UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

RAFAELA CÁSSIA PROCKNOV

Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin

(versão corrigida)

De acordo:

_____

Profa. Dra. Ana Cecilia Olmos

São Paulo

2013

RAFAELA CÁSSIA PROCKNOV

Bolsista CNPq

Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura hispano- americana

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P963e

Procknov, Rafaela Cássia
Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin / Rafaela Cássia Procknov; orientador Ana Cecilia Arias Olmos - São Paulo, 2013.
183 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Mario Bellatin. 2. Literatura Hispano-Americana. 3. Narrativa Contemporânea. 4. Escrita de si. 5. Crítica Literária. I. Olmos, Ana Cecilia Arias, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Rafaela Cássia Procknov

Título: **Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 14 de março de 2014

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos — Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovada — Assinatura:

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini — Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovada — Assinatura:

Prof. Dr. Rafael Gutierrez Giraldo — Instituição:

Julgamento: Aprovada — Assinatura:

Dedico este trabalho a todos os desvalidos do mundo que, vítimas do silêncio oriundo do desumano capitalismo, padecem nas margens, renegados ao abandono e aos imperativos da miséria material e intelectual:

Às crianças trabalhadoras, privadas do desenvolvimento saudável de sua psique. A nós, negros, bestializados pela razão instrumental branca.

Aos povos indígenas, subjugados pelo Estado burguês que lhes nega o direito à terra. A nós, mulheres, reificadas pela cultura patriarcal.

Aos homossexuais, tornados humanos menores, por não se dobrarem à domesticação de seu Desejo.

Aos velhos, infantilizados pela cultura narcisista da juventude.

Aos loucos, censurados por não integrarem a comunidade neurótica.

Aos corpos não docilizados pelos dispositivos de poder, tão dignificados na literatura de Mario Bellatin.

A todos que, nos mais diferentes tempos históricos, lutaram e lutam pelo acontecer da vida.

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora, Profa. Dra. Ana Cecilia Olmos, a quem admiro pela bonita dedicação à atividade acadêmica, pelas enriquecedoras aulas ministradas ao longo dos anos da minha graduação e da pós-graduação na Universidade de São Paulo e pelo gentil e respeitoso tratamento durante a orientação da minha pesquisa.

Aos Professores Doutores Pablo Fernando Gasparini e Rafael Gutierrez Giraldo, pelo olhar apurado na leitura do meu trabalho e, consequentemente, pelas importantes contribuições na ocasião do meu exame de qualificação.

Aos Professores Doutores Andrea Saad Hossne, Marcos Piason Natali e Rafael Gutierrez Giraldo pelas disciplinas ministradas nos cursos de pós-graduação da FFLCH, decisivas para o desenvolvimento da minha pesquisa e ao meu crescimento intelectual.

Ao Professor Dr. Pablo Fernando Gasparini por propiciar, na condição de meu Supervisor de Estágio do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), um ambiente acadêmico democrático e profícuo ao debate de ideias.

À Profa Dra. Idalia Morejón, pela predisposição em auxiliar-me no andamento da pesquisa, sugerindo-me bibliografia e caminhos para refletir sobre meu objeto de estudo.

A Mario Bellatin, por autorizar-me, gentilmente, a reproduzir as imagens de seus livros neste trabalho.

Ao meu pai, Jorge Alcindo Procknov, homem de poucas palavras, o qual me ensinou o apreço pelo conhecimento, quem, desde os anos da infância, tratou de mostrar-me que estudar é “a coisa mais bonita do mundo”.

À minha mãe, Maria Sueli Procknov, pelo esmero de seu amor por mim, pelos infinitos cuidados e pela criação de um lar saudável em que passei os melhores anos da minha vida.

Ao meu irmão, Rodrigo Procknov, já que nossa ligação transcende os laços sanguíneos e se dá na afinidade de espírito; ele quem devota a sua vida à música, tendo me ensinado a perceber o mundo também por meio dos sons.

Ao meu amor, Samuel Silva dos Santos, com quem tenho partilhado a vida e a tenho desfrutado, por conta dessa agradável presença, de modo mais intenso, prazeroso e poético.

A Rodriguinho, o furacão, meu sobrinho amado, quem encantou com alegria e traquinagem a vida familiar.

À minha avó, Sebastiana do Rosário Benjamin, mulher simples, guardadora de uma fé inigualável, quem me fez perceber a importância da generosidade e do amor incondicional à vida.

Aos meus tios, Betinho, Carlinhos e Sandra, adoráveis irmãos de mamãe.

Às minhas primas, Patrícia e Paloma, pelas inesquecíveis cenas da infância.

Aos meus colegas e amigos de pós-graduação: Ana Carolina Francini, Carmem Silvia Felix, Debora Duarte, Jáder Muniz de Souza e Tatiane Silva Santos pelo debate amigável de ideias e pelo compartilhamento das angústias, medos e alegrias que fazem parte do imaginário de um pós-graduando.

Aos meus amigos, a princípio, companheiros de graduação, e, hoje, parceiros de existência, Aline Novais de Almeida, Jefferson Januario Dos Santos, Sandra Salavandro dos Santos e Sérgio Cerqueira Lobo pela aferição de sentido e graça à minha vida.

À América Diamanso, pela linda interação que construímos.

A Danilo Damião Aparecido dos Santos e Ronaldo Rodrigues, pela amabilidade e generosidade.

À Silvia Oliveira, pela bondade, delicadeza e fineza de alma.

À Gisele Oliveira Silva, pela leveza e serenidade, por haver entrado em minha vida de fininho, com uma amizade tão especial.

À Leticia Stanchi Pereira, cuja amizade desafia os limites territoriais, quem em terras tão longínquas, na velha Europa, é “toda ouvidos” para escutar-me.

Aos meus amigos Andrew Soares, Angela Teodoro Grillo, Denys Silva, Gilmar Soares, Karina Martins, Kátia Leopoldina, Lívia Barão, Luciana Dias, Maria Carolina Ferreira

Marques, Marcos Menezes, Pedro Alves Soares, Renata Cristina Pereira Raulino, Silmara de Fátima Cardoso, Valdemar Gomes, Vinícius de Paula Marcondes e Wânia Miranda pelos bons momentos e pelo incentivo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de estudos de mestrado.

À existência que, eminentemente conflitante, é uma experiência compensadora.

A vida, em sua essência, é um excesso; ela é a prodigalidade da vida. Sem limites, ela esgota suas forças e seus recursos; sem limites, ela aniquila o que criou. A multidão de seres vivos é passiva nesse movimento. No extremo, porém, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo.

(Georges Bataille)

Ele [o discurso estético] tenta desenvolver um discurso que não se enuncie em nome da Lei e/ou da Violência: cuja instância não seja nem política, nem religiosa, nem científica; que seja, de certa forma, o resto e o suplemento de todos esses enunciados. Como chamaríamos esse discurso? Erótico, sem dúvida, pois ele tem a ver com o gozo; ou talvez ainda: o estético, se previrmos submeter pouco a pouco essa velha categoria a uma ligeira torção, que a afastará de seu fundo regressivo, idealista, e a aproximará do corpo, da deriva.

(Roland Barthes)

RESUMO

PROCKNOV, Rafaela Cássia. **Uma estética da existência**: vida e escritura em Mario Bellatin. 2013. 183f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

Nesta dissertação, propomos uma leitura de *Lecciones para una liebre muerta* (2005a) e *El gran vidrio* (2007) do escritor Mario Bellatin. Analisamos tais obras no que diz respeito à reelaboração estética que elas promovem de duas formas narrativas, o romance e a autobiografia. Nesse sentido, as noções teóricas do pós-estruturalismo francês, desenvolvidas pelos filósofos da linguagem (Barthes, Blanchot, Derrida e Foucault), como a *escritura*, o *fragmento, o gênero enquanto horizonte de criação artística* (não como norma) e a *transgressão* foram fundamentais para abordar as novas propostas que as referidas obras de Bellatin comportam. O romance e a autobiografia propuseram-se, historicamente, a traçar a vida. Aquele, ao ambicionar uma forma totalizante que reconstituiria o sentido perdido na existência empírica e esta, ao visar ao entendimento de si. Assim, perscrutamos o lugar que o mundo bellatiniano confere ao vivido ao trabalhá-lo nesses gêneros. Nossa hipótese é a de que, ao apostar na exacerbação de alguns recursos formais, tais como: a figuração de si, a abertura a outras linguagens artísticas, a fragmentação do relato e a retomada da própria obra, a literatura bellatiniana desvela um universo singular que tensiona os ideais da modernidade literária, sem romper, em definitivo, com eles. *Lecciones para una liebre muerta* permitiu-nos colocar a pergunta acerca da existência de uma nova configuração do romance no contexto da contemporaneidade ou da explicitação de sua ineficácia simbólica no presente. Por outra parte, *El gran vidrio* possibilitou-nos indagar acerca do estatuto do discurso de si num cenário cultural que reconfigurou a noção do sujeito.

Palavras-chaves: Mario Bellatin, autobiografia, romance, escritura, fragmento, vida.

ABSTRACT

PROCKNOV, Rafaela Cássia. **An aesthetics of the existence**: life and writing in Mario Bellatin. 2013. 183f. (dissertation) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

In this dissertation we propose a reading of *Lecciones para una liebre muerta* (2005a) and *El gran vidrio* (2007) written by Mario Bellatin. These works were analyzed concerning the aesthetic reworking they put forward of two narrative features: the novel and the autobiography. In this sense, the theoretical notions of the French post-structuralism, developed by the philosophers of language (Barthes, Blanchot, Derrida e Foucault), such as *the writing, the fragment, the genre appearing as a guidance for the artistic creation* instead of a norm and *the transgression* were central to approach the new proposals embraced by the aforementioned works of Bellatin. Both the novel and the autobiography have had the purpose, historically, to trace life. The former by ambitioning a totalizing form that would recompose the meaning lost in the empirical existence, and the latter by aiming the understanding of the self. Therefore, it has been explored this place which the bellatinian world has granted to the living by working it within these genres. Our hypothesis is that by waging on the exacerbation of some formal features, such as: the self-figuration, the opening to other artistic languages, the narrative fragmented and the resumption of the work itself, the bellatinian literature uncover an unique universe that tensions the ideals of the literary modernity, without rupturing ultimately with them. *Lecciones para una liebre muerta* has enabled us to position a question about the existence of a new configuration of the novel inside the context of the contemporaneity or about the explicitation of its symbolic ineffectiveness on the present. On the other hand, *El gran vidrio* allowed us to enquire the discourse status of the self in a cultural scenery that has reconfigured the notion of the subject.

Keywords: Mario Bellatin, autobiography, novel, writing, fragment, life.

RESUMEN

PROCKNOV, Rafaela Cássia. **Una estética de la existencia**: vida y escritura en Mario Bellatin. 2013. 183f. (disertación) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

En esta disertación, proponemos una lectura de *Lecciones para una liebre muerta* (2005a) y *El gran vidrio* (2007) del escritor Mario Bellatin. Analizamos estas obras en función de la reelaboración estética que ellas promueven de dos formas narrativas, la novela y la autobiografía. En este sentido, las nociones teóricas del postestructuralismo francés, desarrolladas por los filósofos del lenguaje (Barthes, Blanchot, Derrida y Foucault), como *escritura, fragmento, género como horizonte de creación artística* (no como norma) y *transgresión* fueron fundamentales para abordar las nuevas propuestas que las referidas obras de Bellatin comportan. La novela y la autobiografía se propusieron, históricamente, trazar la vida. Aquella, al ambicionar una forma totalizante que reconstituiría el sentido perdido en la existencia empírica y esta, al buscar el entendimiento de si. Así, indagamos el lugar que el mundo bellatiniano confiere a lo vivido al trabajarlo en esos géneros. Nuestra hipótesis es que, al apostar a la exacerbación de algunos recursos formales, tales como la figuración de si, la apertura a otros lenguajes artísticos, la fragmentación del relato y el retomar la propia obra, la literatura bellatiniana devela un universo singular que tensiona los ideales de la modernidad literaria, sin romper definitivamente con ellos. *Lecciones para una liebre muerta* nos permitió colocar la pregunta acerca de la existencia de una nueva configuración de la novela en el contexto de la contemporaneidad o de la explicitación de su ineficacia simbólica en el presente. Por otra parte, *El gran vidrio* nos posibilitó indagar acerca del estatuto del discurso de si en un escenario cultural que reconfiguró la noción de sujeto.

Palabras claves: Autobiografía, novela, escritura, fragmento, Mario Bellatin, vida.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 15
2. A FIGURA E A OBRA DE MARIO BELLATIN: UMA APROXIMAÇÃO..... 19
2.1. A contemporaneidade literária 19
2.2. A construção de um olhar 22
2.3. A escola dinâmica de escritores (EDDE).....28
2.4. O congresso de escritores e seus pressupostos 32
2.5. O projeto literário bellatiniano e a instituição literatura 37
2.6. Uma literatura afeita à imagem 55
3. SOBRE *LECCIONES PARA UNA LIEBRE MUERTA* 63
3.1. A propósito do título e da herança de Joseph Beuys na obra.....63
3.2. *Lecciones para una liebre muerta* narra?.....67
3.3. *Lecciones para una liebre muerta* e a forma do romance 71
3.4. As vozes narrativas: a enunciação em terceira pessoa em *Lecciones para una liebre muerta*.....76
3.5. As vozes narrativas: a enunciação em primeira pessoa em *Lecciones para una liebre muerta*.....79
3.6. Lecciones para una liebre muerta e o tempo na narrativa.....81
3.7. Lecciones para una liebre muerta e os personagens 86
3.8. Lecciones para una liebre muerta e a narração fragmentária.....94
4. SOBRE *EL GRAN VIDRIO*..... 105
4.1. A propósito do título e da herança de Marcel Duchamp na obra.....105
4.2. A autobiografia tradicional.....108
4.3. El gran vidrio: três versões da mesma vida? 112
4.4. A desconstrução dos parâmetros da autobiografia tradicional em *El gran vidrio* 114
4.5. "Mi piel, luminosa" e o pressuposto do eu autobiográfico 116
4.6. "Mi piel, luminosa" e a verdade autobiográfica.....119
4.7. "Mi piel, luminosa" e o trabalho com a memória 122
4.8. "Mi piel, luminosa" e a ética do discurso autobiográfico 127
4.9. Experiência e escritura em "La verdadera enfermedad de la sheika".....132
4.10. "La verdadera enfermedad de la sheika": uma autobiografia de escritor? 138

4.11. O *mise en abyme* entre "La verdadera enfermedad de la sheika" e "La enfermedad de la sheika" **141**

4.12. "La verdadera enfermedad de la sheika" e os pressupostos do gênero autobiográfico **145**

4.13. "Un personaje en apariencia moderno" e a noção de identidade **148**

4.14. A enunciação da verdade e da mentira em "Un personaje en apariencia moderno" **153**

4.15. "En realidad me interesa escribir libros" **156**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA **164**

REFERÊNCIAS **168**

ANEXOS **176**

Anexo A: Imagens da obra *Los fantasmas del masajista* **176**

Anexo B: Imagens da obra *Biografía ilustrada de Mishima* **179**

Anexo C: Imagens da obra *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* **182**

1. INTRODUÇÃO

Aquele que me interroga
também sabe me ler.
(Jacques Lacan)

Em 2008, conheci a literatura de Mario Bellatin quando realizei, como aluna especial, a disciplina *Sobre a Escritura. Ensaios de Narradores na Literatura Latino- Americana*, ministrada pela Profa. Dra. Ana Cecilia Olmos. Da apreciação da *Obra reunida* (2005b) do autor, chamou-me atenção a constante presença de seu próprio nome na matéria narrada. Comecei a buscar, dessa maneira, bibliografia profícua ao estudo das chamadas "escritas do eu" na literatura. Com a leitura de investigações acerca do fenômeno da autoficção, da autobiografia e das escritas de si, pude escrever o meu projeto de pesquisa que, inicialmente, versava sobre as estratégias ficcionais bellatinianas para figurar o próprio eu.

