Um grupo de realizadores chamado "Intento" promove, em 1972, uma mostra da nova produção cinematográfica no Teatro Florencio Sánchez, despertando o interesse crescente no público e em alguns setores da imprensa. Tudo leva à institucionalização da Unión de Cineístas de Paso Reducido, após uma série de confrontos entre os realizadores de vanguarda e os pró-cinema tradicional. A produção continua aumentando em 1973 e são incluídos novos centros de exibição na Escuela Panamericana de Arte, no Centro de Arte y Comunicación (CAYC) e no Teatro Enrique Muiño. No interior do país, outras organizações repercutem o movimento.

Em 1974, o Goethe-Institut de Buenos Aires inclui em sua programação cultural um ciclo de Cinema Experimental em Super-8, encontro nacional que investigava as diferentes correntes criativas do meio.

Constantemente, surgem novos grupos e realizadores independentes que trabalham com um nível de qualidade cada vez maior. Crescem as iniciativas das organizações privadas e públicas, alcançando, em 1977, um número recorde: sete concursos nacionais. Se acrescentarmos a tudo isso a intensa atividade internacional do Super-8, temos então um fenômeno cultural digno de ser vivido e gozado passo a passo, que com certeza culminará na década de oitenta com realizações surpreendentes.

## UMA NOVA ETAPA NA HISTÓRIA DO CINEMA

Escrito por Claudio Caldini, em 1978, para o *Guía Heraldo del Cine* e revisado em 2011 para o lançamento em Blu-ray de *Claudio Caldini: Experimental Films 1975-82*, de *antennae collection*.

Em oitenta anos, o cinema percorreu uma série de abordagens e "ismos", que em outras artes requereu séculos. Por isso, Antonin Artaud pôde referir-se ao "envelhecimento precoce do cinema", frase que evidencia a contradição entre sua juventude e a densidade cultural de sua trajetória.

Atualmente, cada vez mais filmes são feitos de forma independente, porque o cinema perdeu sua mistificação Hollywoodiana. Os meios de produção também ficaram mais baratos e simples. Quando surgiu o formato 16 mm, aqueles que não dependiam do cinema para subsistir começaram a libertá-lo do mercantilismo, empreendendo uma busca que contribuiu enormemente para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Surge então o 8 mm, mas com um inconveniente: a grande perda de qualidade ao reduzir pela metade o tamanho da imagem e a falta de uma tecnologia eficaz nos equipamentos. Como consequência, a maioria dos usuários de 8 mm se dedicou exclusivamente a captar imagens familiares ou de viagens, produzindo o já famoso "filme caseiro".

Em 1965, é anunciado oficialmente o Super-8. Teria as mesmas dimensões do 8 mm, mas suas perfurações haviam sido reduzidas e colocadas no meio do quadro, produzindo, assim, um quadro fotográfico cinquenta por cento maior que o do 8 mm e, conseqüentemente, uma melhor qualidade de imagem. É criado também um novo sistema no rolo de filme: o cartucho. Sua diferença fundamental do 8 mm (e do 16) é que as bobinas (de alimentação e receptora) estão dispostas uma sobre a outra no mesmo chassi, expondo à luz somente alguns poucos fotogramas no momento de carregar a câmera.

O Super-8 surgiu originalmente para uso profissional, mas o mercado foi dominado por amadores, que achavam mais simples o uso do cartucho.

De 1965 aos dias atuais, o desenvolvimento de equipamentos Super-8 foi extremamente acelerado. Câmeras cada vez mais aprimoradas: zooms potentes, diafragmas automáticos, possibilidade de efeitos de fusão e dissolução. No ano de 1972, são introduzidas as câmeras "XL", capazes de filmar com luz natural, combinando lentes muito sensíveis e filmes extra rápidos. Nesse mesmo período, surgem as câmeras Ektasound, com sistema de som direto incorporado. Outras empresas aproveitaram a entrada do cartucho sonoro para produzir câmeras muito mais sofisticadas, que foram aceitas com grande entusiasmo pelo consumidor.

As produções em Super-8 não prestam contas para nenhum sindicato de técnicos. Nem de artistas, nem distribuidores ou exibidores. Tampouco devem se submeter a qualquer censor de plantão. Nem pagar impostos. O Super-8 impõe outra relação com o cinema, da sua concepção à exibição. Admite circuitos de exibição inéditos. Quais? Aqueles que seus realizadores imaginarem e materializarem. São eles que escolhem que tipo de filme fazer, seus públicos e a maneira de chegar a eles. Uma autodeterminação que muitos profissionais elogiariam. O Super-8 exige redescobrir as possibilidades do ofício. Os veteranos do 35 mm suspiram: "Hoje qualquer um pode filmar..." É justamente disso que se trata.

## **SOBRE MINHA PRÁTICA EM SUPER-8**

Escrito por Claudio Caldini, em 2016, para um livro sobre o cinema argentino contemporâneo em Super-8, a ser publicado.

Em 1968, meu pai comprou duas câmeras Super-8: uma Chinon, bastante completa, que me deu de presente, e uma Kodak Instamatic M22, para ele, substituindo a 16 mm Keystone A-9 que usava para as filmagens familiares. Anos antes, ele havia testado o 8 mm, que rapidamente descartou. Também colecionava rolos de 35 mm: musicais, de notícias, animações. Foi assim que o formato chegou até mim, durante a adolescência, em meio a outros, como o 35 mm, o 8 mm tradicional e os primeiros exercícios com 16 mm.

O Super-8 é um instrumento perfeito para o cinema pessoal. Descobri como reverter as limitações do Super-8 à medida que o utilizava: meus filmes são produtos e testemunhas dessa pesquisa. Empreguei procedimentos reconhecidos em novos contextos, fui na contramão do manual de instruções. A técnica se tornou o conceito, indissociável do tema ou do motivo. O Super-8 é uma miniatura e algo pequeno é lindo, embora em uma aproximação estética; mais do que o tamanho do suporte, o que interessa em primeiro lugar é a cinematografia como nome próprio entre as artes. A questão não é o que o Super-8 pode fazer, mas como, onde e por quê.

Transformar emoções e pensamentos em percepções (o cinema é uma escrita) e gerar o processo inverso no espectador é sempre o objetivo, consciente ou subconscientemente. Sobre alguns dos meus filmes experimentais em Super-8 eu digo que são "aparentemente naturalistas" (no sentido pictórico) e que seus elementos "transfiguram-se constantemente". Sobre outros eu digo que são, de modo mais genérico, "documentários de observação".

A poesia cinematográfica não é de antemão nem o ritmo, nem a superfície da imagem. Em seu livro *Una juguetería filosófica\**, David Oubiña afirma que a máquina dos irmãos Lumière não

---

\* Oubiña, David. *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2009.

inventa a poética cinematográfica, mas a habilita. Exigir do Super-8 somente a poesia pode ter consequências desastrosas (para a poesia). Não me interessa a nostalgia (o Super-8 é uma máquina do tempo funcionando em piloto automático). Eu o utilizo sempre como se fosse a primeira vez, mas também descarto toda ideia preconcebida. O desafio é construir uma imagem contemporânea com uma tecnologia do passado.

## UMA AUTOBIOGRAFIA

Escrito por Narcisa Hirsch, em 2013, para o lançamento em DVD de *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, do selo mq2\*.

Escrever, filmar uma autobiografia,  
Escrever. Filmar a vida,  
A vida própria, a vida nua\*...  
Que vida?

Se considerarmos a vida desde o mito do nascimento  
Até o mito da morte,  
Se considerarmos a vida em sua linearidade como se fosse  
um filme  
Poucos fotogramas iluminam-se.  
As inscrições visíveis na matéria são isoladas, saltadas,  
Faíscas  
Na longa sequência de fotogramas.  
O que há são  
Fotogramas brancos, ou pretos e brancos alternadamente,  
Como naquele filme, *The Flicker\*\**, um piscar de olhos e  
um ruído.  
Fotogramas brancos, mas não transparentes, fotogramas um  
tanto opacos, embaçados,  
Fora de foco  
com um espaço preto separando o branco do branco,  
ou do preto...  
Temos aquele enorme rolo de fotogramas que em algum  
momento foram olhar, tato, audição e sabor ou pensamento,  
percepções de algo que foi percebido, mas que não tiveram  
a violência de uma  
inscrição...  
Percepções que ficaram invisíveis ou quase...  
Invisíveis para a lembrança, para o arquivo mental.  
Materialidade perdida, materialidade transfigurada.

---

\* No original, *vida nuda*, provável referência à *la nuda vita*, conceito do filósofo italiano Giorgio Agamben. (N.d.T)

\*\* Filme experimental de Tony Conrad (1966, 30"), que consiste em um fotograma branco e dois pretos e vice-versa.

Digo:  
em algum lugar está essa materialidade,  
mas não é um lugar,  
um lugar como o topos do fotograma demarcado, limitado,  
medido em tempo e espaço.  
Essas inscrições não são como as inscrições do filme.  
São outras... mas que outras?  
Será um lugar místico? The mist.... a neblina?

Se quero escrever, filmar uma auto-bio-grafia, e edito do filme apenas as inscrições visíveis, reconhecíveis, audíveis, eu terei um videoclipe,  
Terei uma aceleração de fotogramas isolados, uma explosão.  
A vida, minha vida, não parte daí.  
Não há narrativa.... Há apenas descontinuidade.  
Terei de recorrer aos grafites externos.  
Terei de buscar, combinar aleatoriamente as cartas, as fotos, a música, os objetos...  
Terei de buscar as cicatrizes, tocar o corpo, um corpo,  
Meu corpo, que tampouco é meu,  
porque quando toco nada é mais meu,  
nem de ninguém.  
Acrescento, então, o recheio...  
E conforme o dia e a hora, conforme a "Stimmung\*\*\*", o estado de ânimo, minha afinação com o mundo, acrescento os grafites que escolho ao acaso e componho a vida, minha vida, uma vida imaginada, outra vida.  
Resta então um filme, um objeto material que na projeção se transforma em luz e som, "son et lumiere", e essa luz e esse som criam, recriam e inventam algo que não existia.

E no final eu me pergunto, o que restou de mim?  
O que restou de mim para mim?  
Suponho que nada além da "Stimmung", uma afinação, um rumor, um estado de ânimo que dura só hoje e que amanhã será diferente.

---

\*\*\**Stimmung*, palavra alemã que significa estado de ânimo e ao mesmo tempo afinação.

## TALLER [ESTÚDIO]

Transcrição do diálogo do filme *Taller* (1975) de Narcisa Hirsch, com Hirsch e Horacio Maira.

–Pronto? OK. Quer um chá, Horacio?

–Sim, por favor.

–Com açúcar?

–Sem açúcar.

–Torradas?

–Obrigado.

–Aqui tem geleia, manteiga.

–Faço uma pra você?

–Por favor.

–Estamos no estúdio, o que se vê é a parede do estúdio, uma das paredes do estúdio, e as fotos são diferentes fotos de... uma foto é do Chile, de Pucatrihue, é uma janela que dá para o mar e se vê bem longe o Pacífico. E a outra foto que está abaixo é uma foto de Bariloche, um rio que descemos uma vez. E à direita está o macaco, o gorila albino que está sempre olhando, que olha o tempo todo. E ali em cima são fotos das crianças, os últimos retratos das crianças. E à esquerda tem um cartaz de uma exposição de Oscar, mas só dá para ver a metade. E depois tem o abajur, o abajur laranja. E é só. Tem o sofá, a almofada do sofá, e depois a parede continua para o lado do cartaz e depois tem outra janela, mas é uma janela que não dá para lugar nenhum, é uma janela que é apenas uma moldura, e atrás tem uma foto também de Pucatrihue, também dá para ver o mar. E depois disso, tem outra parede, começa outra parede, e nessa parede agora tem um olho, um olho bem grande pintado por Rafael, que estamos filmando neste momento.