Ao longo da minha pesquisa, já como aluna regularmente matriculada no mestrado, em virtude das disciplinas cursadas e dos diálogos com a minha orientadora, a Profa. Dra. Ana Cecilia Olmos, mudei a direção da minha investigação do foco sobre a autoficção para a relação vida/obra nos livros *Lecciones para una liebre muerta* e *El gran vidrio.* Percebi que refletir sobre o fenômeno proposto, o da instauração do nome Mario Bellatin, ou de vestígios autorais no texto, à luz somente da (suposta) categoria da autoficção não seria tão proveitoso à minha indagação, já que me veria cercada, em grande medida, em discutir a pertinência da própria taxonomia "autoficção" e não a questão maior que me movia: as implicações entre vida/obra na escritura bellatiniana.

A literatura de Mario Bellatin marca a busca incessante de um caminho mais singular para a escritura porque mobiliza uma compreensão do literário não atravessada pelas polarizações que, historicamente, dominaram o campo político/cultural latino- americano: palavra comunicativa de compromisso com o mundo, de um lado, e palavra gratuita de compromisso estético-formal, de outro. Dessa maneira, se o simples fato de ser escritor em terras latino-americanas já conferia um lugar de escrita e compelia aquele que escreve a optar por um dos termos da oposição, na escritura bellatiniana tal determinismo é, no mínimo, anacrônico. Almejei, então, afinar-me à proposta literária bellatiniana e percebi que esta reclama uma distância a uma noção de literatura engajada, mas também a uma noção de escritura que elimine, por exemplo, a possibilidade de aparecimento do autor na materialidade

textual. Tracei, assim, as possíveis convergências e divergências dessa obra em sua relação com a tradição artístico-literária sem, contudo, determiná-la a um horizonte único.

Na posição de leitora da obra de Mario Bellatin, pensei os limites da minha própria tarefa. Noutras palavras, foi fundamental, ao longo da minha pesquisa, examinar a inscrição do discurso crítico na História. Inscrever a palavra crítica na História não significa exigir do objeto literário que interrogue as demandas do tempo, mas sim a admitir que a almejada neutralidade é um lugar inatingível no que tange à produção de sentidos sobre a arte, sobre a literatura. Desse modo, aquele que se propõe a investigar uma materialidade como a do objeto literário deveria renunciar, de antemão, à pretensão cientificista e assumir a face política e ideológica que também caracteriza, inevitavelmente, a sua prática.

Ao colocar-me como crítica, assumi o meu lugar de enunciação, evidenciando que os referenciais teóricos por mim escolhidos para pensar no meu objeto de estudo, bem como a escolha do próprio objeto, dizem respeito a um recorte. Importou-me, então, no percurso da escrita, mais do que exercer a voz totalizante do saber competente, realizar uma leitura que não estabelecesse o sentido último da escritura bellatiniana marcadamente multiforme.

Apoiei-me no pensamento dos teóricos franceses da filosofia da linguagem: Barthes, Blanchot, Derrida e Foucault para buscar certo estatuto da palavra criativa. No entanto, indaguei em que medida as noções que apresentam para pensar na escritura cabem ou não ao caso bellatiniano.

Vali-me, de forma lateral, da contribuição das formulações de teóricos que agenciam a questão da autoficção. Embora não me ative a tal nomenclatura para analisar o caso bellatiniano de formalização da vida, esses olhares puderam me servir de ponto de partida para vislumbrar uma escritura em que há a expressão de um “eu”, mas que não pode ser lida como um eu referencial, como propõe a autobiografia em seu sentido mais tradicional. Recorri ainda às ideias de Lejeune, Arfuch, Elizabeth Duque-Estrada, Derrida, Paul de Man, Mikhail Bakhtin para vislumbrar a “natureza” da aposta do caso bellatiniano no discurso autobiográfico, os artifícios utilizados para marcar e remarcar o gênero.

Debrucei-me também sobre o repertório de ideias oferecidas por filósofos e críticos que me auxiliem a pensar sobre a literatura contemporânea. Assim, ancorei-me no discurso da crítica literária que investiga questões caras à contemporaneidade e, por sua vez, recorrentes nas obras objetos de minha análise, tais como: a ficcionalização da existência, a hibridização dos gêneros, o questionamento da institucionalização da literatura, a autonomia da literatura etc. O discurso da referida crítica foi aproveitado, ainda, com o fito de lançar luz ao eixo

norteador deste trabalho: a escrita da vida na escritura bellatiniana, que desconstrói o modo como esse signo aparece na autobiografia tradicional e no romance.

No capítulo **A figura e a obra de Mario Bellatin: uma aproximação**, refleti acerca da obra e da figura de Mario Bellatin. Configurou-se, portanto, como um texto de caráter panorâmico, em que busquei compreender a contemporaneidade literária e a participação da estética bellatiniana nesse contexto. Na reflexão em torno à escritura do presente, procurei um olhar mais afinado à pergunta que à conformação de quadros fixos. Dessa maneira, contemplei a face multifacetada da literatura atual e tentei escapar às propostas que a cercam para ressaltar a beleza, a qualidade e a densidade da tradição das letras anterior às formas artísticas do tempo.

Investiguei também a construção do discurso crítico sobre a obra de Mario Bellatin, percorrendo os limites e os alcances de cada proposta e de que maneira este trabalho se encaixa (ou não) no âmbito desses olhares. O recorrido panorâmico sobre a escritura mariobellatiniana fez-se por meio dos vetores que a crítica tem marcado como o cerne da proposta literária do mexicano: o questionamento à instituição literária, a hibridez discursiva, a aposta no caráter visual da literatura e as experimentações extraliterárias.

No capítulo **Sobre *Lecciones para una liebre muerta***, de cariz analítico, observei a obra no que diz respeito à problematização que esta exerce sobre o estatuto da narração e sobre a forma romanesca. Investiguei se a forma fragmentária do livro (do romance?) estaria relacionada a uma escritura avessa à busca da totalidade e da conciliação que busca o romance realista. Analisei a relação da estética do fragmento (o livro compõe-se de 243 fragmentos) com o romance, já que essa materialidade textual apresenta a reelaboração dos elementos da narrativa romanesca: o personagem, a causalidade narrativa, o espaço, o tempo, o narrador onisciente, reconfigurando o universo diegético e, por extensão, a ideia de ficção, de literatura mobilizada na obra. Na configuração apresentada por essa literatura, destrinchei qual é, portanto, o lugar concedido à vida.

No capítulo **Sobre *El gran vidrio***, também de caráter analítico, analisei a obra no que se refere à problematização que esta instaura sobre a noção de autobiografia, sobre o lugar concedido ao sujeito (pilar do gênero em questão) e sobre a possibilidade de enunciar a verdade. Além disso, tracei os contornos que adquirem a memória e a ética, nos relatos que a compõem, pressupostos das políticas do autobiográfico.

Sondei o que essa obra rastreia ao apresentar-se a si mesma por meio do paratexto “Tres autobiografias”, já que não é o estatuto da verdade e a possibilidade de narrar a vida tal

como no discurso autobiográfico canônico. Salientei a dimensão do “jogo” que ela suscita entre a escritura e a experiência, esta supostamente recorte do discurso autobiográfico.

No último capítulo, de cunho breve, **Uma estética da existência**, articulei a imbricação vida/obra na escritura bellatiniana às considerações de Foucault sobre a fusão experimentada na cosmovisão grega entre a vida e o mundo. Segundo Foucault, o viver grego vislumbrava um ideal de ética experimentado como forma, não como moral. Verifiquei em que medida a escritura bellatiniana aproxima-se e aparta-se do referencial descrito pelo filósofo francês.

O meu intuito ao estudar a escritura de Mario Bellatin, mais especificamente, as obras citadas, foi, tal como diz a epígrafe de Jacques Lacan, perceber-me como aquela que interrogou e, ao fazê-lo, soube ler. Interrogar e ler, nesse sentido, constituiu-se, para mim, como o ímpeto de problematizar os desígnios do texto sem, contudo, sufocá-lo; sem fazer crer que a palavra crítica sobrepõe-se à palavra literária, até porque o universo bellatiniano, ao desarmar os limites dos gêneros, sugere-nos que o discurso crítico (e qualquer discurso) pode alçar-se à potência artística, desde que se desprenda do mundo das esferas e se faça criativo.

2. A FIGURA E A OBRA DE MARIO BELLATIN: UMA APROXIMAÇÃO

2.1. A contemporaneidade literária

Em 2012, a revista *Guavira*, em chamada para publicação acerca da contemporaneidade literária, apresentou uma ementa que abordava, de maneira instigante, os contratempos enfrentados por aquele que se debruça sobre o seu próprio tempo histórico, líamos na convocatória, quase poética, o seguinte texto:

> *Crise. Insegurança. Desorientação.*
> *Poesia. Ficção. Crítica Literária.*
> *A disciplina Literatura.*
> *A literatura na escola e na universidade.*
> *A literatura em tempos difíceis.*
> *A representação da crise.*
> *A mimetização da crise.*
> *A crise da representação.*
> *A literatura está em crise?*[1]

A ementa para a publicação da revista *Guavira* pareceu-nos ressoar as questões fulcrais do presente literário, já que, enquanto pesquisadores de escritura contemporânea, temos, irremediavelmente, nos deparado com tais problemáticas. Ao vislumbrarmos a contemporaneidade literária (e artística) sentimo-nos, vez ou outra, movendo-nos em um solo movediço que nos coloca diante de uma imprecisão que nos faz crer, a princípio, na impossibilidade de certa distância racionalizadora necessária ao exercício do pensamento crítico. Contudo, uma das apostas possíveis para pensarmos o presente é assumir o gesto proposto por Agamben (2009) em "O que é ser contemporâneo?": buscar no tempo o que lhe é latente, "o escuro".

O significante "escuro", do pensador italiano, refere-se àquilo que não está posto na "superfície da época". Seria contemporâneo de si e do mundo, então, aquele que consegue sair do âmbito do que é reconhecido como "o espírito do tempo" e, justo nessa saída, consegue também "filtrar" alguma verdade.

À luz da reflexão de Agamben, parece-nos que enunciar a contemporaneidade somente sob o foco do que, supostamente, ela não é mais é não sair das "luzes" do tempo. Dito por outras palavras, enunciá-la como o "fim da história", "como época ruim", "como fim das

---

[1] Revista *Guavira Letras*, número 14, jan/jul de 2012, do Programa de Mestrado em Letras da UFMS, Câmpus de Três Lagoas.

utopias", "como queda dos valores éticos e morais", "como fim da experiência", "como fim da arte" (e seguiríamos com uma lista indefinível de derrocadas, mortes e finais), é negar-lhe o que não está nas camadas diretas de nossa percepção ou indagação, não chegar ao "escuro" e ver nele algo que pode ser alçado também à nossa visibilidade sem constituir, por isso, o solo do que as "luzes" do conhecimento podem dar conta em sua totalidade.

A reflexão desenvolvida por Agamben nos é de grande valia ao nos permitir renunciar às visões apocalípticas em torno à contemporaneidade (literária). As luzes do tempo tem se acercado à produção literária recente rotulando-a como "ruim" e "fim de". Indagamo-nos num intento de imergir no "escuro": sob quais imperativos a literatura do presente pode ser considerada "descartável?" No que ela *não é mais*? No que *não se propõe a ser*? No que *não pode ser*?

As tentativas de compreensão da contemporaneidade literária pautam-se, em grande medida, na ideia de uma modernidade "perdida". Modernidade esta em que a literatura comportava a expectativa da construção do ideal de ser humano, assentado nos valores de igualdade, de justiça, de liberdade, enfim, nos próprios princípios da revolução burguesa.

Na contemporaneidade, a literatura, mesmo quando se enquadra em uma estética afinada com valores éticos e morais, já não é propícia a oferecer a "imagem" de ser humano (pois um ideal de ser humano talvez não seja sustentável). Tal constatação, portanto, defrontada com a concepção da palavra criativa como espelho do humano, levar-nos-ia a admitir a possibilidade da tão decretada falência do literário. Entretanto, se mirarmos simplesmente como a literatura (do hoje) se apresenta e o que traz de intempestiva, se, por ora, abandonarmos um olhar que a coloque sempre em comparação com outra coisa que não ela mesma, tentaremos recobrar-lhe singularidade. E recobrar-lhe singularidade significa buscar-lhe os contornos, as formas, o gesto e não o que já não pode ser – *a expressão de um mundo* –, não o que não pretende ser – *a representação da vida* –, e o que não é (mais) – *a autenticação dos ideais ilustrados*. Desse modo, chegar-se-ia a uma relativização das noções de diluição e esfacelamento que, supostamente, atingem a literatura contemporânea. Uma nova categorização, um outro olhar para esse(s) novo(s) objeto(s) literário(s) que se nos impõe(m) nesses tempos ditos "pós-modernos" surgiria então.

Daniel Saldaña (2010), ao comentar a antologia poética realizada por Gustavo Guerrero[2], elogiando-a por apresentar uma leitura coerente do presente literário, transcreve o

[2] GUERRERO, Gustavo. **Cuerpo plural**: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. Valencia:

final do prólogo do livro em que o autor tece considerações sobre a poesia contemporânea (que bem podem se estender à própria literatura contemporânea) que vão ao encontro do que afirmamos. Diz Guerrero:

> A la manera moderna, todavía se sigue esperando que un poema nos conmueva, sentimentalmente hablando, cuando hoy, como ayer, la poesía es capaz de hacer muchas otras cosas: interpelarnos, asombrarnos, dejarnos perplejos, hacernos reír, hacernos pensar, suscitar disgusto, alegría o rechazo. También a la manera moderna, aún se alzan voces para decir que esto o aquello no es poesía, cuando el problema hoy es justamente el de su indeterminación conceptual. (GUERRERO *apud* Saldaña, 2010, p. 92).

A perspectiva de admitir a literatura do presente como contemporânea de si mesma não tem como fito idealizá-la, nem desvinculá-la da tradição, tampouco propor a consideração genérica de que toda realização literária do tempo pode ser lida com as mesmas "ferramentas". Assumir a literatura como contemporânea de si mesma é aceitar a "indeterminação conceitual" da qual fala Guerrero, como realidade a ser problematizada, não como desvio de uma áurea de outrora, o que nos leva a pressupor o seguinte: a "crise, a insegurança, a desorientação", anunciadas pela ementa da revista, parecem dizer mais sobre a crítica que sobre a letra artística. Desde o anúncio de Hegel, no século XIX, de que a arte chegava ao fim, passando pela morte do autor e dos poderes da mimese suscitados pela teoria em meados do século XX, à morte da literatura, proclamada na contemporaneidade, a letra artística continua "alimentando-se e realimentado-se", inconstantemente, mostrando-nos, de repente, que esses discursos, históricos, sobre a sua desaparição, antes de comprovarem sintomas, fenômenos, realidades que lhe rondam, assistem à sua permanência (mutável) e até lhe fornecem elementos para que siga existindo. Não nos parece gratuito, por exemplo, que muito da produção contemporânea da literatura (Roberto Bolaño, César Aira, Mario Bellatin, Enrique Vila-Matas) encene o discurso sobre a crise, a relação da academia com a literatura, "a ansiedade" da crítica universitária em não conseguir dar a "última palavra" sobre a obra.

A literatura do presente, pois, não dá o derradeiro suspiro. Antes de tudo, sem estar plenamente ameaçada, ela própria "representa" a crise de representação pela qual passa o ser humano e o mundo. Se no auge da modernidade a literatura indagava-se sobre a mencionada crise da representação, buscando procedimentos novos de espelhamento do real, na contemporaneidade o discurso literário trilha um caminho diverso: distancia-se da ideia de "crise da representação" e incorpora uma outra: a "representação da crise", a qual dilui-se,

---

Pre-Textos, 2010.

para além da mera tematização, nos procedimentos estéticos. Assim, crise da representação parece relegada ao universo em que se perguntava sobre outros modos de "representar", num contexto em que se começava a desconfiar da capacidade da linguagem em ordenar a experiência. Aqui, no entanto, não se trataria de questionar como significar com eficácia, mas de assumir a própria falência desse projeto através de um processo de incorporação da crise à matéria literária.

Neste cenário da contemporaneidade, de que forma participaria a literatura de Mario Bellatin, nosso objeto de estudo?

2.2. A construção de um olhar

Dedicar-se ao estudo da literatura de Mario Bellatin coloca-nos em alguns impasses. É debruçar-se sobre uma realidade artística que não pode ser analisada em seu conjunto, dado que este é dinâmico, (re)faz-se a cada nova publicação do autor, que segue escrevendo em ritmo constante e tem optado frequentemente por formas breves. É ter que renunciar à ilusão de totalidade que a investigação de obras "já encerradas" (que o autor não está ativo, vivo) nos proporcionaria. É ter que lidar com a própria fragilidade do discurso crítico, desprovido, explicitamente, da "palavra final". É inserir-se em uma tradição crítica em desenvolvimento, menos demarcada, que se realiza entre e para além dos muros da universidade.

Mario Bellatin, nasceu em 1960 na cidade do México, passou parte de sua infância no Peru, terra natal de seus pais, cursou filosofia neste país e, nos anos oitenta, viveu dois anos em Cuba, estudando cinema em *La escuela de cine de San Antonio de los Baños*. É autor dos títulos: *Mujeres de sal* (1986); *Efecto invernadero* (1992); *Canon perpetuo* (1993); *Salón de belleza* (1994); *Damas chinas* (1995); *Tres novelas* (1995); *Poeta ciego* (1998); *El jardín de la señora Murakami* (2000); *Flores* (2000); *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001); *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001); *Jacobo el mutante* (2002); *Perros héroes* (2003); *Lecciones para una liebre muerta* (2005a); *La jornada de la mona y el paciente* (2006); *El gran vidrio* (2007); *Condición de las flores* (2008); *Los fantasmas del masajista* (2009b); *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a); *Disecado* (2011); *El libro uruguayo de los muertos* (2012); *El hombre dinero* (2013); *Gallinas de madera* (2013) etc., muitos desses traduzidos a vários idiomas. *Perros héroes* e *Flores* foram recentemente traduzidas à língua portuguesa e publicadas pela Cosac Naify. Sua obra mais conhecida é *Salón de belleza* que a crítica tem descrito como referência ao surto do HIV nos anos 90.

Mario Bellatin foi vencedor dos importantes prêmios “Xavier Villaurrutia”, em 2001, por *Flores* e o “Antonin Artaud” por *Disecado*, em 2011. Foi também membro honorário da Documenta de Kassel (2012), Alemanha, considerada uma das mais importantes exposições de arte contemporânea.

Destaca-se, ainda, pela projeção em universos além da literatura. Participou do documentário *Invernadero*, dirigido por Gonzalo Castro, eleito melhor filme argentino do *Buenos Aires internacional festival de cine Independiente* (2010) e do *Festival de Gijón* (2010). Na referida produção cinematográfica, o autor exibe como protagonista seu próprio personagem de escritor, vivendo uma figuração de si filmada ao lado de nomes como a escritora Margo Glantz, a crítica e professora universitária Graciela Goldchluk, Marcela Castañeda etc.

Acaba de realizar um documentário em Los Angeles sobre um grupo de jovens obesos que se dedicam a maltratar cães de caça por diversão. Está terminando também a edição de uma ópera, realizada em parceria com a cantora Marcela Rodríguez na cidade de Juarez (México) e que, segundo as palavras do próprio Bellatin ao jornal espanhol *El país* (2012), versará sobre a temática da violência sem apresentar “uma gota de sangue”.

Em 2012, também segundo entrevista ao *El país*[3], Mario Bellatin dedicava-se ao projeto “Los cien mil libros de Bellatin”, que consiste na publicação de cem livros, escritos por ele, em formatos brevíssimos, em mil exemplares, distribuídos de forma independente, sem o domínio das editoras.

É o realizador da *Escola dinámica de escritores* e do polêmico *Congreso de escritores*, aos quais nos ateremos de forma mais detalhada nas próximas páginas.

Como afirmamos, por tratar-se de uma escritura contemporânea, não há ainda uma crítica firmada sobre a obra de Bellatin. Assim, grande parte da ensaística sobre essa literatura tem sido publicada em blogs, revistas e jornais no meio virtual, que apresentam um caráter mais “livre”, “econômico” e sem grandes pretensões acadêmicas, são comentários cuja intenção geralmente é dar a conhecer, no estilo informativo do periódico, o escritor e sua obra ao leitor.

A revista *Letras Libres*, no formato eletrônico, condensa muitos ensaios sobre a obra de Mario Bellatin. Inclusive, o próprio escritor participou como colaborador dela, tendo

[3] Os dados biográficos e os projetos referentes a Bellatin foram consultados nas contracapas dos livros do autor e na entrevista que ele concedeu ao Suplemento Cultural do jornal *El País* (Cien..., 2012).

publicado, entre 2002 e 2008, alguns textos: “Biografía fantasma”, “La caja de Pandora”, “Madre e hijo”, “Bestiario fantástico”.

Villoro, em *Letras Libres* (2002), situa Mario Bellatin em relação a uma tradição literária: “a da nuvem”, uma metáfora do lugar transnacional, sem fronteiras a que aspira a escritura do autor de *Flores*. Nuvem que diz respeito também a uma poética afim à economia linguística, ao não dito. Filiando-se por escolha e paixão à tradição das letras orientais japonesas, Mario Bellatin é um insólito herdeiro dos escritores Kawabata e Tanizaki, afirma Villoro. O mexicano se vincularia a estes ao equiparar a palavra ao silêncio. Sua devoção pela sabedoria japonesa seria tão densa que se teria permitido criar um “sábio” japonês, o personagem Shiki. As obras *El jardín de la señora Murakami* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* seriam “referências explícitas a essa paixão”. Villoro afirma, ainda, que a obra de Bellatin nos convida às indagações: “¿Cuál es el sentido de la forma? ¿Podemos estar seguros de lo que significan la belleza y la enfermedad?” (2002, p. 66).

Na mesma revista (2001), Christopher Domínguez Michael afirma que o elemento singularizador da escritura de Mario Bellatin é o estilo, ao imprimir uma prosa aditiva e concisa à sua escritura. Para o autor, a partir de *Salón de belleza* e *Poeta ciego,* o mundo literário das enfermidades e das seitas não é alheio a Bellatin, conquistando este um lugar nas letras contemporâneas (no México). Letras estas que crescem vertiginosamente e, em grande medida, através de “olhares estrangeiros” como o do autor que, respirando outros ares na infância e admirador das letras japonesas, pôde decidir a que tradição se inscrever. No entanto, frisa o referido crítico, o relato *El jardín de la señora Murakami* (homenagem à milenária tradição de livros como *O conto de genji,* de Murasaki Shikibu e *O elogio da sombra,* de Junichiro Tanizaki) é uma obra de pouco alcance, pois, para um Bellatin que se pretende exegeta de Murasaki, o máximo que despertaria no leitor é a curiosidade de conhecer seus mestres japoneses.

Tanto Villoro como Domínguez Michael pensam na estética bellatiniana em relação às letras japonesas. Contudo, se o primeiro vê nessa filiação um saldo positivo, o segundo não em absoluto. Para este, quando Bellatin se pretende exegeta, como nas obras *El jardín de la señora Murakami* e *Shiki Nagaoka*: *una nariz de ficción,* sua prosa perde força, sendo simplesmente “un afortunado homenaje” às letras de Japão, mas quando leva a cabo uma das sentenças pronunciadas por um de seus personagens, no caso Shiki, de que a tradução é superior ao original, encontraria potência. A tradução como superior ao original é, segundo o crítico, uma chave para a própria leitura da escritura bellatiniana: seria quando o autor

renuncia à pretensão de significar e de interpretar a cultura dos mestres que lhe inspiram, conseguindo, assim, criar obras singulares como *Flores*, *Salón de belleza* e *Poeta ciego*, as quais devem tal singularidade, em grande medida, por resistirem ao gesto interpretativo.

No prólogo à *Obra reunida* de Mario Bellatin (2005b), Diana Palaversich traça um panorama da obra do autor e o localiza como voz dissonante nas letras realizadas na contemporaneidade da América Latina. Segundo ela, há uma forte tendência ao realismo e ao hiper-realismo no continente, na explosão das escrituras autobiográficas, históricas etc. Nesse contexto marcado pelo realismo, a escritura bellatiniana se afirmaria como um projeto arriscado e singular. A originalidade dessa escritura estaria, sobretudo, na forma de inscrição do corpo físico. Assim, o discurso da fortuna crítica que se dedicou à investigação desse tema em Bellatin poderia ser sintetizado, diz Palaversich, pela seguinte fórmula: "el autor está obsesionado con la presentación de los cuerpos deformados que existen en un universo frío, carente de emoción" (2005b, p. 16). Contudo tal observação, ainda que certeira, seria redutora e óbvia, ao ressaltar somente a superfície da política dos corpos nessa literatura. O autor se filiaria, então, a uma corrente de escritores latino-americanos (indo além deles) que conseguiu desenhar a corporalidade em um lugar outro, distinto ao da literatura canônica, em que esta é um mero adorno no delineamento do perfil do personagem. Bellatin se filiaria a escritores como Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo e José Donoso. Nesse sentido, afirma Palaversich:

> Estos autores también han postulado el cuerpo como un problema, un sitio de exceso e ilegibilidad radical. No obstante, cabe advertir que la filosofía corporal que enmarca cada texto de Bellatin es mucho más radical que la postura tomada por los escritores mencionados. Su planteamiento de cuerpos extraordinarios, desarticulados, y a veces juguetonamente humorísticos, como generadores de un discurso igualmente desarticulado es sin parangón en las letras latinoamericanas. Incluso, sería más justo decir que sus propuestas corpotextuales nos remiten menos a la literatura latinoamericana y mucho más a las indagaciones teóricas posmodernas sobre el cuerpo que se han dado en otras partes del mundo. (2005b, p. 17).

Poderíamos seguir elencando o contorno que tem adquirido o discurso crítico ao abordar o caso bellatiniano. Contudo, parece-nos que seria um gesto inglório, dada a explícita redundância que marcaria as linhas de nossa exposição. Dessa maneira, mais pertinente que, exaustivamente, trazer à tona tudo o que se tem afirmado sobre essa escritura, resulta-nos mais proveitoso o exercício de perceber o que o discurso da crítica diz sobre o nosso próprio

estudo, em quais pontos nos afinamos ou não com essas vozes que se propõem a investigar esse objeto literário.

Parece lugar-comum no discurso crítico a ênfase no caráter de novidade da escritura bellatiniana, sublinhado ora por conta do estilo, como em Domínguez Michael, ora por conta da desterritorialização que promove na escritura, que a situaria para além dos limites espaciais, como em Villoro, Palaversich, entre outros. A novidade dessa escritura é, geralmente, assinalada como um valor (positivo). Não obstante, filtrar a literatura bellatiniana pelo que essa agrega de "novo" antes de falar sobre a obra diz muito sobre a crítica, pois esta, no século XX com o ímpeto de tentar sustentar-se por um discurso não prescritivo, legitimou a noção da originalidade da obra. Originalidade, em muitos casos, como impulso a promover o inédito, o novo e não, necessariamente, o singular.