Se quiser tem cigarro, Horacio.

–Tá bom.

–Depois tem uma janela, uma janela de verdade que dá para os pátios da frente. Nos pátios da frente moram os russos, que geralmente não estão. Tem um monte de pombos. Hoje faz um dia lindo, mas quando chove ficam todos espremidos no parapeito. E... há outros pátios e alguns ciprestes e árvores e é muito lindo de ver, é muito cinza, mas muito lindo. E depois dessa janela tem uma borboleta, a borboleta que Arturo deixou para mim antes de partir. É tudo da cor laranja. Essas paredes são agora todas laranja, no momento em que isso foi filmado a parede que se vê era branca, mas agora é laranja. E depois da borboleta vem outra

janela que também dá para os pátios da frente, mas é uma janela-porta que dá para algumas plantas que colocamos na sacada. E tem uma pintura de Aída. Não é uma pintura, é uma aquarela de Aída que é muito transparente e com cores muito lindas e está colada sobre o vidro. E depois disso tem os.... como se chama isso, que é tipo palha, em vez de cortina, é...

–Junco.

–Junco, uma cortina de junco. E aí termina a segunda parede, e começa a terceira, e na terceira parede em frente...

–Quer?

–Sim, obrigada. Depois.... me faz mais uma torrada, por favor?

–Aham.

–Bom, e na parede em frente, que é a terceira e está exatamente onde estamos projetando agora, e a vejo na minha frente, mas a verdadeira parede está atrás de mim, e aí começa um problema de espaço e tempo que não sei bem o que é, mas é bastante complicado. Então, na terceira parede está a projeção e debaixo da projeção há discos e está o aparelho de toca-discos, alguns livros, um alto-falante, outro alto-falante, e à esquerda da projeção há uma... um quadro, uma serigrafia da Patagônia, que é uma das últimas coisas que fiz agora. Não é muito grande, é até pequena e.... me dá mais uma torrada? E depois tem um cavalete. Um cavalete velho que está sempre aí e cumpre outras funções que não são de apoiar quadros, mas se usa para muitas coisas. Depois, tem um quadro grande com muitas ferramentas que usamos sempre, e depois das ferramentas termina essa parede. Abaixo, há um banco de carpinteiro, debaixo das ferramentas, e depois termina essa terceira parede e começa a de número quatro, que agora é verde, completamente verde, verde-escuro. Eu queria muito ter algo verde no estúdio, então pintamos toda essa parte e ficou muito lindo. E nesse momento a parede verde tem uma caixa de acrílico com o número 25, e o número 25 é um número fluorescente como um luminoso, e isso se refere às minhas bodas de prata. É tão cômico! E não tem mais nada na parede, embaixo tem uma mesa de trabalho que está cheia de coisas, tem rolos de filmes, tem uma moviola, e outra moviola, e depois está a câmera Super-8, os lápis, duas cadeiras em frente à mesa, e depois tem uma estufa de gás velha que nos esquenta quando faz muito frio, e, bom... depois começa um corredor meio confuso, um corredor bastante comprido, e no fundo há um quadro novo, também de Rafael, que é como uma paisagem muito espacial, fica bem no fundo, e ao lado, no chão, tem outros quadros apoiados, e depois o corredor continua para cá, e vai se aproximando uma quinta

parede, que é a que está à minha esquerda agora, e nessa parede tem muitas coisas.

–Quer mais uma xícara de chá?

–Sim, me dá mais um pouco. Um pouquinho mais de água, por favor. Obrigada. E essas muitas coisas são um pôster grande de uma mulher com uma borboleta na testa, e em cima do pôster tem outra borboleta de papel que comprei em New York, em Chinatown, é uma pipa, eu acho.

–Sim, uma pipa.

–Isso, né? E embaixo da mulher com a borboleta na testa diz “Join me in the underground”, que é, suponho, uma revista, e embaixo há duas fotos de Aída, e uma foto dos meus avôs e bisavôs, e uma foto minha de quando eu era bem pequena. Essa você ainda não tinha visto, né?

–Não.

–E depois, outra foto de Aída, e em cima dessa foto de Aída há fotos de duas mulheres, uma está nua refletindo-se em um espelho, deitada em cima do espelho. São muito lindas essas fotos.

–É uma série de fotos, não?

–É uma série, um livro que as crianças me deram de presente de Natal este ano, e são fotos de uma mulher que se chama Irina Ionesco, e são muito estranhas. E debaixo disso tudo tem uma bota de vidro que é uma floreira com umas flores agora meio murchas, coitadinhas. E depois tem um monte de coisas, de bonequinhos que o Hugo me deu de presente, e uma maçã de cera que o Horacio trouxe dos Estados Unidos, de onde acaba de voltar. São todas alusões, obviamente, né? E há lápis e há uma revista sobre Zen Culture e um guia telefônico, um telefone, e uma concha de caramujo enorme, e uma alga marinha também enorme, e depois está de novo o abajur, o abajur laranja que vemos desaparecer agora. E depois mais nada, já termina.

–Cortamos?

–Sim.

## UMA VIDA POSSÍVEL

Escrito por Narcisa Hirsch, em 2007, sem publicação prévia.

Isso é o esboço de uma autobiografia.

A narração de uma vida que não foi, mas que talvez pudesse ter sido. Uma nova vida, uma vida utópica, outra vida, uma vida possível.

Durante a guerra de 1939 houve em Buenos Aires, no colégio Pestalozzi, um grupo de pessoas, crianças em sua maioria, que se reuniam para ajudar as vítimas da guerra.

Se bem me lembro, tricotavam.

O grupo se chamava A OUTRA ALEMANHA.

Partindo dessa ideia, penso agora como teria sido aquela outra Alemanha e como teria sido minha vida se não tivesse chegado à Argentina no ano de 1938, se tivesse ficado na Alemanha, se tivesse ficado com o pai em sua penúria e na penúria da Alemanha: "A shot in the dark", teria sido o mesmo que disparar a flecha com os olhos vendados e depois ver como e onde atingiu o alvo, e a história é assim:

Nessa outra Alemanha eu teria sobrevivido à guerra apesar da perda dos meus pais.

Minha mãe, como aliada da resistência "Die weisse Rose", a Rosa Branca, teria sido condenada e depois fuzilada, e meu pai, meio judeu e pintor representante da chamada Arte Degenerada, teria morrido em Auschwitz.

Criança que era, amigos de meu pai teriam me recolhido e criado. Isso em Berlim.

Então eu teria visto, em 1945, no final da guerra, naquela cidade, os homens que ainda estavam vivos, saindo dos escombros.

E eu e eles teríamos visto o que nunca se vira antes:

O ocaso, o desaparecimento de um povo.

E teríamos visto que não só os derrotados na guerra, não só os judeus, os ciganos, a resistência ou aqueles que praticavam a Arte Degenerada teriam sido aniquilados, mas todos aqueles que ainda estavam vivos, o resto dos habitantes de um país inteiro teria visto que Hitler e seus seguidores não só haviam eliminado os que não eram da raça desejada, mas também (e estes eram ainda mais

numerosos) seu próprio povo, aqueles homens e mulheres tão aplaudidos, criados pelo pântano originário da ideologia, destinados a mudar para sempre o destino dos homens. Foi assim que aqueles que saíam dos escombros teriam tido a visão repentina e fulgurante de sua maldição, teriam visto que a perda era tão grande que era possível "ver", e então cada um teria se retirado sozinho à sua casa, na medida em que essas casas ainda estavam de pé e teriam, como se diz na Paixão segundo São João, "chorado amargamente".

Os homens e as mulheres teriam se solidarizado com os mortos e não teriam visto só a banalidade do mal, mas também a banalidade do bem.

E ao ver isso teriam dado um passo em direção a algo muito diferente, muito novo, mas, apesar disso, muito alemão, que Heidegger, essa figura tão questionada, considerava o mais urgente: ir na direção do pensar, do meditar e refletir. Eles teriam ido na direção de um pensamento ainda não pensado, o pensamento sem um objetivo, sem tradição, Um pensamento revelado na pergunta, não na resposta.

Portanto, a Alemanha não teria vivido o milagre alemão como viveu, com seus incansáveis operários, nem teria havido a febril reconstrução que fez de Berlim uma arena circense, um showroom para arquitetos de fama mundial, nem teria se encarregado de construir ou reconstruir muros que tornavam visível, de maneira contundente e ao mesmo tempo obscuramente bela, o "entre" que está sempre na cabeça dos homens. A outra Alemanha teria sido pobre, como correspondia neste caso, e silenciosa, depois da gritaria ensurdecadora de suas multidões eufóricas.

A Alemanha teria se responsabilizado por sua culpa e o vencedor e o vencido teriam se unido para julgar, mas não para executar os culpados.

Hitler e seus seguidores teriam sobrevivido para ficar em prisões comuns, como réus comuns e teria sido atualizada a piada dos dois velhos judeus que passavam caminhando pelo presídio, e um deles teria dito ao outro:

Olha só quem está ali!

E o outro responderia: Sim, o pobre diabo do Hitler...

E o que sucederia é que não teria havido vontade de poder, mas tampouco de culpa.

A culpa, sendo grande demais para um povo que havia sido modelo de cultura, não teria expiação.

Tampouco a Alemanha teria tentado reparar sua culpa colocando de novo em cena seus sistemas teatrais de extermínio para o doutrinamento das novas gerações e para o entretenimento e a curiosidade do mundo e de seus turistas.

Não, isso não teria acontecido.

Reparar teria sido questionar a si próprios sem julgar, ver que o momento do julgamento havia passado.

O tempo, tornando-se menos linear, teria mudado, e o "ver" teria sido apenas um instante, um intervalo entre abrir e fechar os olhos, uma rápida espiada como no Aleph de Borges. Ver o ponto que continha todo o universo.

Os homens teriam apreendido através desta visão súbita e única, a imagem da montanha de tantos mortos, que o "ser humano" no sentido tradicional havia terminado.

A obscenidade da contemplação daqueles mortos, aqueles milhões empilhados em um só monte, numa única montanha, teria sido a possibilidade de uma guinada.

Através dessa "visão", a Alemanha não teria mudado no sentido de um novo humanismo, mas no sentido de toda dissolução de um propósito "humano", de toda autorrealização, de todo ideal. Sempre gratuito.

Os homens não teriam tido sonhos e a Alemanha teria começado a esquecer.

Naquela outra Alemanha eu teria feito cinema.

Talvez com Fassbinder, talvez sem ele, talvez sozinha, eu teria coletado em diferentes lugares, em diferentes classes sociais, em diferentes idades, fantasias eróticas de mulheres e longe de todo feminismo. Eu teria feito o cinema que até agora não aconteceu:

Erotismo versus pornografia.

Sensualidade das imagens, substância espiritual, tempo de meditação.

Esse erotismo, junto com o pensamento e a reflexão, teriam possibilitado transformar um dia cotidiano.

Não mudar o dia cotidiano para um dia de feriado, um dia em que é preciso fazer grandes festas, mas aquele erotismo teria possibilitado que o dia cotidiano fosse "um dia ganho".