O culto ao novo pronunciaria também um valor da própria modernidade que instaurou, de acordo com David Harvey (1994), algo que não havia ocorrido na História: a ruptura, o mutável, como ideal, como valor. Dessa maneira, afirmamos, ler a poética bellatiniana buscando-lhe somente os traços de uma ruptura e novidade em relação ao que foi realizado na tradição é buscar uma verdade exterior à escritura, condicionada por um gesto crítico histórico que, ao tentar escapar do lugar de censor das poéticas clássicas, funda a censura do novo. Assim, se aquelas atribuíam valor ao que se encaixava e elevava a tradição, esta (a crítica moderna) ao que inova e rompe com a tradição.

As leituras de Juan Villoro, Domínguez Michael e Diana Palaversich condensam o que a crítica literária considera como os principais atributos da escritura bellatiniana: a desterritorialização da escrita, o não-realismo e a escrita do corpo. De nossa perspectiva, o primeiro e o terceiro elementos singularizam essa escritura, não por a tornarem inédita, mas por lhe conferirem o próprio motor de funcionamento.

A faceta não realista da literatura de Mario Bellatin, tão debatida pela crítica, seria o elemento menos singular desta escritura, uma vez que diz respeito à própria contemporaneidade literária que, como afirmamos, já atravessou a era da desconfiança da eficácia da representação que, por sua vez, falava da própria perda da possibilidade de um mundo acabado e passível de ser traduzido pela linguagem. Desse modo, interessa-nos mais vislumbrar as características que colocam essa escritura em andamento, os detalhes que a tornam ímpar.

Domínguez Michael considera as obras de Bellatin situadas na tradição oriental imperfeitas, visto que seriam uma tradução fraca que não se desgarra do original. Entretanto,

o que ele examina como falha é um dos mecanismos medulares de composição da poética do mexicano. Não se trataria, portanto, de um estilo que traduz mal, mas da execução do procedimento da apropriação. Em sua análise, parece estar em jogo a ideia de modelo e de cópia ou, antes, de cultura matriz e cultura influenciada. Assim, Bellatin, aspirante a apreender as letras alheias, incorreria em contaminação, em desvio da norma.

De nosso prisma, como o escritor Mario Bellatin lê a cultura do outro não é o cerne da questão, pois não subjaz à nossa leitura a noção de matriz e de filial literária. Desse modo, se a sua escritura não está "à altura" do suposto modelo oriental, é também secundário, sendo mais relevante conhecermos o lugar dessa "biblioteca" não ocidental na materialidade textual do autor.

As letras orientais são apropriadas na escritura bellatiniana; apresentam-se como "peças" de uma engrenagem (a escritura) e não como um estilo pessoal; compõem séries que se combinam infinitamente para contar a mesma história. Nesse sentido, por exemplo, ao narrar-se a vida de um escritor japonês real, Mishima, ou a de um autor mexicano vivo, Mario Bellatin, respectivamente, em *Biografía ilustrada de Mishima* e *Disecado,* lemos os mesmos artifícios. O personagem Mishima e o personagem Bellatin das narrativas referidas vivenciam os mesmos episódios, escrevem as mesmas obras, sofrem da mesma enfermidade, expõem as mesmas falas. Desse modo, não se poderia tratar de exegese bellatiniana ao evocar a tradição japonesa de literatura. Os elementos que compõem as histórias supostamente ambientadas no mundo oriental integram, também, as hipoteticamente construídas no latino-americano.

A ideia da apropriação, entendida como a inserção dos mesmos elementos, (fragmentos, frases, personagens) em obras diversas de Bellatin, nos faz pensar no princípio de refuncionalização das "peças" a cada vez que aparecem em produções distintas, não em deturpação de uma matriz ideal. Tal mecanismo de reiteração minaria o princípio da originalidade da obra, sua face de objeto áureo, único, que nunca mais se repetirá[4]. Experimentação esta afeita às proposições das vanguardas históricas no início de século que, ao trabalharem com os objetos seriados, minavam a imagem da "arte original, soberana", como nos diz Peter Bürger (2008).

Encerramos, então, essas linhas sobre a configuração de um discurso crítico sobre a poética bellatiniana retomando (e deixando em suspensão por ora) a indagação de Villoro sobre essa literatura: "qual é o sentido da forma?"

---

[4]A ideia de reiteração dos mesmos elementos diz respeito, também, à estética do fragmento, investigada mais adiante nos capítulos de análise de nosso trabalho.

2.3. A escola dinâmica de escritores (EDDE)

> La literatura no enseña nada y no se aprende. Sólo vive lo que dura la lectura y se esfuma en cuanto vuelve a reivindicarse la realidad. Cuando se está armado con estas débiles certidumbres, resulta extraño participar en la aventura de la Escuela Dinámica de Escritores. Una vez que se pierde este deseo de transmitir un saber, se hace *tabla rasa* y se puede empezar a imaginar qué significa un espacio de enseñanza para alumnos con una fuerte inclinación por la creación literaria. (OLLÉ-LAPRUNE, 2007, p. 64, grifo do autor).

O escritor Mario Bellatin é fundador e diretor da *Escola dinâmica de escritores* na Cidade do México. Idealizada desde 2000, essa escola é um espaço em que pessoas de diferentes partes do mundo têm a oportunidade de deparar-se com a realidade da escritura de uma maneira distinta da dos tradicionais programas das chamadas "oficinas de escrita". O caráter inovador da proposta reside sobretudo na concepção de escritura que permeia o projeto: a de que não se pode ensinar a escrever, de que a escritura é algo que se realiza, que se executa, sob o corte da pulsão e não sob o domínio da racionalidade centrada. Há lugar aqui para uma noção de ato criativo que se afina à ideia de sujeito dividido da psicanálise, aquele que só pode ser delineado enquanto entidade plena e acabada de forma imaginária. Dessa maneira, se o sujeito não é "senhor de si", a escritura não é uma instância controlada em absoluto. Cabe ao sujeito que escreve, então, enfrentar-se consigo mesmo e com isto que lhe é desconhecido e lhe impulsiona a escrever: a pulsão, sem tentar colocar-se no centro do processo, no lugar daquele que ensina, que aprende a escrever, que tem algo a dizer/ouvir sobre a escritura.

No que se refere a escapar dos tradicionais programas das oficinas de escrita, a concepção de semelhante empreitada é original. Identificamo-la em sua complexidade, que remete à própria profundidade do sujeito, não dotado exclusivamente de uma racionalidade, mas, inclusive, da pulsão que caracteriza o próprio ato de escrever. Dessa maneira, indagamos: qual seria a utilidade e a necessidade de um espaço como o da *Escola dinâmica de escritores*? Qual a contribuição de uma iniciativa que se recusa a colocar-se no lugar de um saber competente?

O caráter singular da *Escola dinâmica de escritores*, que a situa para além do domínio de uma escola convencional de aprendizagem de escrita artística, parece ser o do gesto que a mobiliza. Renuncia-se à construção de um espaço de saber que forma. Nesse sentido, a intensidade do nome recairia sobre o qualificativo *dinâmica* e ressignificaria o substantivo

escola. O vocábulo *dinâmica* apontaria, assim, para o mutável: a própria escritura, que não se define em uma anterioridade, tampouco numa exterioridade constitutiva, mas no próprio processo (o fazer permanente). Por outro lado, o vocábulo *escola* é ressignificado ao não validar a carga semântica veiculada pelo termo, o de uma instituição frequentada por sujeitos numa relação hierárquica de saberes: o sujeito dotado de um saber competente, condição que o habilita ao ensino e o sujeito que necessita desse conhecimento, condição que o predispõe a aprender.

A *Escola dinâmica de escritores* não pode ser pensada como um espaço de formação. Escola, desse modo, só pode ser lida como um gesto, o que equivale a dizer que os sujeitos, que ensinariam ou aprenderiam nos limites de uma instituição escolar, já não ocupam a cena. Tal gesto, assim, parece elevar à máxima potência a própria escritura que, ao não ser concebida exclusivamente por meio de programas fechados, exaustivos, ou seja, através de um horizonte teórico que pode conformá-la, afirmaria a sua intransitividade. Não se trata, no entanto, de propor ou forjar uma volta à espontaneidade como afronta, descrença nos poderes absolutos da razão, como o fizeram (tentaram) as vanguardas de início do século XX. Trata-se, antes, de construir um lugar de inflexão, para além das disposições antitéticas de um movimento dialético, como contrapor algo da lógica do não racional à do racional, mas de realçar a crise, a fissura.

Derrida (2009), ao analisar o maio de 68 na França, tece considerações que, de maneira correlata, ajudam-nos a articular o lugar em que se coloca a *Escola dinâmica de escritores*. As palavras do filósofo desenham um cenário dominado por reivindicações marcadas pela lógica dos contrários, da contraposição de caráter binário: em oposição a instituições cruéis, anti-humanas, a derrubada de toda institucionalidade e a aposta no espontaneísmo cego. Ele diz que, ao se unir às reivindicações do movimento estudantil, não o fez movido por essas demandas, mas pela afirmação da racionalidade e da institucionalidade em outro plano. Transcrevemos a passagem (que apresenta o pensamento não dialético de Derrida, amparado pelo "pôr em crise" antes que "pela contradição e substituição", que também vislumbramos no espaço de intervenção dirigido por Bellatin):

> [...] no dije "No" al "68", marché en las manifestaciones, organicé la primera asamblea general en la École Normale-, pero mi corazón no estaba, por así decir, en las barricadas, por equivocado o acertado que fuera. Lo que me disgustaba, más que la espontaneidad, en la cual no creo, era la elocuencia espontaneísta, el llamado a la transparencia, a la comunicación presente sin mediación ni dilación, la liberación de toda suerte de aparato, partido o

> sindicato. […] Formulada de manera abstracta y general, la constante de mis determinaciones al respecto es una crítica a las instituciones, pero no a partir de la utopía de un momento preinstitucional o no institucional, salvaje y espontáneo, sino a partir de contrainstituciones. […] Por cierto, se dirá que la deconstrucción del problema de la institución no es institucionalizable; pero tampoco ella concierne a un espacio virgen de institucionalidad. (DERRIDA 2009, p. 70-71).

Como ressaltamos, tanto no gesto que norteia a escola dirigida por Bellatin como no apoio de Derrida ao maio de 68 na França não subjaz a ideia de um princípio de contraposição, marcado pela antítese, mas antes destaca-se um pensamento orientado pela diferença que, como explica Daniel Lins (2000, p. 93), é submeter o conceito "fora" da "quádrupla raiz da razão": identidade, oposição, analogia e semelhança. Dessa maneira, o projeto idealizado pelo autor de *Salón de belleza* escaparia ao dualismo por pensar na escritura para além de toda origem, sem significar isso a proposição de uma escrita automática, oposta a uma noção de escrita centrada. Assim sendo, a arte, a literatura, a escritura pode ser investigada enquanto "corte", o qual não significa ruptura com relação a um todo, mas, uma zona de suspensão, de fronteira.

O livro *El arte de enseñar a escribir*, organizado por Mario Bellatin, publicado pela primeira vez no Chile em 2006 e pela segunda no México em 2007, apresenta os pressupostos que orientam o projeto da *Escola dinámica de escritores*: divisão em três linhas de trabalho (composição, conteúdos e formas de construção). Explica-nos Mario Bellatin, no prólogo, em que consiste cada uma dessas frentes. A primeira promove discussões sobre a linguagem literária, joga com os aspectos concretos da prática de escrever (uso dos pontos de vista da narrativa, técnicas, formas ou modos de criação de sistemas textuais); em relação à segunda, direcionada aos conteúdos, o autor ressalta a dificuldade vivenciada em desviar a atenção dos participantes de uma perspectiva conteudística a uma que privilegie a perspectiva em si, ou seja, a construção dos olhares sobre a literatura; e, enfim, a terceira, que trataria das formas de composição que privilegiam o acesso às formas de construção das outras artes como a pintura, a escultura, a arquitetura, a dança, a fotografia etc. para pensar acerca da construção literária, uma vez que o próprio fundador e os membros da proposta consideram quase inatingível visualizar o processo de criação a partir somente da literatura.

Até 2006, data da primeira edição de *El arte de enseñar a escribir*, noventa e cinco palestrantes, cento e dez alunos e três gerações de estudantes haviam passado pela *Escola dinâmica de escritores*. O livro traz além dos pressupostos do projeto, explícitos no prólogo e na epígrafe escritos por Bellatin, também a compilação de textos breves de 40 "professores"

sobre a experiência de haver participado da proposta e com as suas impressões pessoais sobre a arte, a escritura, a literatura.

Escritos por autores diferentes, oriundos das mais diversas áreas de conhecimento e das artes – psicanalistas, músicos, artistas plásticos, escritores, fotógrafos, tradutores, diretores de teatro, filósofos – os textos reunidos no livro, distintos entre si, apresentam um eixo comum: o tom ensaístico. São escrituras que trazem a verdade provisória de um sujeito, pois esses sujeitos interrogam e se interrogam, sem mover-se exclusivamente pelas pautas hierárquicas dos saberes que os constituem, havendo um diálogo com os vários saberes que marcam as suas formações, sem a retórica científica que caracteriza o discurso acadêmico. Assim, escreve Philippe Ollé-Laprune:

> El rasgo más sobresaliente: la EDDE está hecha de la misma materia y tiene la misma textura que la propia literatura. En vez de imponer un sistema de instalación de certidumbres, incita a recorrer un espacio de escritura. De la misma manera en que el lector recorre una ficción, el alumno se impregnará del tema elegido, aceptando la versión del profesor e interpretándola. Como con la lectura o la escritura, esta experiencia es una suerte de recorrido en común, con la esperanza de que alguna de las posibles aportaciones pueda servir de herramienta… Tuve el privilegio de ver nacer la EDDE, y después de intervenir en varias ocasiones con un objetivo preciso: presentar mi propia visión de la "Narrativa francesa del siglo XX". Al ser incapaz de proponer una visión académica, totalizadora, traté de encontrar un hilo conductor entre varias obras que me son caras, poniéndolas en perspectiva. (2007, p. 64).

A EDDE[5] possui suma importância no que se refere a estabelecer uma relação outra com a escritura e a arte, considerando-as de um modo livre da retórica acadêmica da verdade. Vislumbramos também nela uma realidade que conforma um projeto (maior) do escritor de *Perros héroes*, que é o de fazer da prática escritural um horizonte que coloca a palavra criativa em diálogo com outras instâncias artísticas.

Assim, as intervenções extraliterárias de Mario Bellatin parecem guardar estreita relação com o seu projeto literário, sem, no entanto, constituírem práticas que são executadas para explicar a sua produção, mas antes dispositivos que também podem ser lidos com as mesmas ferramentas com que lemos a sua obra.

Se as intervenções extraliterárias de Mario Bellatin não possuem um caráter explicativo que remetem à sua produção literária com o fito de delimitá-la; se, como

[5] Para um estudo aprofundado da EDDE, ver Cristina Paiva (2012). A autora realiza um instigante trabalho que localiza o funcionamento da EDDE como uma oficina de criação.

consideramos, parecem encenar um mesmo gesto de interdiscursividade da palavra criativa e de indiferenciação entre vida/obra, como ler esse projeto único?

No âmbito desse projeto literário, artístico, de Mario Bellatin, que acaba por mobilizar (realizar) determinada concepção de literatura (e nos limites deste estudo nos indagamos qual), houve lugar para outra das realizações bellatinianas que, inclusive, é tema recorrente em sua obra: *O congreso de escritores*.

2.4. O congresso de escritores e seus pressupostos

Em Paris, em 2003, Mario Bellatin organizou um congresso de escritores, anunciou-se que nomes chaves da tradição da literatura mexicana estariam presentes, recitando e analisando seus próprios textos. Tratava-se de Sergio Pitol, José Agustín, Margo Glantz e Salvador Elizondo. No entanto, os autores não participaram dessa "posta em cena", duplos deles foram ensaiados durante seis meses para encarnar os seus corpos, fato que resultou em incômodo para os ouvintes do evento, em sua maioria investigadores europeus das letras hispano-americanas. Segundo nos relata Javier Guerrero (2009), três dos quatro duplos não pertenciam ao mesmo sexo que seus autores.

Ante as queixas dos especialistas em literatura diante da farsa, um Pitol mulher, em trajes femininos, um Agustín jovem, ou seja, reclamações oriundas da ausência dos reais autores no evento, Mario Bellatin escreve em "Underwood Portátil": "el interés por saber hasta qué punto los textos pueden existir sin la presencia del autor, fue definitivamente el origen del *congreso de dobles de escritores* que organicé hace un tiempo en parís." (2005b, p. 519, grifo do autor).

Para Javier Guerrero, o congresso de duplos que realizou Bellatin em Paris não revela somente um gesto de indagar a paternidade do autor em relação à obra, o questionamento do autor como fundamento positivo do texto, como entidade que lhe determina o sentido, mas também o que localiza como "obsessão bellatiniana": a "transfiguração autoral". Tal obsessão, transfiguração, seria o que subjaz a essa inversão dos sexos dos representantes dos escritores em questão.

Tratar-se-ia, então, à luz do pensamento de Guerrero, de uma encenação, da execução, no congresso, de uma indagação que tem tido lugar, frequentemente, na escritura de Bellatin: a da mudança dos gêneros, de pensá-los fora do lugar dos códigos dominantes masculino/feminino e de desnaturalizá-los, no sentido de que nos "travestimos" de um ou de

outro e não os carregamos "in natura". Essa "obsessão bellatiniana" é vislumbrada sobretudo em *Salón de belleza* e *Jacobo, el mutante*. Diz o referido pensador sobre esta última:

> En esta novela, Bellatin aborda el inesperado cambio de género que experimenta el personaje de una presunta novela inacabada de Joseph Roth, *La frontera.* El personaje principal, Jacobo Pliniak, se sumerge en un lago en el cual a diario lleva a cabo sus "abluciones rituales" – y sin explicación alguna – regresa a la superficie transformado en su propia hija. No obstante, el cuerpo adquirido no concuerda con el de la niña que presuntamente es su hija en la diéresis de la novela, sino con el de una anciana de ochenta años. (2009, p. 75).

De nossa perspectiva, o congresso de literatura realizado por Bellatin explicita, contundentemente, um dos valores cristalizados pela própria modernidade para pensar no *ethos* da literatura: o questionamento dos limites da linguagem, a sua soberania em relação a toda e qualquer exterioridade, sobretudo a do sujeito criador. Se, por um lado, é no horizonte desta mesma modernidade que se torna inteligível a noção de autoria e, por conseguinte, o lugar à pregunta: "o que o autor quis dizer?", é no seio do que alguns localizam como "modernidade tardia" ou até "pós-modernidade" que o gênio da criação, o sujeito que escreve, é declarado "morto", enquanto instância legitimadora do texto, pelo horizonte de pensamento da tradição filosófica de pensadores franceses.

Contudo, se o saber crítico filosófico de pensadores franceses (Barthes, Derrida, Blanchot, Foucault, Deleuze) e toda uma linha de escritores latino-americanos (Luis Gusmán, Héctor Libertella, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Diamela Eltit) localizaram a saída de cena do autor enquanto instância positiva do texto, principalmente, como um desprezo pelo referente e uma concessão à primazia (absoluta) da linguagem, a qual interroga permanentemente a si mesma, aqui no projeto artístico de Bellatin a intransitividade da palavra e a problematização da voz autoral parecem situadas em outro horizonte.

Reportar-nos-emos à crítica que faz Compagnon a essa filosofia da linguagem. Diz-nos o pensador que essa restrição à realidade é exacerbada, sendo essa autorreferencialidade da palavra criativa um equivalente à abstração em pintura. Não se trataria de imputar juízos de valor ao refúgio da linguagem em si mesma, "nem de aprovar nem de refutar essa rejeição da referência" (2010, p. 106), mas de tentar compreender por que e como essa forma de vislumbrar o literário se tornou verdade na teoria literária.

Compagnon localiza a raiz da noção de literatura como origem em si mesma na linguística saussuriana, que entende a língua como forma e sistema. A partir desse prisma, a língua é compreendida como insuficiente para dar conta das coisas do mundo. Então, a

questão passa a ser "[…] não mais 'Como a literatura copia o real?', mas 'Como ela nos faz pensar que copia o real?'[...]" (Ibid., p. 107). A resposta fundamental à pergunta de como ilusoriamente pensamos que "as palavras estão fundidas às coisas" foi entender a mimese como potencializadora de ilusão de realidade, na medida em que "[a] *mimèsis* faz passar a convenção por natureza" (Ibid., p. 104, grifo do autor). Dessa maneira, ele enfatiza que a crise da mimese, assim como a do autor, é o próprio desvanecimento do humanismo na literatura e, ao final do século XX, essa posição imaculada já não é aceitável.

A recusa à relação literatura/sociedade, literatura/vida seria também, afirma Compagnon, uma postura antiburguesa, anticapitalista, pois crer nos poderes de representação da linguagem sobre o mundo estaria ancorado na ideologia burguesa. Dessa forma, os pensadores franceses – Barthes, Foucault, Derrida, Blanchot – esforçaram-se por sair deste lugar:

> Foucault, em *As palavras e as Coisas*, atacava assim a metáfora da "transparência" que atravessa toda a história do realismo, e empreendia a arqueologia da "grande utopia de uma linguagem perfeitamente transparente em que as próprias coisas seriam nomeadas limpidamente". Toda a obra de Derrida pode ser compreendida, também ela, como uma desconstrução do conceito idealista de *mimèsis*, ou como uma crítica do mito da linguagem como presença. Blanchot, antes deles, apoiara-se na utopia da adequação da linguagem para exaltar, por contraste, uma literatura moderna, de Hölderlin a Mallarmé e a Kafka, em busca da intransitividade. (COMPAGNON, 2010, p. 105, grifo do autor).
>
> Em *S/Z*, Barthes atacava os fundamentos da *mimèsis* literária sob pretexto de que o romance, mesmo o mais realista, não era executável, que suas instruções não podiam ser seguidas prática e literalmente. (Ibid., p. 112, grifo do autor).

De nossa perspectiva, não nos cabe a discussão sobre os limites e alcances da ideia de literatura vislumbrada pelos teóricos franceses e pelos escritores latino-americanos afeitos a tal concepção, mas antes o esforço óbvio de compreender que a noção de literatura supõe recortes, arbitrariedades, posições que não apontam a uma essência. Não se trata, por isso, de cair no "relativismo absoluto", da máxima do "tudo é literatura", e sim de alçar à visibilidade a opacidade que caracteriza todo conceito, todo pensamento. Dessa maneira, a crítica que faz o autor do *Demônio da teoria* não é à incoerência de uma literatura, de uma escritura[6] que se

[6] As noções de literatura e escritura alternam-se neste trabalho, mas não são totalmente sinônimas. A primeira parece corresponder a um discurso delimitado pelos gêneros: romance, novela, conto, crônica, fábula etc., remete, ainda, à dicotomia ficção/ não ficção, sendo a ficção concebida como o próprio limite do literário na modernidade, quando surge o nome *literatura* para designar um discurso específico que já não é filosofia,

interroga a si mesma permanentemente, que não busca o "efeito de real", (embora Compagnon desconfie de uma pura autorreferencialidade da literatura), mas sobretudo à cristalização desse pensar como o *ser* da literatura.

Afirmamos com Compagnon que a noção de escritura intransitiva, embora de ampla aceitação na teoria literária, é histórica, como todo conceito. Isso não significa que somente a literatura produzida naquele contexto (o do experimentalismo dos escritores latino-americanos dos anos 60, 70) por escritores cuja biblioteca é, claramente, marcada por obras que validam esse ideal de letra, pode ser lida sob esses pressupostos, mesmo porque a *intransitividade* da literatura parece persistir na contemporaneidade como um valor.

Contudo, a noção de *intransitividade* de lá para cá sofreu talvez um deslocamento. As intervenções bellatinianas, assim como a sua prática de escritura, assinalam a intransitividade da palavra de arte. Na *Escola dinâmica de escritores*, os programas do projeto não foram pensados como grade curricular, mas como horizonte provável de reflexão, além disso, houve a interdição do ato de escrever, o que afirma a gratuidade da linguagem. A performance realizada no congresso dos duplos também a afirma, ao executar (tornar realizável empiricamente) a teoria da renúncia a toda intencionalidade autoral como possibilidade de interpretação do texto.

Quando nos referimos a um suposto deslocamento da noção de intransitividade da literatura na contemporaneidade, não o fazemos involuntariamente. Trata-se de uma escolha que pretende escapar à visão simplista de ruptura, entendida como corte em relação ao passado e instauração de um "pós" (novo). Antes, preferimos pensar em termos de "deslocamento", o qual não supõe um corte radical em prol de outra coisa, mas um movimento permanente que assume faces diversas, sem repousar em uma ou outra, exclusivamente, o momento de origem, a raiz.

Dialogamos com o pensamento dos escritores filósofos franceses com relação a assumirmos que a escritura não abarca uma origem, por encontrarmos fecundidade nesse modo de conceber a literatura, modo este que tenta pensá-la como uma realidade que interrogue o que for, falará sempre somente de si mesma. Dessa maneira, não nos parece acertado afirmar que não cabe (mais) a noção de intransitividade da palavra artística, que

---

história, política. Por outro lado, a noção de *escritura* usada pelos teóricos franceses da linguagem, principalmente, por Barthes associa-se a uma palavra escrita apartada do caráter da comunicação, uma palavra que não pode ser pensada em relação com uma origem, uma palavra que só pode ser visualizada como "ruína", intervalo. A noção de escritura parece-nos mais adequada, assim, para lermos a produção bellatiniana que, como trataremos neste estudo, não se pauta pelo binarismo real/ ficção e pelo âmbito dos gêneros como limite, como norma.

estaria relegada somente a escrituras que veementemente mobilizaram tal ideal de literatura. Tal afirmação assumiria o lugar de uma raiz para o pensamento, para as artes, da qual não se poderia escapar, transmutar. Diante disso, perguntamo-nos: como pode ser vislumbrada a intransitividade da literatura bellatiniana[7]?

[7] Leyla Perrone Moisés (2009) ressalta que a noção de uma literatura intransitiva foi introduzida pelos românticos, os quais atribuíam tal característica à arte como um todo e à literatura. A autora frisa que, exacerbada ou não, a concepção de uma arte autorreferencial, de uma poesia, que se basta em si mesma, influenciou de modo decisivo os modernos. Contudo defende que, mais importante do que perceber a modernidade artística em termos de autonomia, seria coerente (e diz estar em acordo com Irlemar Chiampi) realçar a experiência das tensões, originadas e veiculadas pela modernidade.

2.5. O projeto literário bellatiniano e a instituição literatura

A intransitividade da palavra criativa bellatiniana pode ser pensada em um âmbito que diz respeito à própria instituição da arte como realidade autônoma, pois o enunciado de uma literatura como realidade específica só é pensável nos modos de saber da racionalidade moderna, a qual operou a disciplinarização e delimitação dos campos da ciência e dos discursos artísticos. Dessa maneira, alguns atributos passam a configurar a noção de literatura na modernidade. Da nossa perspectiva, o principal deles que passou a validar a polaridade alta literatura/baixa literatura, gradativamente no século XX, é, sobretudo, o da intransitividade da palavra não ordinária. A "guerra" contra a mimese (ou do afastamento da arte da "práxis vital")[8] é, de fato, a busca pelo *ser* da literatura, apreendido como a autossuficiência da linguagem. Tal autossuficiência, sinônimo de uma arte que não é reflexo das estruturas sociais, prolongamento da vida, que resiste a ser apreendida por um domínio que lhe seja alheio, identificou-se como "sinônimo de uma literatura maior", como expressa Klinger.

Escritores contemporâneos que propositalmente tentam se colocar à margem dessa tradição ilustrada da "alta literatura", cujo pressuposto fundamental é a noção de especificidade, identificada como arte intransitiva, não renegam a gratuidade da letra como uma espécie de valor para se pensar sobre a escritura criativa. É o caso do argentino César Aira. Assim, afirma ele em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*:

> Cuando se le pide a un escritor que hable en público, que responda, que exponga sus ideas, lo que se le está pidiendo es que hable de sus intenciones. Pero sucede que no hay intenciones; si las hubo, fueron traicionadas. La literatura [...] es la exterioridad de toda intención, el más allá de todo propósito. (2011, p. 43).