O dia, essa unidade mínima, porém significativa de tempo, teria adquirido outra importância e instalado uma profundidade de campo que teria permitido que o tempo, esse tempo disponível

para as coisas cotidianas, não fosse usado apenas no sentido do que se deve fazer, mas também no sentido do que se pode viver... Até agora havia sido a esperança a responsável para que este "dia ganho" – embora desejado – fosse, precisamente pela esperança, sempre postergado.

Clarice Lispector, essa escritora brasileira tão singular, diz isso em *A Paixão Segundo G. H.*:

"Sei que é perigoso falar na falta de esperança, mas ouvi – está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou... É como se o futuro deixasse de avançar ao presente, falando de uma atualidade permanente.

E isto quer dizer que a esperança não existe, porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje.

O presente é a face imanente de Deus e o horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. Mas não quero o reino dos céus, eu não o quero, só aguento sua promessa. Prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver e este é o maior medo que eu posso sentir."

Passar a viver teria sido o caminho para um erotismo radical, para uma existência (Dasein) radical, sem garantias, para um pensamento que reconhece que o pensador também é parte do que pensa e que ele, o pensador, não pode estar contemplando o mundo sozinho de um pedestal.

Neste radicalismo, a morte teria voltado a "reviver", morrer teria sido de novo possível, no sentido da consumação e não da derrota ou de uma vergonha. Teria se tornado uma morte individual, uma morte própria.

Mas, na verdade, ao afirmar a vida, a morte não "é", a morte é somente a ideia, a ideia de uma negação, porque quando a vida termina, também termina a morte.

Não existe morte como ser ou como sendo, o que há é o morrer, essa transfiguração da consciência.

E a radicalização do erótico teria sido morrer no clímax da vida e tudo tenderia para este instante como o mais elevado, o mais pleno, o instante sem gravidade, eterno.

Ao contrário dos ensinamentos de Platão, que são os que nos regem, o corpo não seria finito – já que ele, o corpo, é matéria infinita, permanentemente mutante –, o verdadeiramente mortal seria a Ideia de um corpo, a Consciência de uma personalidade, o único fim seria o Eu que se extingue.

As mulheres teriam contribuído neste sentido.

Elas teriam conseguido que a Verdade, o Bem e o Mal e o Belo não tivessem se transformado em uma estátua de mármore, em algo imóvel para sempre, intocável e descarnado, custodiado por hierarquias masculinas, mas teriam reunido forças para falar daquilo que não se fala.

E teria sido assim que as mulheres, como seres naturais e metafisicamente pouco importantes, não teriam visto a necessidade de cristalizar os conceitos, porque elas, as mulheres, teriam experimentado em seu próprio corpo como a transmutação permanente da natureza e também da cultura, questionavam irremediavelmente, tudo o que é absoluto.

Os valores também teriam perdido vigência e os homens e mulheres em sua singularidade não teriam aspirado a uma identidade.

Teria se instalado uma des-valorização, ninguém teria a necessidade de ser isso ou aquilo e, como todo mundo, eu também teria me tornado uma mulher sem qualidades.

Não tanto as mulheres, mas o feminino teria implantado a possibilidade da espera, uma paciente espera, a chegada do receptivo.

O feminino não teria mais sido o eterno parir, mas, paradoxalmente, o útero vazio teria "dado lugar" a algo novo, uma fecundidade, um topos ainda não colonizado.

O "telos", aquilo que acelera tudo, cheio da necessidade de fazer da vida um eterno devir, teria se dissolvido na areia.

A palavra amor, essa catástrofe da linguagem, essa palavra tão usada pelas mulheres que amam demais, teria sido momentaneamente esquecida, o que teria dado a essas mulheres amantes a possível liberdade de se relacionar e se des-relacionar, de atar laços e desatá-los de uma maneira mais criativa.

Em vez de dominação e culpa, o jogo teria sido a alternância entre ternura e ira, riso e espanto.

A nova sensualidade não teria apontado apenas para a sexualidade, mas para tudo o que se aproxima dos sentidos.

Não haveria uma tele-visão, mas uma visão próxima, em que os sentidos teriam expandido o campo do imediato. Uma visão próxima teria levado à negação de todos os excessos da cultura e seus alimentos que, com suas linhas de fuga, tentam apaziguar. Negação das extravagâncias originadas nas praias tropicais ou nas covas místicas da montanha.

Negação das ações salvadoras da alma, nenhuma resposta, nenhuma saciedade da fome, nenhum sossego.

O esquecimento do Ser.

E apesar de paradoxal, este novo pensamento, esta nova reflexão teria permitido uma despreocupação, um perder-se no vaivém dos desejos sem uma ancoragem em especial, sem ser engolido pelos monstros da razão ou os monstros sem razão.

Mas isso não teria sido o mais impressionante.

A novidade seria que na penumbra do feminino, do indeterminado, do orgânico biológico, a angustiante e sempre frustrada necessidade de conhecimento, que é sempre o conhecimento do Eu, teria se declarado obsoleta.

Narciso não teria se apaixonado por si mesmo. Narciso, no delírio de saber de si, teria se aproximado tanto do espelho d'água que o abismo o teria engolido, o deus engolido pelas águas do conhecimento.

E eu teria visto, à medida que eu mesma me filmava, que entre aquele que observa e o observado se formava um espaço, um topos que até agora não havia sido explorado, um "no man's land" entre mim e eu mesma.

Rilke diz:

"Ao contrário do animal e da planta que estão no mundo, o homem está diante do mundo, exceto nos breves instantes do amor e na união com Deus".

Até aí era visível o que acontecia, mas o que não tínhamos percebido é que, enquanto estamos diante do mundo, estamos também e ao mesmo tempo diante de nós mesmos, com a visão de testemunha deste ocorrido e a testemunha da testemunha, e assim por diante, infinitamente...

Embora na religião judaica esteja escrito que não é possível ver as costas de Deus, abre-se aqui outra dimensão da transcendência e da imanência que é difícil de pensar.

Mas volto ao início, sobre uma vida possível em um lugar possível: se tivesse sido feita esta exploração, minha atenção teria sido dedicada principalmente ao "entre", a este campo que é campo de jogo, de batalha, do saber, do desejo, ao deserto que é o campo virtual, esse espaço entre mim e eu, esse interstício.

Permanecer nesse interstício teria sido minha tarefa e a outra Alemanha teria sido meu lar.

Eu teria podido mostrar com o cinema até que ponto esse espaço, esse interstício interno se parece com o externo e teria podido dizer:

lutamos com o mundo, mas lutamos muito mais com nós mesmos sem conhecer o inimigo.

Teria podido ver que o Eu está condicionado por algo que não é o Eu e esse reconhecimento teria sido a possibilidade de uma liberdade que não depende da vontade, mas da atenção.

Teria podido dizer:

Obscuro, muito obscuro é chegar à linguagem comigo mesma, uma viagem infinita à infinita escuridão do universo.

Mas a escuridão também teria exercido sua atração e eu teria podido divulgar a novidade de que ali, justamente ali, nesse topos ainda inexplorado, ontologicamente esquecido, é onde estaria a possibilidade de uma criatividade que para todos é a mais íntima. E eu teria endossado, para deixar todas as portas abertas, a frase de Derrida.

Quem é o Eu que pergunta quem?

## CÉREBROS

Escrito por Jorge Honik, em 2013, para o lançamento em Blu-ray de *Jorge Honik: Experimental Films 1968-1975*, de *antennae collection*.

Nos anos sessenta, escrevi um conto breve intitulado "Cérebros", uma fantasia futurista sobre um método que, a partir de estímulos eletroquímicos, permitia não apenas extrair, mas também projetar os conteúdos conscientes e inconscientes de um cérebro fresco até esgotá-lo.

Consciente de sua importância comercial, uma produtora cinematográfica havia adquirido os direitos para explorar essa descoberta científica e inaugurado salas para que essas projeções, compostas basicamente de imagens e sons, fossem acessíveis ao público. Partindo dessa premissa, assim seguia o conto:

*Sendo a percepção da realidade de natureza eminentemente psíquica, cabia então esperar que uma mesma imagem "objetiva" agisse como disparadora de uma miríade de evocações, de acordo com a localização do córtex cerebral a ser estimulado. Uma catedral observada em uma tarde de outono durante um segundo tinha de ser projetada na tela como tal, mas também como muitas outras coisas. Transformada pelo cérebro em um objeto mental, a impressão luminosa, tendo impactado a complexa e altamente sensível tela da retina, se diversificava e expandia em centenas de outras configurações arquitetônicas, algumas quase exatamente iguais à visão original, outras deturpadas e estranhas, percebidas mais que nada como uma imponderável flutuação de matéria que não continha formas nem era contida por elas.*

*Figurações ascendendo das paisagens interiores do ser manchavam e complicavam os primeiros esboços. Logo as torres explodiam e se metamorfoseavam em clamores, nas ondas de um mar negro, oculto aos olhos, ou reduzidas por obsessivas lentes ao ventre de uma aranha gorda com listras amarelas andando sobre uma Bíblia.*

*Uma cruz adquiria a forma de um corvo, uma prece estrangulava-se até soar como o badalar grave do bronze. Os vitrais policromados*

*se desmanchavam e davam lugar a paisagens estreladas, a montanhas de fogo. Aqui ouviam-se sinos tocando a distância. Um instante depois era a cadência estremecida de um violino derramando cataratas de luz nas paredes.*

*"Os objetos me percebem", dizia Paul Klee. No vasto universo mental que lotava a sala, um único cérebro emissor era projetado sobre uma constelação de cérebros receptores e o resultado se assemelhava às visões do Aleph no conto de Borges: uma cifra do "inconcebível universo".*

Fico surpreso por encontrar um texto relegado ao esquecimento em uma caixa com uma etiqueta onde os traços de uma canetinha grossa anunciam: "Contos antigos". Um texto que de alguma maneira anuncia minhas ideias extravagantes daquela época sobre um cinema possível, não aquele que eu frequentava quase com devoção, com filmes que eram reflexos da vida, mas, sim – e cito Virilio\* –, um cinema como modo de estabelecer a primazia do efeito do real sobre o princípio de realidade, baseado na não linearidade da percepção visual e em sua intrínseca indeterminação, tal como ocorreu na pintura com a progressiva ruptura e fragmentação da imagem a partir do impressionismo, culminando com a abstração pura.

Tentei então expor meu próprio cérebro a estes estímulos, valendo-me da inestimável capacidade da câmera como instrumento de captação do factual, de alterar, entre outras coisas, o tempo, inscrito no celuloide que deixa ver e que não permite ver; que gera acelerações e retardos, sincronias e diacronias. E utilizando, para tal fim, o fotograma, concreto, uma composição de luz e sombra claramente impressa na película de Super-8, átomo primordial de uma manipulação, que a 24 quadros por segundo devia brotar naturalmente, combinando doses iguais de intenção e aleatoriedade, acaso e premeditação, a realidade objetiva da imagem virtual.

Mais adiante, o conto fala de uma escola de teologia, em Pequim, que expunha uma teoria, segundo a qual, *nas imagens mais simples deviam estar ocultas, veladas, as informações de maior transcendência. Seus porta-vozes afirmavam que assim como na qualidade fenomenológica da imagem e do som manifestam-se aspectos conscientes da mente, no silêncio, na trégua e na luz*

---

\* Paul Virilio, filósofo e urbanista francês, nascido em 1932. [N.d.T.]

*leitosa que transbordava das cúpulas destas novas salas de projeção de conteúdos mentais devia estar encoberta outra coisa, aquilo que não podia ser revelado. Se um dia fosse possível desdobrar essas sombras, afirmava, ser-nos-ia permitido ver coisas maravilhosas. Mas a ciência, concluía, havia aceitado há muito tempo esta limitação.*

## **SOBRE *ELEMENTOS***

Escrito por Jorge Honik, em 2017, para a mostra *Cine sin limites: Claudio Caldini, Jorge Honik e Narcisa Hirsch*.

Como é minha primeira experiência em formato digital, prefiro chamá-la de exercício visual. Quando se compara os modos de produção digital com os em película e as formas tradicionais de montagem – um legado que qualitativamente não teve variações significativas desde as projeções iniciais dos irmãos Lumière –, a mudança em termos de manipulação de imagem é drástica.

No caso do Super-8, havia uma relação quase descarnada com o objeto filmado. O contato físico, sensorial com esse átomo primordial representado pelo fotograma foi deslocado por procedimentos que clonam, através da informação, as formas de ver e representar. Tendo deixado de lado as técnicas usadas quando o suporte era a película de acetato, é necessário, remetendo à Odisseia de Homero, atar-se à própria visão para não ser seduzido pelo canto de sireia de uma tecnologia infinitamente complexa que não para de derramar sobre nós um dilúvio de recursos visuais.

A ideia de *Elementos* se originou a partir de uma série de circunstâncias. Ao longo de 2015, eu fazia parte de um grupo de “Arte e Psicanálise”. A ideia central que prevaleceu durante todo esse ano foi tentar estabelecer uma fronteira clara entre o que é considerado arte e o que não é. As perguntas “O que é arte? Qual é o limite, a fronteira que define seu território?” foram, sem que nós as tivéssemos proposto explicitamente como um núcleo problemático para analisar, os temas que assombraram o grupo durante mais de um ano de encontros. Tarefa destinada ao fracasso devido à própria natureza ambígua da pergunta. Talvez Marcel Duchamp tenha sido o artista que instalou definitivamente a questão sobre os limites, embora já houvesse aparecido implicitamente na obra dos impressionistas, na poesia simbolista, no abandono do conceito de tonalidade na música e na literatura de vanguarda que fragmentava e desconstruía a narrativa convencional.

Como consequência dessas conversas mediadas pela presença de um terapeuta e com a finalidade de fazer uma apresentação dos resultados de nossas reuniões, gravei com uma câmera fotográfica dois filmes muito curtos. Um deles era uma chuva rápida de imagens que cobriam vários períodos da história da arte. O outro, sem que a escolha do objeto a ser filmado seguisse um conceito preestabelecido, tratava da presença de vestígios humanos flutuando em uma água parada. Ao fazê-lo, eu não me perguntei qual era a relação da água e do vestígio humano com as nossas conversas sobre o que era arte ou não. Também não me perguntei sobre o significado dessas imagens. Parafrazeando um dramaturgo argentino famoso, adoto a ideia de que o sentido de qualquer obra se faz presente quando o modelo está incompleto, perfurado, tensionado por duas vontades opostas: a de representar e, ao mesmo tempo, a de esconder. Se o sentido se manifestasse como representação, ocuparia a totalidade do visível e então não seria capaz de ver. Não ver quando o que está em jogo é justamente a visão?

A partir dessas breves tentativas, surgiu a ideia de fazer um filme sobre os quatro elementos. A possibilidade de trabalhar em um quinto, uma quintessência que se assemelharia ao todo e ao nada, apareceu mais tarde, com o trabalho já iniciado. A música, cujos ritmos e equilíbrios a mantém a salvo do poder devastador da palavra, tem sido, por outro lado, referência e norma de todo o meu processo criativo. Foi principalmente a música que ditou o curso da filmagem e da edição. Alguém viu o trabalho ainda em processo e comentou que a potência da música subtraiu o poder da imagem. É provável que a pessoa esteja certa, porém não é minha intenção estabelecer na obra uma rivalidade de poderes. Poderíamos imaginar um filme que se limitasse a uma projeção da escuridão sobre a tela, sem lampejos de luz, de forma que sejam os ouvidos e não os olhos que “veem” como a música se debate na cegueira.

Finalmente, sem me aproximar, nem mesmo remotamente, ao que dizia Mark Rothko quando proclamava que as suas obras não eram relações de cores, mas sim expressões de emoções humanas, com este pequeno filme a minha aspiração é limitada a apaziguar o olhar do espectador que, por vontade ou por acaso, se encontre submerso nestas minhas visões.

## VISÕES

Escrito por Jorge Honik e publicado em 2006, na coleção de seus contos, *La selva iluminada*, pelo Fondo Editorial Rionegrino.

### I. O mestre

"Quando a mente está perturbada,  
cria-se a multiplicidade das coisas."

Budismo

Uma vez a cada doze anos, o planalto de J. torna-se centro de peregrinação. Seguindo uma tradição de mais de dois milênios, milhares de devotos oriundos de todos os cantos do país vêm para receber novamente os ensinamentos do Mestre.

Um determinado evento astronômico marca a data. Os planetas posicionam-se no fundo das constelações, indicando o início do mistério. E, na noite tão próxima do céu, nesse lugar de montanhas sem fim, a multidão de peregrinos testemunha mais uma vez o milagre. Antes de a lua sair, o Mestre se materializa. Como ela, aparece no oriente e avança até ocupar o espaço limitado pelos dois picos que ladeiam o pequeno platô.

Dos dois, o que se ergue a leste é rochoso e abrupto. Estreitas geleiras assomam de suas escarpas de pedra, desmoronando o gelo sobre cânions e anfiteatros. Um inventário ilusório de formas e semelhanças inscreve-se na subida tortuosa de paredes e cornijas, em que se aderem vegetações áridas nas quais os animais do páramo fazem ninhos.

Já o outro, a oeste, tem um declive suave e é bem alto. Diz-se que debaixo do gelo que o encobre há uma camada de basalto escuro e que, antes das quatro eras glaciais, conheceu o espasmo e a palpitação do fogo líquido nas entranhas. Agora dorme, em sua modorra de eras de inatividade, e as neves eternas lhe cobrem o lombo de branco no inverno e no verão.

As duas geologias reduzem suas majestades a meras silhuetas, a um papelão insignificante, quando o Mestre assoma das agulhas do leste e avança até ficar suspenso no meio do céu. Feixes de luz vagam então pelo ar do planalto, iluminando a descida dos

seres celestiais que vêm prestar-lhe homenagem. Mas a trama de escuridões não se rasgou ainda. A congregação de ascetas une-se na sombra e na oração. Milhares de lábios repetem várias vezes as Seis Sílabas Sagradas, guardiãs de cada uma das portas de entrada para os Seis Mundos de Manifestação. Apesar do frio glacial, há homens cobertos ligeiramente por finas túnicas púrpura de algodão e outros completamente nus, mergulhados em estados de êxtase tão profundos que suas bocas babam e enturvam-se os globos mortos de seus olhos.

Do topo de um pico, uma águia observa. Tem o olhar penetrante e as pálpebras impassíveis. Aqui e ali agita as asas e estica o pescoço. A seus ouvidos chegam os murmúrios das rezas, que na boca da multidão são como um imenso aplauso ou o barulho do mar à noite. O vento os traz em ondas, mesclando-os com seu próprio gemido. As penas se agitam na escuridão e fazem o corpo inteiro retesar e vibrar. Quando o vendaval finalmente abranda por um instante, toda a plumagem é roçada por um som extenso, limpo, que não é carícia mas pura vibração de membranas, e que vem ao mesmo tempo de cima e de baixo. Com as patas firmes na rocha, a ave gira a cabeça e olha fixamente em ambas direções. A pupila dilatada busca atentamente. Não se veem fogueiras, nem lâmpadas. Não há latidos de cães, não há choro de crianças. Não se ouve a tosse dos velhos nem o gemido dos animais. Embora seja inverno e a água congele em cada poço, os homens não buscaram o refúgio de tendas nem peles. Não as trouxeram consigo. Vieram com a roupa do corpo, caminhando sabe-se lá de onde. Como e quando chegaram, não se sabe. Passou dois dias procurando alimento pela cordilheira do Norte, a penúltima antes do deserto ao fim do qual se ergue a cidade de pedra que, ainda recorda, vislumbrou uma única vez, muitos invernos atrás, quando seu voo era mais ágil e a presa não escasseava. Agora voou dois dias sem conseguir sequer uma cabritinha, um rato, e quando voltou para o ninho já estavam aqui. Já estavam aqui, quietos como pedras, como agora. Não fosse pelo murmúrio, pelo OM repetido até sua última implicação, dir-se-ia que estão mortos. Mas, neste caso, teria pelo menos um cheiro, um indício. Na escuridão é pouco o que se distingue.

A águia levanta voo, espiando com um olho o abismo. As asas cortam o ar e mal se movem, inclinando o grande pássaro para um lado e o outro, fazendo-o subir, descer. Não há animais. Cavalos, iaques, bodes, ovelhas, cães, qualquer animal, um rato, uma serpente, uma galinha. Não há. O lugar se encheu sem ruído.

Vieram um a um e começaram a rezar, os corpos bem rentes à terra, sem arrastar nada. As mulheres estão ocultas debaixo do capote e não se diferenciam dos homens. E enquanto seu olhar perfura a neblina, estende as asas e desce até quase roçar os corpos imóveis. Sua pupila dilata para enxergar. É difícil de noite, mas o pássaro distingue escuridões ali onde deveria haver rostos, mãos, bocas. Então ele retesa os músculos e, deixando-se levar por correntes ascendentes, sobe até acabar voando em imensos círculos por sobre o planalto em forma de cratera, com uma lagoa gelada em uma de suas extremidades. Do alto, inclina o bico e os olhos para baixo. São vazios, deduz. Por isso não têm cheiro nem gosto.

O ar vai se enchendo de faíscas anunciadoras, pequenos arcos voltaicos que detonam e desmontam em estalos. Talvez sejam mortos, bonecos, pensa a ave de rapina. Está parada no ar, batendo as asas, e então desce. O barulho do mar aumenta e sobe pelos veios das pedras. O pássaro fica em pé na rocha, gira a cabeça para um lado, para o outro, pisca os olhos. Suas sobrançelas de penas sobem e descem. No fundo do precipício, milhares de olhos voltam-se para dentro, revelando outra noite tão fria e astral como esta.

Uma mão invisível escreve com traços de luz sinais místicos. O vento para um instante, depois volta a soprar subindo em redemoinhos do planalto. Todas as estrelas parecem se derramar pelo buraco delimitado por picos e quinas. Com elas chega, iluminando o ar com as cores cerimoniais, o séquito de anjos. Surgem por toda parte: nos muros de gelo sujos de pó onde iniciam as geleiras, em cada chicotada brusca do vento. Corporificam-se em suas posturas rituais de adoração, alguns vestidos com restos mortais, outros ardendo como tochas. Seus múltiplos braços erguem cetros e revelam, abertos, os livros sagrados do dogma. Materializam-se por milhares, traçando, como vaga-lumes, fios de luz na noite sem fim, dakinis e bodisatvas, guardiães, gurus, iniciados. As ladeiras escarpadas ficam cobertas de iogues que saem do fundo de profundos buracos onde estiveram enfiados durante anos sem ver a luz. Como insetos noturnos, trepam pelas pedras para alcançar cornijas e plataformas, expondo seus corpos nus ao gelo. Sentam-se na beira dos precipícios e erguem ao céu uns braços que o jejum e a escuridão tornaram esqueléticos e transparentes, seus corpos enredados em complicados asanas. Ah, ah. A águia arqueia as sobrançelas e projeta o bico. Ah, ah.