Mario Bellatin também enfatiza o lugar gratuito da palavra literária, seja em suas experimentações (o congresso, a escola, as entrevistas), seja em sua escritura que desgasta os limites discursivos. Mas, ao considerarmos o caráter intransitivo da escritura de Bellatin, entraríamos num impasse, pois como sustentar a gratuidade da palavra literária quando esta não parece mais o centro, quando as intervenções extraliterárias parecem fundamentais para a leitura dos textos e quando a figura do autor parece se interpor entre o texto e o leitor?

O mote "escribir sin escribir, resaltar los vacíos y las omisiones antes que las presencias, escribir como simple recurso de creación" é uma repetição na obra de Mario

[8] Diversos teóricos abordaram essa busca por uma escrita não referencial na literatura – Compagnon (2010), Luiz Costa Lima (2003), Peter Bürger (2008), Diana Klinger (2006) etc.

Bellatin; seus personagens, insistentemente, enunciam essas palavras que parecem assumir o lugar de uma proposição para pensar na literatura. Contudo, a problemática que se instaura é a de que tal gesto gratuito, autônomo, da escritura não daria conta de pensar na amplitude desta literatura, que, se afirma a sua origem em si mesma, ao descolar-se da ilusão mimética, de toda pretensão de representação, coloca-se em paralelo com outras linguagens artísticas, com a figuração autoral na obra e com as intervenções performáticas de Bellatin. Assim, como já salientamos, poderíamos postular uma ruptura em relação ao paradigma moderno das letras na América Latina. No entanto, preferimos a noção de deslocamento e não a de ruptura, a qual não supõe movimento.

Quais seriam, assim, os referenciais das letras na modernidade latino-americana que a escritura bellatiniana desloca? Segundo Klinger (2008a), três elementos definiram a cultura literária moderna na América Latina, resumidos nos seguintes aspectos: *autonomia, densidade linguística* e *reelaboração da história.*

Dentre a tríade localizada por Klinger como componente do referencial das letras modernas latino-americanas, o elemento que explicitamente tem alimentado as discussões da crítica acadêmica é o da *autonomia*. Os outros elementos, embora analisados também amplamente em trabalhos como os de Beatriz Sarlo (2006) e de Therezinha Barbieri (2003), não têm sido assumidos como um suposto "fim da literatura".

Antes de passarmos ao contorno da *autonomia* da literatura na contemporaneidade, mais especificamente na escritura de Mario Bellatin, consideraremos o lugar da *reelaboração da história* e da *densidade linguística* em sua obra. Com relação ao primeiro elemento, não parece haver uma pergunta pela História[9], um desejo de interpretá-la, de indagá-la. As criaturas, por exemplo, da ficção bellatiniana desfilam, muitas vezes, em um não tempo e um não espaço que nos remetem a um "tempo mítico", redundante em sua circularidade. O espaço e o tempo quando delineados carecem de força de identidade porque não nos transportam às bases de um referente histórico-social que nos permite entender a História (do "Outro menor"). As micro-histórias bellatinianas localizadas no oriente não plasmam uma visão homogeneizante deste, não nos fazem conhecer, ainda que de forma plural, solidária, uma cultura oriental; antes, assinalariam o sem lugar da própria escritura e do escritor.

[9] "A história tem desaparecido como pergunta fundamental da ficção, (Cf. Sarlo, 2006). Pois bem, a pergunta pela história parece ter sido substituída pela pergunta pelo próprio lugar da fala, pelo lugar do escritor. Assim, muitas narrativas contemporâneas parecem produzir uma dobra da literatura *sobre si mesma*." (KLINGER, 2008a, p. 14, grifo da autora).

De acordo com Idalia Morejón (2008), a desterrritorialização da escritura bellatiniana remeteria a um contexto de escritores latino-americanos contemporâneos que já não se sentem identificados com a tradição estética e político-ideológica do continente, na qual o escritor estava fadado a dar conta do tempo. Escritores como Carlos A. Aguilera, Bernardo Carvalho, José Manuel Prieto, Mario Bellatin apresentam em suas escrituras características que ela denomina como "novo exotismo", que segundo suas palavras é:

> [...] la relación agónica que los escritores mantienen con "lo nacional", a partir da reorganización global de las relaciones políticas y culturales de los últimos veinte años. Nos referimos a relatos de viajeros y emigrantes, de viajeros-exiliados, de libros en los que, de un modo u otro, está en juego la condición de ser un sujeto en tránsito. La condición de estar en tránsito, entendida como espacio geográfico está presente, pero también aparece como constitución subjetiva de un nuevo territorio; y ese nuevo lugar es el que posibilita la escritura. […] En primer lugar, considero necesario aclarar que uso el término exotismo como uno de los modos principales de la presencia de otras culturas en nuestra literatura reciente. Por tanto, el exotismo latinoamericano contemporáneo se manifiesta en el trabajo de autores que buscan romper con la línea del automatismo cultural de la novedad: el nuevo exotismo puede ser entendido como una situación de escritura […] (2008, p. 1).

Se a escritura em Bellatin aparta-se da delimitação espaço-temporal que geralmente nos faz estabelecer um conteúdo de fundo histórico-social para a palavra criativa, quando a História é suscitada em sua obra – caso de *Perros héroes* por exemplo – o é dentro de parâmetros que não apontam para um gesto de revelação e interpretação.

Assim, se o paratexto de *Perros héroes* anuncia ser um Tratado sobre a América Latina, fato que nos colocaria diante da verdade da História do continente, de forma que esta pudesse ser demonstrada, objetivada pelo discurso transparente do gênero, assistimos, nesta obra, ao desaparecimento da "História como pergunta, como problema". A pergunta pela verdade da História sucumbe na estrutura da obra, construída por frases ou parágrafos curtos, destacados no branco do papel que parece supor a preponderância do silêncio à palavra, já que o espaço da folha em branco é mais amplo do que o do escrito, por meio desses breves fragmentos. Estes rompem com a possibilidade de uma leitura conciliadora que permita alguma interpretação histórica sobre a América Latina. A fragmentação do texto supõe um deixar "afora" uma exterioridade num movimento textual que não leva a uma integração das partes, e sim a uma afirmação das partes em si mesmas. Em suma, a pergunta pela História que marca a ficção argentina (e mesmo a latino-americana até os anos 80), segundo Beatriz

Sarlo (2006), em Bellatin ocuparia o campo de uma "exterioridade" que, ao entrar em sua produção, só poderia ser lida como signo, como operador de escritura.

Se a aparição de certo conteúdo conduziria a um referente histórico-social na interpretação de uma crítica de cunho materialista, que veria em *Perros héroes* a tensão de instâncias democráticas em oposição conflitante às ditaduras; de nossa compreensão, tal olhar não fala da obra, mas de sentidos impostos a esta. *Perros héroes* (e mesmo a obra de Bellatin) não esconde uma verdade anterior à escritura, e sim uma textualidade que se ergue como um constructo performático, em que os seres e os elementos da narrativa que hipoteticamente remeteriam ao empírico (o homem imóvel, o menino escritor suscitado no fim da narrativa, Mario Bellatin) são signos desgastados da capacidade de apresentar ou mesmo representar o mundo.

Com relação à *densidade linguística*[10], não parece haver na escritura bellatiniana a perseguição à configuração de uma matéria linguística originalmente literária e afastada absolutamente da palavra ordinária do uso corrente da língua. Assim, a dificuldade de leitura oriunda de uma escrita "pesada" (associada à "literatura alta"), que impõe limites a um leitor menos letrado, aqui não é um problema. Na estética do mexicano, a preocupação consiste no caráter performático da linguagem. Entendido esse caráter não somente como a autofiguração do autor na escritura, mas, sobretudo, na existência e na morte simultâneas do sujeito por meio desta.

Mapeada a relação da escritura de Bellatin com dois dos elementos (*a reelaboração da história e a densidade linguística*) localizados por Klinger (2008a) como integrantes da tríade que conforma o parâmetro moderno das letras na América Latina, nos ateremos ao lugar da *autonomia* nessa obra.

O que está em "cena" quando se afirma a autonomia da obra de arte ou da literatura? Para Klinger (2008a), em diálogo com a noção de literatura pós-autônoma, é a "obra sustentar-se por si mesma", em que este "sustentar" significa a capacidade de ser lida sem conjunção com o que lhe é exterior, como o contexto cultural de que participa[11]. Dessa forma,

---

[10] "A literatura contemporânea parece pouco preocupada nas 'construções densas de linguagem' e, ao contrário, procura se mimetizar, seja com a linguagem da cultura de massas ou com a linguagem ensaística e não ficcional. [...] Por outro lado, há toda uma zona da narrativa do presente em que resulta difícil diferenciar o romance do ensaio, a autobiografia, da crônica ou da crítica cultural [...]" (KLINGER, 2008a, p. 14).

[11] "[...] a escrita como *performance* do autor, isto é, a escrita em continuidade com a vida e em concomitância com a criação de uma imagem do autor (ou um mito do autor…). A literatura 'pós- autônoma' implica não somente a incorporação de materiais não ficcionais na narrativa mas, sobretudo, a ideia de que a obra não se sustenta por si só. A obra não pode mais ser lida fora do contexto cultural no qual o autor produz sua intervenção e fabrica a sua figura. Assim, por exemplo, o escritor argentino Santiago Vega, o brasileiro Ferrez ou o mexicano

escrituras contemporâneas como a de Mario Bellatin, o qual insere não apenas elementos biográficos em sua produção, mas antes elementos que parecem integrar um projeto artístico que aponta para um horizonte extraficcional, põem em "xeque" o ideal de letras autônomas – sustentáculo do ideal de literatura moderna.

À luz das ideias propostas por Ludmer (2010), a escritura bellatiniana comporia o rol das chamadas literaturas "pós-autônomas", ao localizar-se numa zona indefinível, na qual "a realidade é ficção e a ficção é a realidade" (LUDMER, 2010, p. 2), ao tomar supostamente as formas da biografia, da autobiografia, da fotografia, do cinema e, sobretudo, ao esvaziar de sentido as categorias binárias de pensamento que servem como mecanismo de atribuição de critério de valor à obra pela crítica literária. Portanto, se não há mais espaço para as classificações dualistas real/ficção, livro/mundo, cultural/econômico, estabelecer um juízo de valor do tipo: "alta literatura/baixa literatura" é anacrônico, pois essas produções já não são afeitas à lógica dos contrários.

Conforme Ludmer, continuar lendo determinada produção escritural da contemporaneidade (cujo ímpeto é a "fabricação do presente") na qualidade de literatura é um gesto de negação do presente tal como este se coloca: um tempo que anuncia o fim da literatura. Dessa maneira, a ensaísta lê essa produção recente enquanto uma ruptura em relação à tradição moderna das letras. Já Diana Klinger, cujos trabalhos (2006, 2008a) retomam as ideias de Ludmer, não parece propor a renúncia à noção de literatura, à noção de valor como entrada de leitura para esses textos. Se para a primeira é a própria literatura que teria sucumbido, para a segunda tratar-se-ia simplesmente de uma reacomodação da própria noção do literário. O autor já não produziria imerso no mundo exclusivo da literatura, mas em consonância com um projeto que extrapola o âmbito do literário: a invenção de si e a criação de encenações que explicitam os procedimentos estéticos mobilizados na escritura, realidade que atrelaria a obra às intervenções performáticas, culturais do artista escritor. Diz Klinger:

> [...] uma pergunta se torna inevitável: como pensar o sujeito da escrita depois da "morte do autor", de sua descentralização e dessacralização? Dizer que boa parte da literatura latino-americana contemporânea parece dedicada à criação de um *mito do autor* não implica pensar apenas na ficcionalização do sujeito escritor. A operação, que eu gostaria de chamar de *performática*, vai além dessa ficcionalização, pois consiste na *criação* do sujeito através da escrita. A literatura apareceria como uma das engrenagens de uma maquinaria dramática destinada a configurar um nome próprio e, mais ainda,

---

Mario Bellatin se configuram a si próprios como personagens, numa prática de *intervenção cultural*, que excede a produção textual." (KLINGER, 2008a, p. 14, grifo da autora).

> um personagem de carne e osso. Essa narrativa compartilha com a arte da performance, além de uma linguagem do tempo presente – do imediato –, algo de improviso, de rascunho, de ideia inacabada. (2008a, p. 16, grifo da autora).

Vislumbramos na escritura bellatiniana esse caráter não binário de delimitação das esferas real/ficção, obra/vida, materialidade da palavra/materialidade de outras linguagens etc., de que apontam tanto Klinger como Ludmer ser uma das faces da literatura na contemporaneidade. Contudo, a ideia defendida por Klinger, de que "[essas obras] não pode[m] ser lida[s] fora do contexto cultural no qual o autor produz a sua intervenção e fabrica a sua figura" (2008a, p. 14), concede certa primazia às intervenções extraliterárias desses autores ditos performáticos com relação às suas escrituras. Se nas intervenções culturais desses artistas (escritores) o que se evidencia é a realização de performances[12], nas quais se constrói um mito de autor, por que a produção escritural deles estaria conjugada a esses projetos além-literatura? Dito de outra maneira, se os experimentos que esses autores criam, assim como suas escrituras, são construção de artifícios, por que subordinar uma construção à outra? A exibição dos experimentos além-literatura conseguiria apontar de forma mais transparente o sentido do projeto artístico desses escritores do que seus escritos? Dessa maneira, o olhar crítico, afeito a imputar sentido à obra, teria que extrair destes experimentos algum aproveitamento para a literatura?

Como salientamos, não lemos as intervenções de Mario Bellatin como dispositivos que explicam a sua produção escritural, também não nos convencemos de que a sua obra não pode ser lida fora do âmbito desse "espetáculo de realidade" que o autor constrói de si enquanto sujeito empírico, enquanto escritor e em torno do que entende por arte ou literatura.

As intervenções de Mario Bellatin, como o congresso, a participação irreverente em eventos de literatura, a relação polêmica com a crítica acadêmica, esvaziam de sentido as operações binárias do "isso ou aquilo" (fenômeno que Klinger e Ludmer localizam como característica de certa literatura do presente), mas, ao contrário do que afirma Klinger, não subordinam a leitura da obra a esses experimentos, tampouco retiram a possibilidade de embutir qualquer julgamento valorativo à obra, em contrapartida do que afirma Ludmer acerca dessa modalidade de literatura contemporânea.