Entre fogos, bramidos de trombetas e o OM que cavalga no vento e se tornou ensurdecedor, o Mestre se revela no topo. A ponta de sua túnica assoma-se pela extremidade oriental da montanha mais escarpada. O ar fica suspenso, as vozes silenciam-se. Lentamente, como uma alta nave espacial, o Mestre se adianta até se descolar por completo dos picos de neve. Situa-se no centro exato do céu, escurecendo estrelas e fazendo rasgos na continuidade do espaço. Flutua agora sobre a multidão, cercado de mandalas concêntricas de seres divinos, no centro de um vasto anel de hierarquias celestiais. O Grande Pássaro desce sobre o mundo. Da cara enorme, flanqueada por orelhas compridas, sai um olhar de feixes de luz. Ora é um gigante animado, ora um aparato descomunal, ocultando cidades inteiras sob as dobras da túnica, deixando adivinhar enxames de maquinarias e motores ali onde uma sombra é momentaneamente revelada.

A barra de Sua túnica roça a terra. Seu corpo, que preenche todo o espaço do planalto, balança suavemente em uma silenciosa postura de ensino, os pés espaçosos sobre as milhares de cabeças curvadas. A águia o observa, projetando o bico na escuridão. O alerta contrai seu corpo e a vibração é transmitida para a pelagem escura.

Animais mágicos surgiram das rachaduras do gelo. Envolto em nuvens de fumaça, um fantástico exército de leões e dragões desliza pelas ladeiras. O ar cheira a fogo. Tranças e fios de ouro ondulam entre a lava derretida que agora corre pelas encostas. A águia afunda a cabeça no papo, desconfiada, e equilibra as patas na pedra. Alguma coisa também está tomando forma diante dela. Algo como um plasma luminoso, que por instantes torna-se mais espesso e concreto. Do bico trêmulo sai um breve grasnido de medo e as penas da crista diminuta ficam eriçadas. Que lâmpada acende agora, nesta noite de aparições? Por que aqui em sua casa? O bicho retrocede entre indignado e assustado, encolhendo o corpo sobre uns excrementos duros que anunciam de maneira eloquente sua ascendência sobre este buraco. Finalmente se aquieta até ficar imóvel enquanto olha sem piscar o majestoso animal, por fim totalmente materializado, erguido diante dele.

É uma águia jovem, de asas abertas e olhar feroz. Reconhece-a como sua espécie, mas algo em seu corpo lhe indica que vem de outras cordilheiras, de outro país. As asas brilham como luas e seus olhos selvagens derramam luz. Ruim para a caça noturna, quando é melhor se confundir com a noite.

Para que veio? O que quer? Retrai um pouco o bico. Faz uma semana que tem o papo pendurado como uma sacola vazia. Não tem mais piolhos no corpo. Os ratos não saem, estão metidos em suas tocas, ocultos atrás do gelo que tampa os buracos. O céu igual: um bloco de gelo suspenso no ar, duro, afiado.

Voa e leva-a embora!, grita sem se mover do lugar. Eu voei até o deserto e juro que não encontrei um ser vivente em todo o caminho. Sequer uma amostra de ser vivo, uma pele seca, um ossinho.

A outra não responde. Tem pendurada no bico uma cobra pequena que se debate mostrando e escondendo a língua fina. As duas aves estão frente a frente, quanto mais escura uma, mais iluminada a outra; quanto mais desconfiada esta, mais impassível aquela. Um grasnido retumba no céu e desata relâmpagos. A cobra se solta do bico e cai se contorcendo. O corpo rijo e imóvel, a velha ave de rapina a vê se aproximar. Quieta e ela é sua, murmura para si. A língua bífida esticada para frente, a víbora avança rápido. Ao chegar diante da ave ela para e, imobilizada pelo piscar daquele único olho, voa pelos ares. Três seres hipnotizados repetem o desenho de uma mitologia obscura na noite inconcebível. De longe chega o estrondo de colunas de vidro estilhaçadas que caem girando pelos abismos. O barulho tira os três animais de seu ensimesmamento.

Estás velha para distinguir a carniça do céu, diz a águia-deus. As palavras chegam aos ouvidos da ave de rapina junto com um hálito quente que toca as penas de seu peito. Ao olhar para cima, vê que a outra se acendeu e está coberta de chamas. As chamas sobem da ponta das asas, da cabeça, da cauda, das garras. O deus se encolhe entre elas, é consumido até se transformar em um pequeno lume vivo que persiste e se agita em um último lampejo. Finalmente se extingue e com ele a serpente, cuja materialidade não é maior que a trama mântica que a fez surgir da noite. A águia dá alguns passos rápidos até ela e se surpreende ao comprovar que se transformou em um macarrão, daqueles que os homens do Tibete utilizam como alimento. Com fogo não vou encher meu papo, diz, adiantando-se, pronta para bicá-lo. Mas antes ergue a cabeça, tentada pelos artificios que iluminam o céu, e vê que o Mestre está apontando para ela. Ela, entre todo mundo. Vê a Figura Imponente virada para seu ninho, a mão ampla como o planalto inteiro, as cinco cordilheiras e os cinco vales dos dedos, a enorme unha afiada

que ameaça destruir o balcão de rocha que lhe serve de posto de observação, alcova e cagadouro. Vê, cercado de halos e iridescências, anjos apressados zumbindo ao Seu redor, enfiando assustados debaixo dos hábitos os emblemas do Poder. A congregação oceânica está se desintegrando. Lentamente, a Boca se abre revelando cavernas estofadas de bolor em cujas dobras se refugiam sombras e feras. Está habitada, pensa a ave, retesando o corpo como se fosse saltar no vazio. O lento gesto da Boca antecipa o relâmpago fulminante e a contorção da trovoadas. Uma gargalhada brota do abismo imprevisível enquanto o Vasto Corpo se dobra em dois e se desfaz em soluços e arrotos. O Mestre dá gargalhadas, a barriga mal contida na concavidade interminável de Sua mão direita. Cataratas de água saem de seus olhos enquanto o dedo estendido continua apontando para o pobre pássaro que, por força do hábito, adotou a pose vulgar de um galo de rinha. Em volta, anjos e divindades voam confusamente, se chocam e apagam, enquanto nas encostas trepidantes os santos, temerosos, rastejam de volta para suas tocas.

A ave retrocede um pouco, baixa a cabeça, dá uma bicada no macarrão, gira-o algumas vezes no ar e manda-o para o papo. Quando volta a olhar o céu, vê que está desmoronando por completo. Ele o vê enquanto mastiga a parca comida tentando identificar o gosto de manteiga frita. Um instante para engolir. Depois, agita as asas e levanta voo. Percorre toda a circunferência do planalto repentinamente solitário e silencioso, descendo devagar. Já não se vê mais o Mestre. Submerso em sujos fulgores, castigado por um vento gelado que entra pelas frestas e buracos, o mundo girou e, do lado oriental, revela o planeta Lua. Ascendendo sobre os campos nevados, a lua vai revelando a cada movimento o vazio do ar. Uma nuvem imensa ocupa o lugar que antes era do Mestre. Ainda conserva a forma primordial do gigantesco corpo, embora cada linha precisa se dissipa no capricho do vapor. Desapareceram os olhos e a boca, e do lombo erguem-se esbeltas torres d'água. O pássaro esquadrinha com o olho atento ao fundo improvável dos picos. Desapareceram os anjos, os homens, a fauna celestial. O chão do planalto está deserto, povoado por umas babas brancas que o planeta ilumina de lado e que do alto parecem pátinas de geadas.

Mas não. A ave desce com as asas quietas. Não é geadas. São cogumelos. Extraordinário. Ele os viu nos bosques de pinos depois do deserto, mas nunca aqui, nestes páramos. O que

fazem nesse lugar? Saíram de poços na terra ou são a substância macia em que a luz da lua se transforma quando toca as pedras? Milhares e centenas de milhares de pálidos cogumelos brancos, de epidermes porosas, úmidas. Há de todo tipo, de chapéus largos, de caule comprido e curvado, em cachos, irradiados em lâminas estreitas, com formato de sinos invertidos. Sobre o exército de pele vegetal flutua a nuvem espessa, imóvel, que insensivelmente muda de forma para se transformar em cidade, nave, pássaro. Esticada, crescida para cima, mantém em suas fugas a velocidade do vento que a trouxe, do qual testemunha o acúmulo de torres curvas que a coroam. Metade do vale está na escuridão. A outra metade evapora em lampejos. Vou morar no mar, onde há animaizinhos fofos, sem ossos, bem salgadinhos, sonha a águia enquanto singra o céu do planalto. Atrás do voo, o lombo branco de bestas milenares, narizes ocultos, lentas respirações geológicas. E quando eu estive naqueles bosques? Quando? Onde eu vi um rio, uma planície, um sol branco queimando os olhos?

Crescem cogumelos em cada buraco, cada fresta. Exércitos deles se instalaram na beira da lagoa gelada, onde já chega a luz da lua. Um rumor de sucos mistura-se no ar, escorre por entre o gelo. Regurgitações vegetais crescem em um silêncio realçado pelo lento movimento dos planetas duplos. Não foi nestas mas em outras montanhas, para além das terras baixas, do oceano, sonha a águia, enquanto voa em círculos intermináveis. Aos poucos o bosque se acende. Jorros de luzes indicam a subida de micélios e pedículos para as irradiações concêntricas dos chapéus, onde a vida plagia a si própria, febrilmente. Na luz leitosa e tardia, sob a lenta garoa de esporos, sucos coloridos escorrem ao longo de capilares e mergulhais. Não é mais um laboratório, mas uma fábrica. Refinaria de petróleo, grasna o bicho nas alturas. Não sobra espaço livre onde pousar as patas no chão com tanto fungo esbranquiçado e frio engordando sobre as pedras. Ali onde uma dúzia deles se espremem em um buraco, outro se assoma forçando o largo chapéu entre os troncos esponjosos, cheio de venenos. A águia afunda o bico na solidão e voa, voa pensando onde, onde, diabos? Em que outras cordilheiras, em que remota região do Jambuling? Detrás dos olhos, um negro pestanejar entre duas vigílias de lua o revela, mas só por um instante, e tão breve que não consegue alcançá-lo: revelação de monte nevado, lago, deserto, porto lacustre, tudo ao mesmo tempo e um vento insistente e frontal. E de volta à noite de talófitos, a ave se pergunta o que é que eu vi. E não sabe, não sabe. Voando em grandes círculos ela sobe, desce, sobe, desce, procurando um

lugarzinho livre de peles e umidades onde pousar o corpo e dormir.

Só muito tempo depois, quando os raios de lua abandonaram o planalto, o pássaro submerge na escuridão de uma greta não muito alta e dorme. Está quieto, embora suas penas se arrepiem. De vez em quando, os olhos fechados se agitam e, escondida atrás da membrana da pálpebra, a pupila se transforma em um grande espaço de luz onde voam outras águias. O mundo gira lentamente até que a crista da montanha oriental toca o umbral da claridade. A ave abre os olhos, lança um olhar grave pelo planalto solitário apenas aceso pelo presságio de madrugada e solta um grito breve. Cutuca com o bico debaixo de uma asa, da outra, torce a cabeça, pisca. Depois se deixa deslizar para baixo, até pousar no fundo. Seu corpo é a única forma mutante no anfiteatro de torres. Na luminosidade gelada do amanhecer, o novo engano eriça levemente suas penas. Até onde a vista alcança: rochas. Não há outra coisa. Os cogumelos se dissolveram, não foram mais que o sonho noturno da pedra caliça, o brilho do mármore na sombra. Com as íris pequenininhas pela claridade que o céu anuncia, a ave procura em vão algo com que amaciar a língua. Percorre com o olhar a terra inclemente, o mato raquítico de grama. Por todos os cantos as pedras revelam faces cobertas de uma escrita espremida, sempre a mesma, seis letras gravadas com cinzel e acrescidas de uma cor escura que se repetem como um rastro de pés na poeira.

\*\*\*

## II. O deus

"... E mesmo se um daqueles anjos me recebesse inesperadamente em seu coração, sua existência demasiado forte me aniquilaria."

Rainer Maria Rilke

"No décimo segundo dia, a divindade bebedora de sangue da ordem cármica chamada Karma-Heruka, de cor verde-escura. Que tem três rostos, seis mãos e quatro pés firmemente plantados; a face direita branca, a esquerda vermelha, a do meio verde-escuro. De aspecto majestoso. Três das seis mãos empunhando respectivamente uma espada, um tridente, um garrote. As outras três uma campana, uma tigela feita de um crânio, uma foice; seu corpo unido ao da Mãe Karma-Krotishaurima, o braço direito desta agarrado a seu pescoço, o esquerdo oferecendo à sua boca um caracol vermelho. O Divino Pai e a Divina Mãe unidos, emergindo da região norte da tua mente..."

As três ou quatro últimas frases se metamorfosearam em sons e rostos sobre os quais desceu uma luz psíquica, projetada de lugar nenhum. Eu me agachei e vi que minha mão entrava em um pequeno canal cheio de barro. Cavouca no barro como se procurasse algo concreto e finalmente saía empunhando uma moeda entre os dedos. A moeda era chinesa, de cobre. Três vezes a mão entrava e nas três emergia segurando uma moeda diferente, que eu depositava na beira do canal. Todas mostravam uma mesma letra cursiva em uma de suas faces. Mas na quarta e na quinta vez minha mão encontrou algo diferente. Uma após a outra, na palma estendida para cima, apareceram pequenas pedrinhas piramidais de um material tipo argila nas quais dava para ler uma inscrição. Seu significado preciso persistiu com nitidez em meu entendimento durante os poucos segundos que sucederam ao despertar (duas vezes aparecia nela a letra T), mas desapareceu, como acontece frequentemente, tão logo minha mente foi seduzida pela permanência daquela outra luz que se derramava pelas janelas.

Meu primeiro olhar foi sobre o relógio. Havia passado duas longas horas. Eu ainda tinha o livro apoiado nos joelhos, mas agora o quarto estava banhado de sol. Divisei ao longe um pássaro, quase um ponto sobrevoando o lago em círculos. Imaginei um

par de pupilas minguadas pela velocidade e o vento. Um breve mal-estar no peito indicou que o molho de cogumelos do almoço não havia terminado de se metabolizar. Lavei o rosto com água fria.

Desde cedo eu havia planejado ir ao armazém de Dom Miguel para me reabastecer, e decidi que o passeio me faria bem.

O mal-estar se dissipou logo que eu saí. Até a estrada principal são dois quilômetros por um caminho asfaltado cheio de rachaduras e buracos, que percorre toda a longitude da península. O lago o contorna por ambos os lados, embora a margem esquerda fique escondida atrás de um bosque de coihues altos. Lindo dia, de um céu azul impecável. Ao fundo, a massa gelada do Morro do Trovão exibia suas geleiras azuis e o dorso suave e brilhante de neve em degelo.

Caminhei distraído, como de costume, costurando pensamentos soltos e abandonando-os pelo caminho, como tantos outros sonhos esquecidos. Sentia-me revigorado pelo ar da tarde. O rumor da água era apaziguador. Vinha das duas margens ao mesmo tempo, mas também de trás, onde ricocheteava no paredão de pedras cobertas de mato que forma a espinha dorsal da península. No topo, um pouco mais próxima, a ave que eu tinha visto da janela desenhava uma curva gigantesca sobre a montanha. Percorri uma parte do caminho com o olhar fixo nela, seguindo a trajetória espiralada do voo entrelaçado por subidas e trilhas. A distância, ao aplanar a perspectiva do corpo, tornava incerta sua silhueta: uma hora era como um leque, n'outra uma forma que se dilatava e contraía como se palpitasse.

Quando finalmente desemboquei na estrada principal, algo chamou minha atenção. Eu havia sentado em uma pequena construção de tijolos, na beirada de um bueiro, no momento em que parava um daqueles ônibus que fazem o trecho regular até a cidade. Era vermelho e branco e levava poucos passageiros. Dele, desceu um casal carregando volumes que deixaram no chão. Alguém de dentro do veículo os cumprimentou e os dois responderam erguendo as mãos, gesto que o homem aproveitou para ajeitar o chapéu. O veículo se pôs em marcha, perdendo-se atrás das árvores na curva segundos depois. Reparei que na parede de cimento, que serve de refúgio em dias de chuva, alguém havia escrito duas palavras com tinta preta. O homem se inclinou para a mulher e moveu os lábios. Sincronicamente, como a resposta

mecânica para o puxar de fios de um marioneteiro, ambos se agacharam para pegar um cabo da sacola maior.

Então, o tempo parou.

Foi algo concreto, como assoviar ou assoar o nariz. Eles não se moveram, eu não me movi, a brisa que soprava petrificou e com ela o movimento de folhas e ramos. Meu braço que segurava a sacola de compras havia levantado levemente e parado nesta posição. Toda minha consciência registrava esta pausa universal diante da qual a eternidade gotejava como cera quente. Senti que eu havia gotejado desde sempre, enchendo o molde ilusório da forma, e que o resto, as aparências, eram uma falácia. Senti isso antes ou depois? Não sei. Contemplei o sol, que durante um milésimo de segundo piscou sua pupila incandescente, e deixei meu braço terminar seu movimento. Ao lado do ponto, homem e mulher se levantaram segurando a sacola, olharam furtivamente em minha direção e se afastaram caminhando. Fiquei surpreso ao comprovar como eram pequeninhos. Eu estava um pouco agitado e comecei a contar minhas respirações enquanto andava. Dirigi o olhar ao céu e verifiquei que a ave continuava no alto, voando. Ela também havia parado na metade do voo? Tentei, de alguma maneira, interpretar o ocorrido, atribuindo-o à nebulosidade do sonho. À exceção da rápida olhada que lhes havia surpreendido, nada indicava no homem e na mulher algo que fosse motivo de alarme ou assombro. De mim havia saído, em mim terminava.

No fim do caminho a cordilheira estava magnífica, com a neve ainda não derretida pelos primeiros calores da primavera. Passei ao lado de um extenso parque de pinos, araucárias e coihues. No final há um hotel que vislumbrei alguma vez, mas nunca inteiro, porque está oculto entre as folhagens.

Não consigo precisar bem o que ocorreu depois. Eu havia caminhado uns dois quilômetros do ponto de ônibus. Não conseguia voltar totalmente a mim e, por instantes, bosque, montanhas e céu pareciam cenários de papelão pintado, criando uma falsa perspectiva de teatro. Isso sempre coincidia com leves regurgitações estomacais, sinais inequívocos da luta tenaz que os sucos gástricos continuavam travando dentro de mim. À frente tinha uma curva que ocultava o último trecho do caminho que, dois quilômetros mais adiante, desembocava em um pequeno porto lacustre. Dali veio lentamente um veículo verde-escuro

com uma antena comprida balançando no ar. O motorista estava sozinho e olhava fixo para frente. Depois que o veículo desapareceu, o vento amenizou. Mas eu não parei mais e caminhei até uma pedra enorme no acostamento direito, onde apoiei meu corpo. A pedra, morna pelo sol, tinha mais ou menos a minha altura. Senti uma onda súbita de calor, como se algo estivesse queimando bem perto dali. O vento havia cessado completamente e, após buscar algum sinal entre os bosques de retamo que margeiam o asfalto, meu olhar se deteve no ponto onde o caminho desaparece em uma curva estreita. Uns quinhentos metros adiante dessa curva está o armazém de Miguel Amulasid. Não havia sinais à minha volta que fizessem suspeitar que algo anormal ocorria. A tarde era brilhante e limpa e a hora convidava para um passeio. No entanto, algo acontecia com a minha percepção da paisagem. A quietude do ar me mantinha em um inexplicável estado de alerta e duas ou três vezes, como se o tempo ameaçasse parar de novo, pensei ter visto uns flocos grandes e brilhantes desprendendo-se do céu, caindo devagar e sem barulho. Não desciam isoladamente, como quando começa ou para de nevar; de repente a paisagem se transformava e aparecia submersa em uma catarata de fosforescências que apagava o contorno das coisas. Mas isso durava só um instante. Não havia tomado plena consciência do que via quando a realidade já retomava seu aspecto habitual.

Não consigo lembrar se estava em pé ou de cócoras quando no fim do caminho eu vi levantarem umas chispas, como se a grama do acostamento esquerdo tivesse queimado espontaneamente. Associei esta imagem ao calor que sentira um instante antes e automaticamente se fez presente a história da sarça ardente. No antigo testamento, a sarça não era consumida pelas chamas, mas era a própria chama, ou assim me parecia nas ilustrações de uma Bíblia infantil que eu lia assiduamente quando criança. Sempre imaginei este fenômeno sobrenatural envolto em tintas de cruzeza similares à que agora o mundo pintava à minha volta.

Qualquer indício de brisa havia desaparecido e o universo inteiro parecia ter entrado mais uma vez na mais absoluta imobilidade. Mas, desta vez, fiz algumas rápidas comprovações, como olhar o céu (a ave continuava voando em círculos) e fazer uma breve inspeção das minhas funções mais elementares. Minha respiração era normal e meu coração batia sem pressa.

Ao olhar de novo para a curva, perdi subitamente a consciência do meu corpo e do que me cercava, como se uma parte dessa

consciência tivesse sofrido um apagão que não envolvia meu entendimento nem meus sentidos.

O que vinha pelo caminho, na verdade avançando pelo acostamento oposto ao meu, se aproximou até que se fez claramente distinguível. Aproximava-se na velocidade de um homem caminhando em ritmo normal, e, a uns trinta passos de mim, seus braços executaram uma espantosa contorção.

Depois disso é impossível saber o que aconteceu. Meu cérebro inteiro foi invadido pela escuridão, como se tivessem estourado arteríolas e capilares e um véu de sangue espesso o tivera coberto completamente. Caí em um estado entre o estupor e o desmaio, que me impediu de saber se aquele ser realmente cruzou comigo do outro lado do caminho ou sumiu antes.

Tenho clara, porém, a consciência de algo. Um único olho terrível, com um olhar muito mais intenso do que eu podia suportar, atravessou com sua luz o espaço entre minhas sobrancelhas e queimou com uma chama incandescente as cavidades onde se alojam meus globos oculares.