---

[12] Diana Klinger (2008b) afirma que a performance joga com um caráter teatralizado da imagem do autor. Nesse sentido, o texto não espelharia um sujeito pleno que possui uma identidade. Assim, tanto a escritura ficcional quanto a aparição no espaço público do artista performático seriam faces do mesmo intento de construção de uma figura de autor. Tal autor dramatizaria a si mesmo, na literatura e na vida pública "da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem." (2008b, p. 25).

Partimos da hipótese de que não se trataria de vínculo entre as intervenções bellatinianas e a sua obra, já que se trataria do mesmo gesto: o de viver como artista, em que esse viver suporia se inventar permanentemente sob formas variadas. Notamos, assim, o estreitamento de outras linguagens artísticas à palavra, entre essas experimentações além-literatura e a literatura bem como a autofiguração na escritura, realidade que denominamos, à luz do pensamento de Foucault, de "estética da existência": uma aposta na arte, na literatura, que não a toma somente como objeto, como "coisa", mas como possibilidade de vivenciar a ética como liberdade, como *forma artística* de vida, não como a prescrição de códigos da moralidade cristã. Nessa ótica, as imbricações vida/obra em Mario Bellatin não diriam respeito apenas a estratégias ficcionais, como é o caso das chamadas autoficções. Aqui, o projeto é mais amplo e suscitaria como observa Deleuze (2007), ao analisar a proposição foucaultiana da "estética da existência", uma tentativa de inscrever-se para além dos modos de saber e de poder, isto é, suscitaria a própria arte, a qual não separaria objetos e sujeitos, erguendo-se esta como "monumento de liberação".

O leitor da produção escrita de Bellatin que desconhece as realizações extraliterárias do autor não conhecerá parte da série que conforma o projeto do viver como arte do escritor. Tal leitor ativará a sua própria série para a leitura dos textos, isso inevitavelmente o levará a outros caminhos do que aquele que conhece tais experimentações. De certa forma, o leitor partícipe do viver transfigurado em arte bellatiniana tende a subordinar a leitura da performance realizada na escritura à executada além-escritura, buscando, assim, a explicação da primeira pela segunda, ímpeto que parece a contrapelo do alcance que pode obter essa vida em arte que não supõe divisões, de um modo que uma das partes explique a outra, mas sim propõe a existência de cada parte em si mesma, afirmando esse composto vida-arte, arte-vida.

O contínuo vida-arte, arte-vida, vislumbrado na literatura e em performances bellatinianas, afina-se ao que afirma César Aira:

> Aquí lo falso no se remite a una moral de lo auténtico, sino más bien a la ficción, en la que conviven lo verdadero y lo falso, valen lo mismo al mismo tiempo y se transforman uno en el otro. De hecho, si uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno solo de los miembros del par. No para hacerlos falsos o verdaderos a los dos sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante a la clasificación. (2011, p. 35).

Nesta valorização do falso como potencializador de "saída dos contrários", conforme nos diz Aira, a obra em Bellatin não parece assumir o centro da prática escritural, por isso,

não se trata somente de buscar as relações entre essa e as intervenções do autor. Aqui, a escritura não congrega uma origem, e não por se revelar contra o referente, questionando, permanentemente, os seus próprios limites, como no ápice das letras modernas. A escritura não abarca uma origem ao estar (tão) esvaziada de sentido quanto o referente, ao não haver, talvez, a delimitação estrita entre objetos e sujeitos. Desse modo, parece haver lugar para o procedimental na escritura e nas intervenções. A realização procedimental da produção artística de Bellatin pode ser indagada, também, em correlação com um gesto marcante nas vanguardas do século XX: a proposição do estreitamento entre a "práxis vital e a arte", a tentativa de apagar ou borrar essas fronteiras.

Tal como as vanguardas de início do século XX, a escritura bellatiniana parece desnaturalizar a noção da arte e da literatura afastada da vida. A arte apartada da "práxis vital" diz respeito ao próprio estatuto da arte na sociedade burguesa. Nela, esse afastamento não diz respeito, necessariamente, ao conteúdo, mas sim à própria função da arte nesse modelo de sociedade. Nessa perspectiva, observa Peter Bürger (2008) que a arte que interroga a si mesma, em jogos permanentes com a linguagem, vai sendo entendida, gradativamente, como a "arte alta" ao longo do século XX.

Peter Bürger observa que o objetivo dos vanguardistas não é integrar a arte à práxis vital burguesa, ou seja, a uma vida utilitária, "voltada para os fins", mas inventar por meio da arte outra sensibilidade, outra prática de vida.

Ressalta Bürger que o "status" da arte na sociedade burguesa (tal estatuto já inteiramente formado no século XVIII) é contraditório: por um lado, espelha a ambição de uma realidade outra, mais alta do que a vivida, ao fazer frente ao estabelecido, mas, ao formalizar na aparência da obra uma imagem melhor do mundo, isenta a sociedade da tensão de transformá-la, "alimentando" a ordem perversa. Nesse sentido, então, o intento vanguardista de "trazer a arte de volta ao processo da vida", segundo o autor, é uma proposta problemática:

> [...] a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é [...] a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade. Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la. Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre a arte e a práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o páthos do progresso histórico. Mas, nesse meio tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contrariedade do empreendimento vanguardista. (2008, p. 107).

As ideias formuladas por Bürger sobre as vanguardas históricas permitem-nos pensar, de certa maneira, no projeto artístico bellatiniano de forma mais ampla, ao possibilitar-nos não mirá-lo somente em consonância com a contemporaneidade que, nas versões mais apocalípticas, tem sido lida como o "fim da história", "o fim da literatura", o "fim das utopias", como já enunciamos.

Apreendida no seio da contemporaneidade, a prática de escritura de Mario Bellatin poderia ser vislumbrada como o "fim" da autonomia da literatura, ao colocar em cena signos não reconhecidos como participantes do estatuto literário: a vida, o corpo, os vestígios do autor, a fusão com outras formas, como a fotografia, a biografia, a autobiografia.

O projeto artístico do autor, assim como as vanguardas, não visa a colar a experiência estética à experiência vital codificada pela lógica burguesa e capitalista, mas a inaugurar talvez outra sensibilidade, indiferente à lógica da oposição. Isso não significa, conforme observa Bürger (a respeito da vanguarda e que podemos estender ao caso bellatiniano), que a arte (a escritura) bellatiniana seja diretamente transportada para a vida (Cf. BÜRGER, 2008, p. 120 et seq.). Uma arte extensão da vida, um "contínuo" desta, como ressalta o pensador, pode perder a força de "resistência", de "estranhamento", de capacidade de criar o que a sociedade não cria. Uma das perguntas que a crítica tem feito sobre a literatura contemporânea é justamente se esta ainda abriga tal força, pois teria mergulhado na trivialidade da ordem direta da vida, do mercado, perdendo, assim, a distância necessária ao potencial de liberação. Teria a escritura bellatiniana essa força de liberação, esse potencial de, ao mesmo tempo, em que suscita o aparentemente banal, e é lida para além dos muros da universidade, elevar-se?

Se Bürger lê as vanguardas como uma tentativa de destruição da própria instituição arte, como tentativa de derrocada do caráter orgânico ganho pelo estatuto desta (a arte) na sociedade burguesa, em Bellatin não poderíamos afirmar veementemente que se pretende ruir a própria instituição da literatura. Sua escritura parece tornar mais dinâmica, mais elástica, a instituição literária que propriamente tentar "sepultá-la".

A escritura de Bellatin estaria para o gesto vanguardista ao suscitar o estreitamento entre arte/vida, mas não ao fazê-lo permanentemente por meio do choque e pela crença absoluta no "novo". A escritura bellatiniana escreve a tradição das letras e da cultura no texto. Sergio Pitol, Margo Glantz, Joseph Roth, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Yasunari

Kawabata são signos que, além de indicar os mecanismos de apropriação na matéria textual, deixam os rastros de uma biblioteca.

A escritura bellatiniana, ainda que tensione a instituição literária, move-se no chamado campo da literatura: há uma função autoral, designada pelo nome próprio Mario Bellatin na capa dos livros, a circulação da produção no mercado editorial, mantém-se predominantemente o suporte livro e as esferas de produção e de recepção remetem ao individual (autor, leitor, do paradigma consolidado pela modernidade).

Contudo, a grande questão da literatura bellatiniana em relação às instâncias que conformam o chamado campo literário não são essas esferas citadas (produção, recepção e circulação do livro), mas esta outra que também o conforma: o da legitimação da obra, lugar ocupado historicamente pela crítica acadêmica. Se o mercado é quem decide o "sucesso" do escritor (sucesso este que remete diretamente aos índices de venda da mercadoria livro), é a universidade quem lhe imputa atributos.

Algumas obras de Mario Bellatin tematizam as esferas que compõem o campo literário, sobretudo a da legitimação da obra pela crítica. Em *Shiki Nagaoka*: *una nariz de ficción* encena-se brilhantemente a perda de força da arte, da literatura ao ser, irremediavelmente, institucionalizada e adentrar os limites de um campo. Temos o relato da vida de um rapaz, narrado em terceira pessoa, uma biografia apócrifa (?), cuja trajetória é marcada por um defeito físico de nascimento: um nariz deforme e sobressalente, sendo, por isso, visto "[…] por muchos como un personaje de ficción" (2005b, p. 215). Com o desenvolvimento do relato, damo-nos conta de que há um entrecruzamento da vida e da obra do autor. Busca-se entender a primeira para explicar a segunda. Por meio de tal relação, num gesto irônico, questionam-se os caminhos traçados pela crítica para chegar-se à verdade. E na operação do discurso crítico parece haver, fundamentalmente, dois problemas: a vida como suporte de interpretação da obra e a crença de que o conhecimento da verdade é possível. Dessa maneira, todas as fases literárias de Shiki são relacionadas a etapas de sua vida. Assim, tenta-se justificar o seu apego à temática dos corpos disformes com a sua condição de possuir um nariz imenso e a sua fase erótica à sua retirada à vida em um monastério. O absurdo dessa linha biografista de interpretação chega ao cume quando, no final do texto, surpreendentemente, um escritor mexicano decifra o texto de Shiki escrito em uma língua desconhecida.

Desse modo, supor que a vida poderá preencher todas as lacunas da obra e que, uma vez preenchidos os episódios ocultos da existência do artista, conhecer-se-á a sua produção, é um caminho sombrio e incoerente.

Parece haver também no texto certa burla ao estruturalismo, ao seu dogmatismo em afirmar qual é a verdadeira forma de apreender-se o literário:

> En su ensayo, *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente en el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje. Sólo trasladando los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales, es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra. (BELLATIN, 2005b, p. 216).

De acordo com a nossa leitura, questiona-se no texto qualquer tentativa de dizer o que é literatura. Assim sendo, tanto a crítica biografista, com a busca de suas verdades factuais sobre o artista, como a estruturalista, que mata o sujeito escritor da obra, são essencialistas. E o são ao afirmarem ambas em que consiste o literário.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción parodia ainda o campo literário. Shiki torna-se um escritor legitimado pela tradição, então passa a ser convidado para os eventos do universo da literatura. No entanto, mostra-se avesso a tais celebrações, recusando-se a participar de todas. Nesse sentido, indagamo-nos: o que define a “grandeza” de uma obra: os “atributos” da escrita ou a figuração pública que o escritor faz de si?

O fato de Shiki não participar dos inúmeros eventos literários despertava uma incógnita no universo da literatura e incutia o risco, de alguma maneira, de Shiki perder visibilidade e, portanto, lugar para a recepção de sua obra.

A obra encena, também em relação ao campo literário, as disputas entre as várias correntes de interpretação para dar o sentido autêntico, verdadeiro, de uma obra. Com a morte de Shiki, surge um grupo que se autodenominou os “nagaokistas”, cujo intuito era desvendar a escritura do artista; há ainda a irmã do escritor que, detentora supostamente de diários, textos inacabados e inéditos, organizou uma coletânea intitulada “Diario Postumo”, tentando, de todos os modos, manipular o que teria sido o processo de criação do irmão e, portanto, como ler a sua produção. Há, por fim, os que fizeram uma interpretação mais metafísica.

A obra parece sugerir que qualquer tentativa de falar da literatura, por meio de um discurso alheio ao dela própria, é arbitrária. Por esse prisma, o exercício da crítica já é por si só uma tarefa fadada ao fracasso, dado que jamais atingirá o objeto literário em sua plenitude.

O objeto que o discurso crítico busca é, assim, inexistente, já que uma obra só existiria na interação com um sujeito, que participa como coautor do texto. Por isso, não se trata de desvendar, decifrar, como na interpretação de textos sagrados, o significado "oculto", último e acabado que está ali na materialidade. Aqui, em *Shiki Nagaoka,* joga-se o tempo todo com a concepção de que, uma vez que enquanto leitores sigamos o caminho correto de interpretação, chegaremos ao *sentido* da obra.

Por ocasião da publicação de *Kioto*, do escritor japonês Yasunari Kawabata, em espanhol, realizada pela Emecé, o diário *La Nación* convidou Mario Bellatin para escrever sobre a obra do escritor. Em "Kawabata: el abrazo del abismo", ensaio em que supostamente analisa a produção do autor japonês, Bellatin apropria-se do discurso crítico sobre sua própria obra, substituindo os trechos nos quais a crítica nomeia os seus textos e cita seu nome pelo nome dos textos de Yasunari e pelo nome desse escritor. Num procedimento similar ao da montagem cinematográfica, na qual as imagens são tomadas de forma independente e editadas como se formassem planos sequenciais, ocultando o caráter de artifício ao espectador, neste texto de Bellatin os fragmentos reunidos de textos diversos formam um todo que oculta a procedência independente e diversa das partes.