Depois disso me desvaneci de verdade, com a marca negativa daquela pupila feroz se dissolvendo e reaparecendo em minhas retinas. Aqui, sobrepõem-se duas lembranças, evocações paralelas de uma realidade dividida, abandonada ao capricho de minhas mais que improváveis certezas. Em uma, meu corpo despenca ao ritmo das lentas cortinas de luzes que caem do céu. Ou talvez seja a paisagem que ascende no ar imóvel e ao subir me esmaga contra o chão. Como sabê-lo?

Em outra, vejo a grama banhada de sol. O vento sopra em meu rosto e dos meus olhos desprendem-se copiosas lágrimas que resvalam por minhas bochechas, umedecendo a gola da camisa. Mas não choro de medo nem de exaltação, e sim de náusea. Na frente dos meus pés, uma mancha acastanhada cravejada de relva marca o lugar onde foi parar o molho de cogumelos do almoço.

Agora caminho cambaleante até o mercadinho de Miguel Amulasid. No acostamento oposto, perto da curva, cruzo com um homem. Está de pé, junto a uma pedra que se sobressai na terra. Tem uma mão na testa e o rosto lívido. Em volta dele advirto um círculo de

grama chamuscado. Também distingo marcas de cor âmbar em sua camisa. Ele levanta a cabeça e nos olhamos sem dizer uma palavra. Depois, inclina levemente a cabeça e interpreto que o faz à guisa de cumprimento. Respondo inclinando a minha. Um acordo tácito. Apenas cumprimentar-se (devo assumir que é um "bom dia" o que vagamente se forma no canto dos seus lábios?) para as coisas readquirirem uma aparência de normalidade e não irem além. Nem perguntas nem comentários. Agradeço-o e acredito que ele também. Passei a curva sem me atrever a olhar para trás. Alguma coisa me leva. Deixo-me arrastar por invisíveis fios de marionete atados aos meus membros, criando a ilusão de movimento. Marionetes são felizes porque não são responsáveis por seus atos. A brisa está soprando de novo e com bastante força. Outro veículo, também verde, aparece do lado do porto lacustre.

\*\*\*

### III. O morto

"Vocês me perguntam se existe reencarnação de almas. Por acaso não sabem que a alma é um luxo?"  
G. I. Gurdjieff

No caminho até o armazém, o nome Krotishaurima circula pelo meu cérebro, fazendo latejar minhas têmporas. Ao passar perto de alguns retamos intumescidos de cores ainda não reveladas, estendo um braço com a intenção de deslizar os dedos neles. No instante em que minha mão toca a fibra vegetal, a paisagem de morros e neve se dissipa e é substituída por um pequeno palco de madeira pintada, mal iluminado. Um tablado desproporcionalmente alto para seu tamanho ocupa a parede do fundo de um salãozinho de teto baixo, sem janelas. Olho em volta e comprovo que sou o único espectador. Espectador de quê? Envolta em vapores com cheiro de leite rançoso e corpo suado, a Mãe Krotishaurima está nua, imóvel, montada em um deus com cara de animal, cara de homem. Ela mantém no alto um braço escuro, que termina em uma mão delgada de unhas compridas, e com uma tigela branca dá sangue para o marido beber. E enquanto ele sorve e chupa, torna a repetir o sonho cotidiano, montanhas, brisa, céu de porcelana pintada.

Finalmente me acolhe a penumbra do armazém, o cheiro de condição humana. De todos os lados erguem-se prateleiras abarrotadas de latas, frascos, pacotes, garrafas. Ao fundo, à direita, caixas cheias de frutas e verduras. Nas prateleiras mais altas do labirinto, protegidas pelo pó, algumas dezenas de garrafas de vinho reserva.

Descubro em um canto Dom Miguel Amulasid enchendo espaços vazios com pacotes de erva-mate. Ele me olha. O nariz adunco projeta-se. Dizemos as coisas de sempre e percebo que minha voz é normal, minha cadência fluida. Titubeando, projeto os lábios e empurro o ar através deles. Emito um assovio que se espalha como fumaça no ar sonolento. A boca de Dom Miguel retesa, aprofundando as rugas que sobem das comissuras até as narinas. Permaneço bem quieto e deixo-me absorver por essa imagem que, enquanto me contempla, vai desvanecendo aos poucos até que já não é mais a de Dom Miguel. Uma luz e um espaço são substituídos por outros. Volto a vê-los, entrelaçados, no sórdido quarto de tábuas pintadas, que é simultaneamente altar e teatrinho imundo. Uma palpitação interior me indica

que a Mãe está sendo possuída pelo deus. Imóveis, hieráticos, abrem-se uns lábios cor de sangue recém-derramado. Dissipa-se pela estância o odor azedo do sêmen. Eu cambaleio levemente e busco apoio na prateleira. Miguel Amulasid diz algo e estende para mim um papel enrugado. Por um instante vejo a pele de seus dedos, que têm uma cor acinzentada. Fala comigo. Escuto a palavra doente, a palavra desgosto, a palavra armazém. As três expressam uma única ideia. Acompanho agora atentamente o movimento dessa cabeça calva, esse cabelo que embranqueceu em tão pouco tempo, esses olhos escuros, sem brilho. Pergunto. Ele aponta com um dedo a casa, atrás da cortina. Nunca estive lá, mas adivinho um cômodo onde há uma mesa, uma bandeja entalhada e xícaras de chá. Na parede, uma foto dos avós em outra casa de Beirute, Alepo, Damasco. Há múltiplas portas de entrada e eu sei que posso escolher qualquer uma. Mas aproveito a circunstância de alguém que acaba de entrar para retornar onde está a deusa. A luz tornou-se francamente viciada. Nas paredes, gotas d'água endurecidas mostram que o tempo voltou a parar. Não eu, apenas o tempo. A Mãe Krotishaurima desgruda seu corpo do deus e vira lentamente a cabeça para mim. Tem os olhos submersos em sombras, pontuados por pigmentos escuros. Estende em minha direção seu braço carregado de pedrarias, faz dançar serpentes diante dos meus olhos. Fascinado, deixo que os cinco punhais de seus dedos rocem a pele do meu pescoço.

Ela pede que eu a siga. Não vacilo, embora meu corpo esteja sendo sacudido por dolorosos estremecimentos. Sem fôlego, me arrasto atrás dela até o fundo do quarto e através de uma pequena porta com um símbolo pintado. Do outro lado sou recebido por um céu sem brilho, um rio. Onde estamos? Pergunto. Há escadas em ruínas, escombros amarelos de antigos edifícios. Centenas de fogos disparam um jorro de faíscas a uma altura mantida por um agitado bater de asas. Não preciso olhar para cima para saber que são urubus voejando. Também reconheço a natureza desses fogos: a combustão é espessa, fumacenta, e o cheiro de queimado, acre e envolvente. Olho na direção do rio, que corre lentamente. Vem, vem, diz a Mãe. Caminho pelo vasto território de fogueiras. De longe, chega uma tosse abafada, profunda, entrecortada por frágeis silêncios. Ao redor das fogueiras alguns homens labutam calados. Aqui e ali mais uma é acesa com violenta crepitação. Os pássaros dão rasantes sobre os restos fumegantes das que se extinguíram e fuçam com os bicos enegrecidos debaixo da cinzas e do carvão. Arrancam restos e os comem muito satisfeitos, pestanejando, os pescoços descarnados

eretos. Vem, vem. Dois homens de cabeça raspada e o peito descoberto colocaram um corpo sobre a pira que está à minha frente. A Mãe abre a boca. Ao se separarem, os lábios brilhantes parecem ficar ainda mais escuros. O sangue está coagulando. Fico admirando a língua fina, a fileira de dentes brancos. Inclino-me para beijá-la. Com o rabo do olho advirto um pé que não foi coberto pelo tecido laranja que envolve o cadáver. Fecho os olhos um instante. Meus lábios roçam nos dela. Já arde a resina da madeira, as chamas já envolvem o corpo. O pano queima e é consumido, deixando ver um braço muito pálido, a curva de um ombro. No momento em que me afundo no buraco sem fim dessa boca entreaberta, as chamas devoram o que resta do tecido e descobrem por um segundo o rosto virado para cima, que é o meu. Ao invés de um grito, da minha garganta sai uma pergunta. Quanto custa o açúcar, a batata, o vinho comum? De costas para mim, ocupado separando das pilhas de latas e pacotes aquilo que lhe é solicitado, Dom Miguel responde. Reparo que sua epiderme se tornou cinzenta ao redor das unhas, nas faces, nas têmporas. Ele se arrasta suspirando e separa sobre o balcão os artigos enumerados da lista que seguro entre os dedos. Como aumentou tudo, eu digo, e ele assente, balançando a cabeça enquanto com um lápis risca rapidamente alguns números sobre o papel de embrulho. Quando termina, coloca o lápis de lado. Mais alguma coisa? Nada. Em um súbito resplendor, enquanto minha mão direita pega a carteira do bolso de trás da calça e tira-a para fora, vejo os dentes brancos da deusa tingidos com meu sangue. Outra mão, pequena, recebe na palma as notas amassadas, ordena-as e as coloca em uma caixinha de metal.

Volto pelo mesmo caminho?

Neste caminho, cruzei há pouco com o esposo, uma besta flamejante que queimava mato por onde passava, uma máquina de cadáveres que tem o prazer de se enfeitar com colares de contas que são crânios humanos.

Correrei esse risco?

Posso enganá-lo, retornar contornando o lago.

Mas, e se eu encontrá-lo de novo ali? No lago, um lugar propício para que um ser poderoso nos seduza e, ato contínuo, nos afogue sem mais nem menos. E ali me encontrará um pescador inadvertido, um cadáver exangue descansando no fundo dessas

águas gélidas, florescido de algas, habitado por peixes e pulgas d'água, pitras brancas subindo até a luz do limo que preenche as cavidades dos meus pulmões. E se eu contar ao Dom Miguel o que vi? Mas, enquanto recebo o troco, me pergunto para quê. Ouvirá o relato com seu sorriso triste e depois me dirá fazer o quê, hoje em dia com tanto louco solto nada mais surpreende, boa tarde, passar bem. Levanto os olhos para ele. Sorri. Um homem bonachão, como diria minha outra mãe, terrena.

Precipito-me para fora como um homem que salta no abismo. Mas não encontro nada além de uma tarde bela, uma brisa tranquilizadora.

Um cão pequenino me segue durante todo o caminho, enquanto vou com a mão aberta acariciando folhagens de retamos prestes a florescer.

Nunca saberei que inexplicável paradoxo de antípodas, de pontes invisíveis, trouxeram um deus protetor do Himalaia a esta tarde agradável de primavera na Patagônia. Outra pessoa também o viu e se curvou como eu. Creio que é suficiente que um céu se altere, que um pássaro mude subitamente a direção do voo para que alguém, neste ou em outro mundo, perca o caminho e se extravie. Para mim, é infinitamente mais fácil aceitar a presença do anjo que não vi, mas que um número considerável de vizinhos viu claramente, dois meses depois do que acabo de relatar. Não sei que relação pode existir entre as duas aparições, porque mesmo nessa coincidência de reinos celestiais que habitam, há um oriente e um ocidente claramente separados pela tradição e pelas cosmogonias.

Nesses dois meses que se seguiram, terminei a leitura do Livro Tibetano dos Mortos, verdadeiro manual para uso e consulta do viajante do Além. No mesmo lapso de tempo, certas células mutantes no corpo de Miguel Amulasid encontraram, na angústia que o corroía, o caldo nutricional perfeito. Proliferaram e invadiram vísceras e órgãos, até que o novo ser que formavam ficou mais poderoso que o outro. Alguns citotóxicos tardios, agindo sobre um organismo extenuado, incapaz de resistir a novos venenos, não fizeram mais que acelerar o processo. Transformado em uma imagem viva da morte, Amulasid passou seus três últimos dias

na sala de terapia intensiva do hospital da região, em estado de coma profundo.

Morreu numa sexta-feira de manhã. A ambulância trouxe o cadáver um pouco depois do meio-dia. Uma pequena congregação de parentes e vizinhos esperavam-no há algumas horas com a tácita tarefa, comum em tais ocasiões, de reprimir toda manifestação de sofrimento até trazerem o corpo. De modo que, assim que a ambulância se fez presente e a maca coberta por um lençol foi cuidadosamente retirada e transportada do veículo à casa por dois enfermeiros, os presentes consentiram em dar vazão a suas expressões de dor e, os menos chegados, a seus gestos de consolo. Com o corpo preparado e convenientemente disposto, teve início o velório.

Por volta dessa hora, algumas crianças brincavam no parque do velho hotel ao que me referi anteriormente. O prédio esteve fechado por muitos anos e está a uns quinhentos metros do armazém. O exterior está inteiramente construído com pedra cinzenta trazida do planalto e o tempo lhe impôs uma pátina de musgos que lhe confere uma aparência entre sombria e fantasmagórica. Foram elas as primeiras a avistar o anjo. Estavam brincando de esconde-esconde quando uma delas o viu flutuando sobre as copas das árvores. Garantiram que não sentiram medo diante de sua presença, mas sim assombro. Pelo contrário, caíram na gargalhada e levantaram os braços a ele. O anjo, contaram, as observava e tinha um sorriso desenhado no rosto. Um anjo jovem, de grande olhos pretos e cabelo bem curto. Um par de grandes asas o mantinha quase imóvel no espaço, "logo ali, no topo das árvores". As asas também eram pretas, embora as crianças, de baixo, só pudessem ver uma das superfícies. Quando as ergueu para se afastar, pediram-lhe que não fosse embora e acabaram gritando em uníssono vai, superman.

A história podia ter ficado restrita ao âmbito das crianças e seus incrédulos pais se, duas ou três vezes durante a tarde, vários vizinhos não tivessem avistado algo similar. Aparentemente, o serafim percorreu naquela tarde, entre idas e vindas, os céus entre o km 20 e o porto lacustre da estrada 236. Ninguém o viu tão de perto quanto as crianças, mas ninguém, tampouco, manifestou dúvidas sobre a forma humana do voador. À exceção de um idoso, que defendeu com firmeza sua opinião de que a visão divina não era outra coisa que uma ave de rapina,

"uma daquelas aguiazinhas miseráveis que desciam para roubar pintinhos", e que a vizinhança inteira estava intoxicada por comprar latas de conserva em mau estado, naquela tarde deu-se por aceita a presença de um anjo no km 22, mais especificamente o anjo da guarda de Dom Miguel Amulasid.

Cabe dizer que era uma linda tarde, como todas as tardes que, salvo exceções, vinham ocorrendo naquele incipiente verão. A maior parte da neve havia derretido, mas os gelos eternos que descem pelos becos do Morro do Trovão refletiam auras de luz. Um vento insistente encanava do deserto, encrespando o lago. O armazém do falecido estava fechado por luto, mas o povo havia se reunido em grupos lá fora. Dentro, o cadáver era velado, deitado em um caixão de madeira de cipreste. A viúva, uma mulher pequenininha, eternamente vestida de negro, os olhos amplificadas detrás de lentes de grossas armações, chorava sentada em uma cadeira. Parentes e amigos a confortavam. O recinto ia se enchendo de flores e de vozes. Eles apertavam as mãos, faziam breves comentários em voz baixa, alusivos ou não à situação, substituíam as velas consumidas por outras novas. Em um canto, uma conversa contida, para não transbordar, emergia e voltava a afundar como uma boia no mar doloroso de lágrimas e condolências.

Dom Miguel acordou do coma piscando os olhos, respirou fundo e se endireitou. Imediatamente, a escuridão que o havia acompanhado no último ano saiu para recebê-lo. Ele sempre a encontrara no desdobramento final do sonho, esperando para invadi-lo. Um pressentimento e uma cifra invariáveis eram seu salvo-conduto. Com eles na mão ela entrava, atacava, envolvia a vítima em um abraço de amante mórbida, acariciava seu corpo com os dentes. Havia se tornado viciada em seu sangue, redimindo-o de tudo o que não fosse seu contato, e não o abandonou (nem mesmo naquele dia, que deve ter sido feliz, do casamento de sua filha) até que o organismo inerte submergiu na última escura noite do coma. Agora ela estava aqui, esposa fiel, aguardando-o.

Amulasid a olhou como olhou tudo, aquelas velas, aquela gente, aquela mulher sua que parecia tão desconsolada, tão molhada de lágrimas. Tudo lhe era igualmente alheio, igualmente indiferente. Sua única certeza era que seu corpo não se adaptava à gravidade dessa atmosfera. O odor compacto e a luz sufocante,

acima de tudo, lançaram-no através do quarto rumo à cortina que separava os fundos do armazém. Não deu importância a vizinhos nem parentes, nem a suas filhas, a mais velha das quais acabava de entrar com seu marido. Não disse adeus a ninguém e a ninguém se ateu, cruzou rapidamente a cortina e entrou na loja. Ali parou um instante. Percorreu com a vista o estoque de salame e macarrão, margarina e açúcar. Lembrava que tudo aquilo fora seu poço de amarguras, mas isso também não lhe importou agora. Embora soubesse que seu corpo físico havia ficado entre lamentos e velas, sentiu que só o ar puro aliviaria essa asfixia que o oprimia. Quando saiu à porta e subiu o degrau da entrada, o sol arrancou tênues brilhos de teia de aranha de seu contorno invisível. Olhou bem o ar. Flocos brilhantes caíam lentamente do céu, preenchendo todo o espaço. Eram grandes como os das mais densas nevascas de inverno, nem frios, nem quentes. Estendeu a mão e um deles ficou se equilibrando na palma. Talvez – nem mesmo ele podia sabê-lo – sorriu.

Ninguém o notou quando ele passou entre as pessoas e a multidão de carros estacionados. Avançou rumo ao seu último, inevitável destino, caminhando sem sentir o peso do corpo entre as faíscas de luz que ora se desprendiam do céu, ora desapareciam liberando a paisagem. Na estrada, um carro azul que ia lentamente em sua direção atravessou sua imaterialidade. O vento amenizou por um segundo.

A direção que tomava era a do porto lacustre. Ali terminava a estrada e começava o lago. O Morro do Trovão, ao fundo, parecia magnífico, uma pirâmide branca com suaves veias azuis e manchas de pedra. Miguel Amulasid olhou para cima e o céu derramou sobre ele um comichão de resplendores. Nunca havia visto tanta luz no alto, nem mesmo aqui embaixo. A luz saía de dentro das coisas, transbordava-as, mergulhando-as em invólucros fosforescentes. Não era mero reflexo do sol, mas algo substancial como a própria matéria. Perguntou-se onde tinha vivido que não tinha notado isso antes. Quando baixou novamente a cabeça, os flocos caíam de novo suavemente, dissipando a paisagem. A casinha de desembarque ao fundo e as distantes lanchas a motor se esfumavam no carnaval de chamas brancas. O silêncio se tornou absoluto. Amulasid caminhou decididamente até a beira da água, esperando sentir o contato frio do líquido nos pés. Quando, após caminhar mais do que o calculado, não teve essa sensação, parou. A chuva de flocos cessou e novamente a paisagem se destacou com extrema nitidez.

Lago e montanhas, casas, barcos, tudo havia desaparecido e diante da alma desencarnada estendia-se um páramo sem limites, que não se parecia com o deserto conhecido que começa adiante do Rio Diamantino. Em vez dos poeirentos planaltos e das ralas matas de arbustos, um antigo deserto de pedra cinzenta, um céu baixo, opaco, suaves depressões recheadas de um pó escuro impalpável. Percebeu, semienterrados nele, alguns objetos um pouco mais longe. Deu alguns passos até poder distingui-los com nitidez. Eram dois ossos compridos, como o fêmur de um animal de grande porte, e junto deles uma lata vazia. O dono do armazém reconheceu a lata, embora o óxido e os anos tivessem apagado quase todo traço impresso. Cerveja importada, murmurou entredentes.

Quando olhou para cima outra vez, viu em sua frente o anjo da morte. Parecia estar esperando-o. Um calafrio percorreu o pálido reflexo de seu corpo. O anjo estava a uns dois ou três metros dele e tinha as asas semiabertas. Era magro e alto. Uma cabeleira curta e negra coroava um rosto jovem de olhos muito escuros.

Como em um ritual eternamente repetido em outros mapas, outras montanhas, outros céus, o nariz feito bico de ave de Amulasid se projetou e petrificou no fim deste gesto e ali ficaram cara a cara os dois pássaros, hieráticos: um divino, o outro cheio de pó e suores; este, doador de vida e morte; aquele, mero recipiente de alegrias e calamidades. As negras asas se abriram mais um pouco, ocultando perspectivas e lonjuras, e Amulasid inclinou a cabeça. Por favor, disse em voz baixa, no mesmo tom que usara por anos com seus clientes quando, antes de comprarem, lhe pediam para provar um pedacinho de queijo, o gostinho do salame, a doçura da uva fresquinha.

Por favor.

Ao escutar a timidez dessa voz a meio caminho entre o convite e a súplica, o céu de vidro rachou. Uma algazarra estrondosa de cristais quebrados encheu o espaço de ecos e a cúpula de ar, incapaz de sustentar-se sozinha, despencou lentamente sobre a cabeça da assustada ave de armazém.

O universo ria nos seus quatro cantos. As gargalhadas desembocavam no centro e se chocavam umas com as outras,

explodindo e se desintegrando. Embora torres de sílica caíssem sobre ele, Amulasid conseguiu ver o rosto do anjo intensificado pela lente de aumento do riso que vinha até ele lentamente. As asas bem abertas eram, por si só, a noite escura, a promessa do nada. Aterrorizada e tão pálida que quase já não era, a ave de armazém esticou as patas e disse não venha, não venha que vai nevar, não vê que essa escuridão é anúncio de neve?

Havia começado a cair os primeiros flocos, muito espessos, em Jambuling, nas montanhas do norte. A água solitária os recebia nas costas, projetando o bico pontudo e o papo murcho sobre a noite do páramo. Com as duas pupilas brilhando ao lado da plumagem escura, inclinava a cabeça sobre a borda da escarpa de pedra onde fizera o ninho, examinando, ao mesmo tempo, acima e abaixo, a réplica laboriosa das duas escuridões.

\*\*\*

Andorinhas, 8/82.-

Nota: Uma montanha infinitamente mais alta que a soma de todas deste mundo forma, na cosmografia tibetana, o centro físico e espiritual do Universo. Em torno do Monte Meru estão dispostos, em camadas concêntricas, vastas cordilheiras e dilatados oceanos. Na mais externa flutuam quatro continentes com seus satélites, orientados de acordo com os pontos cardeais. O que está ao sul é Jambuling, nome pelo qual a tradição esotérica designa o planeta Terra.



*Nubes (1969)*