Ao nos depararmos com o texto sobre a obra de Kawabata escrito por Bellatin, como leitores deste e não necessariamente conhecedores da obra daquele, inevitavelmente localizamos o autor de *Kioto* como biblioteca do autor de *Salón de belleza*, visto que as características que o autor mexicano atribui à obra do autor japonês ajustam-se, de certo modo, a sua própria literatura, o que nos induz a vislumbrar extremas semelhanças entre a estética de um e outro:

> Porque también podríamos acercarnos a la obra de Yasunari Kawabata desde la aseveración de que literatura es aquello que ocurre entre la palabra y el silencio. No es un decir ni un callar sino un estado intermedio, acaso un murmurar vacíos. Está escrita y, sin embargo, valen tanto las palabras como los espacios blancos entre ellas. Los gritos terminan, los silencios se extienden. La literatura, libre de discursos, abraza el abismo. Se escribe para expresar lo menos. Se mira el mundo para acotar su ruido, no para retratarlo. Se hace literatura para extinguirla, no para prolongarla. No obstante, la literatura nunca muere. Está hecha de palabras y las palabras siempre significan. Toda literatura dice. Por lo mismo, para callar es necesario batirse en su contra. Entonces la novela agonizará hermosa, silenciosamente. (BELLATIN, p. 2008a).

Se, no entanto, damo-nos conta de que se trata de mais uma das imposturas realizadas pelo autor de *Perros héroes*[13], ativamos outra série de leitura que, por sua vez, se afina à noção de literatura mobilizada em *Shiki nagaoka: una nariz de ficción*: a de que só é possível chegar a alguma verdade sobre a obra por meio dela mesma.

O texto escrito por Bellatin sobre Kawabata faz-nos pensar ainda nos próprios poderes do falso (expressos no trecho de Aira que transcrevemos) que carrega a palavra criativa bellatiniana, pois em "Kawabata: el abrazo del abismo" não se trataria de opor verdade/mentira, verificando que o que se diz sobre a obra do escritor japonês não é mais que "manipulação de fragmentos" de textos alheios, justapostos, portanto, puro procedimento, sem autenticidade (alguma) sobre a obra de Yasunari, mas de ver, quiçá, que o verdadeiro sobre a obra não repousa (somente) no julgamento e na valoração.

A literatura bellatiniana (e as intervenções de Bellatin, tal como a do mencionado texto sobre Kawabata) mobiliza uma noção de crítica afim à que nos relata Blanchot (1985). Afirma o pensador que o destino da palavra crítica é a própria morte. A crítica só cumpriria a sua "função" e atingiria seu ápice ao incorrer no desaparecimento. Se a literatura é o objeto da crítica, esta não fala pela literatura que tem o alcance de alçar-se por si mesma. Na crítica, quem se afirmaria, solidificaria, não é a escritura, mas a universidade e o jornalismo, diz Blanchot. Por outro lado, a postura de assumir a falta de totalidade da crítica apresenta limites, afirma ele, já que reconhecer a relatividade desta não supõe uma postura relativista, é um gesto que anunciaria que a crítica pode encontrar alguma verdade ao não pretender dar o sentido final da obra.

Se diante da palavra criativa, a palavra crítica não pode realizar outro movimento que não seja o da morte, se a palavra criativa se basta em si mesma, qual a necessidade da palavra crítica? Responde Blanchot:

---

[13] Impostura que o próprio Bellatin, em texto enviado a Daniel Link, esclarece: "Querido L: te quería informar que ayer en *ADN* salió una nota mía sobre kawabata...envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de copypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente… es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros.. cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo. el texto completo es sólo un melange de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollá laprune, quienes – como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido – han escrito sin saberlo de manera excepcional sobre kawabata... creo que se trata de una reapropiación. así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron, ¿la propuesta queda validada? ... eso me hace recordar al asco que nos causa un pelo suelto y el placer de una cabellera sedosa... Mario." (BELLATIN: 2008b).

> De todos modos, es un diálogo extraño el de la palabra crítica y el de la palabra "creadora". ¿Dónde está la unidad de ambas? ¿Es una unidad histórica? ¿Está allí el crítico para agregar algo a la obra, el sentido que permanecería sólo latente (presente como una ausencia)? ¿Y tendría como tarea indicar su desarrollo por la historia, elevándola hacia la verdad donde en la hora última se inmovilizaría? ¿Pero, por qué sería necesario el crítico? ¿No alcanza la obra para hablar? ¿Por qué entre el lector y ella, entre la historia y ella, debiera venir a interponerse este híbrido de lectura y escritura, este hombre extrañamente especializado en la lectura y que, sin embargo, no sabe leer sino escribiendo, no escribe más que sobre lo que lee, y al mismo tiempo debe dar la impresión, escribiendo, leyendo, que no hace nada, nada que no sea dejar hablar a la profundidad de la obra, a lo que permanece en ella y que permanece cada vez más claramente, más oscuramente? (1985, p. 74-75).

As reflexões de Blanchot e a crítica de Bellatin sobre a obra de Kawabata retiram da palavra crítica o caráter de julgamento e a inserem neste outro lugar: o da escritura, o da criação. Desse modo, o que distinguiria o leitor comum (figura esta tão acionada na história da crítica literária para marcar a superioridade da chamada leitura especializada) do crítico não é a leitura mais "alta", mais "reveladora" deste último, e sim o ato de escrever. Escrevendo, o crítico reflete sobre a linguagem, escrevendo depara-se com a impossibilidade de sobreviver à escritura, escrevendo ergue um monumento (a palavra criativa) assim como o criador (o escritor). Em suma, escrevendo, o crítico, também como o artista, aproxima-se da "experiência literária":

> […] errante, este trabajo de la marcha que rompe la oscuridad y es entonces la fuerza progresiva de la mediación; pero también arriesga el recomienzo que arruina toda dialéctica, que no procura sino el fracaso, sin hallar en él su medida ni apaciguamiento. (BLANCHOT, 1985, p. 76).

O princípio de que a obra literária detém a sua própria crítica parece atravessar a escritura bellatiniana e chega ao ápice em obras como "Underwood portátil" (2005b) e em *Disecado* (2011) no relato homônimo à obra.

Em "Underwood portátil", o tom ensaístico parece predominar, com a circunspecção de uma subjetividade que traça a gênese da própria escritura e constrói, de alguma maneira, porções de verdades para pensar sobre o processo de criação e sobre um lugar como escritor na tradição das letras. A voz que ensaia, identificada com a voz autoral de Mario Bellatin, não ergue escusas para justificar os questionamentos e as afirmações que suscita para refletir acerca do ato de escrever (cada vez que parece haver a construção de um gesto reflexivo, este é imediatamente desarmado pelo viés da ironia, da imprecisão, da nivelação de mentira/verdade etc., desconstrução comum na escritura bellatiniana.). Estaríamos, então,

diante da encenação de verdades provisórias pelo sujeito da escritura, um sujeito que interroga o mundo e a si próprio ao indagar seu lugar como criador, como escritor e que conclui que este lugar é vazio:

> Creo que la obra de teatro *perros héroes*, que nunca existió, tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado. Esa idea creo que se encadena con una preocupación que desde hace mucho me acompaña, sobre el posible lugar donde debe encontrarse el escritor con respecto a sus textos. Cuando comencé a escribir estaba convencido de que un creador debía construirse ese lugar, el de su propia voz. Rápidamente constaté que aquello era casi imposible, al menos para alguien que recién comenzaba a querer componer textos. Me di cuenta, en ese instante, de que estaba atrapado en una retórica o, más bien, en una serie de retóricas avaladas por la tradición, por un supuesto *deber ser* narrativo, pero, principalmente, por la cantidad de ideas estúpidas que suelen acompañar el hecho literario. (BELLATIN, 2005b, p. 515, grifo do autor).

A voz ensaística de "Underwood portátil" constrói um conjunto de tessituras que acabam por erguer um edifício de ideias a respeito da arte e do literário: é a literatura um universo paralelo à experiência, a existência da obra não depende da existência do autor, o processo de escritura é doloroso e gratuito, o pertencimento de uma obra a determinada categoria é totalmente arbitrário, a relação da literatura com outras linguagens artísticas é enriquecedora etc. Mas se esta voz tece tais reflexões parciais que inventam uma subjetividade, colocando-nos nos limites do ensaio, parece despertar, também, um vestígio do "contar fictício" com pegadas autobiográficas. O texto parece instaurar uma palavra crítica que funciona de acordo com cenas, com situações, tal como na ficção (construção que postularia que toda palavra crítica é uma ficção?). Quase que se conta a história de um menino de dez anos que descobre o ato de escrever, a história de um escritor já consagrado no campo literário e a história de um adulto apaixonado por cães.

Se apostássemos em uma leitura alegórica, poderíamos considerar que a história do menino de dez anos que se descobre escritor remete à gênese do processo de criação de Bellatin, caracterizada por certa idade de ouro, corrompida pela intromissão dos adultos:

> Quizá todo comenzó cuando tenía diez años. De buenas a primeras se me ocurrió hacer un libro de perros. Estoy seguro de que el instante mismo en que tomé esa decisión instauró la culpa dentro de mi escritura. Recuerdo, entre otras cosas, la estupefacción de mi familia por plantear un ejercicio ajeno a las tareas escolares, y luego por la sospecha de la aparición de un testigo constante de la esencia familiar. Cuando advirtieron que el proyecto avanzaba – cconseguí una vieja máquina de escribir, cintas entintadas y algunas hojas de papel – se opusieron abiertamente a que continuara con mi

> idea. Era evidente que no querían tener un escritor entre los suyos. Me imagino que mi familia, bastante endeble a nivel humano pues se sentía signada por interpretaciones crueles sobre la enfermedad y la deformidad de los hijos, sospechaba que, posiblemente, no iba a estar en condiciones de mantener su unidad bajo una mirada escrutadora. (BELLATIN, 2005b, p. 501).

A história do escritor, já consagrado no campo da literatura contemporânea, aludiria à angústia de dedicar-se ao ofício de escrever, um gesto gratuito não acompanhado de compensação para o escritor:

> Esa especie de odio a la escritura hace que no le tenga la menor confianza a quienes declaran tener como meta ser escritores. A quienes se preparan, muchas veces durante décadas, para escribir de una determinada manera y, además, dicen tener claros los objetivos que pretenden alcanzar. Me parece un oficio tan vano y sacrificado, que no puedo entender el sentido de esforzarse tanto para obtener tan poco. (BELLATIN, 2005b, p. 504-505).

Por fim, a história do adulto apaixonado por cães remeteria à correlação do animal com a escritura: o não dizer, o silêncio. Ambos não falam, não comunicam, apontam, dessa maneira, para uma saída da cultura e do poder:

> Cierta vez se me ocurrió colocar un perro en un altar. Quise llenar una iglesia del siglo XVI con una serie de espectadores que siguieran atentos las evoluciones de un can colocado en el lugar central de un recinto religioso. Para lograrlo emprendí un largo trabajo, que me llevó cerca de tres años de preparación. Comenzó con la búsqueda del perro apropiado. No podía desperdiciar una situación semejante – la del perro en el altar –, utilizando un animal que no tuviera nada que decir. (BELLATIN, 2005b, p. 502).

Em relação a *Disecado*, o livro compõe-se por dois textos, “Disecado” e “El pasante de notario Murasaki Shikibu”. Comentaremos nos limites deste trabalho o relato homônimo à obra, que nos interessa para tratar a questão da literatura como crítica de si mesma em Bellatin.

Desenvolve-se em “Disecado” uma espécie de monólogo em que um eu que não se nomeia, e enuncia-se do princípio ao fim na forma da interrogação “¿Mi Yo?”, estabelece uma conversa com o seu eu morto, o autor Mario Bellatin. Este eu parece se dirigir ao espectador, não a si mesmo, como ocorre na tradição do monólogo interior da literatura. Temos a impressão de estarmos, assim, em um monólogo teatral em que ao espectador chega o eco de uma voz que não alcança se constituir enquanto subjetividade, já que está esvaziada de sentido. Há no texto inclusive o símbolo gráfico de uma tesoura que parece indicar os cortes de cenas que remeteriam, no entanto, todas ao mesmo ato. Ato este em torno às grandes

perguntas que a crítica tem feito sobre a escritura bellatiniana: sua condição de literatura, o estreitamento entre autor/obra, a engrenagem pelo território de outras artes.

Em “Disecado”, que participa de forma mais direta no âmbito da ficção do que “Underwood portátil”, parece haver a construção de mitos autorais, do “mito do escritor”, como aponta Klinger ser um dos desdobramentos das chamadas autoficções contemporâneas. O eu, o personagem que se vê “tête à tetê” com a sua “identidade” morta, o autor Mario Bellatin, coloca em dúvida a realidade do encontro. Tudo pode não passar de devaneio por conta de uso de medicação para a asma, o problema respiratório de que é vítima. Portanto, há um gesto crítico que revisa a obra de Bellatin, mas que não ensaia as verdades de um sujeito escritural, como em “Underwood portátil”. De entrada, o relato nos insere no âmbito do ficcional, circunscrito este por um personagem que, diante de uma aparição inusitada – um autor morto – desdobramento dele próprio, questiona os limites entre o real e o imaginado, entre a sanidade e a loucura:

> Aquel cuerpo un tanto fantasmal continuó presente todo ese tiempo a mi lado. Al comienzo pensé que ver a tal personaje sentado en mi cama podía tratarse de un efecto visual producido por alguna de las sustancias para el asma que había consumido antes de acostarme […] En los últimos años he pasado por momentos mentales un tanto difíciles de describir. Visité durante esos procesos a una serie de médicos y me sometí a pruebas que finalmente fueron incapaces de darle una denominación clínica a mi circunstancia. Mientras comencé a escuchar a ¿Mi Yo? con más atención, buscando entender de una manera más clara lo que de alguna manera parecía tratar de expresar, fui comprendiendo que esa presencia podía tratarse también de una suerte de obsequio que me otorgaba eso que se conoce como el más allá. Me encontraba delante de un ¿Mi Yo? bastante anciano. Era como si aquel personaje hubiera seguido envejeciendo después de su muerte. (BELLATIN, 2011, p. 13).

Neste conversar vazio (em que não há a configuração de um tu, nem a instauração de um eu, que está sob a suspeita de si mesmo, “¿Mi Yo?”), a encenação protagonizada por essa presença – que recebe seu outro e parece estar num palco divagando sem conseguir ordenar a própria fala – perfila “os mitos de escritor”. Mitos estes que ecoam em toda a obra de Bellatin, aparecendo ora com a face de verdade ensaiada, ora como uma intervenção num congresso de escritores, ora na realização de uma instituição não positiva, ora… O que nos faria ler os contornos de tal mito como um dispositivo de invenção do artista escritor ou do escritor artista.

O mote “escribir sin escribir, resaltar los vacíos y las omisiones antes que las presencias, escribir como simple recurso de creación”, já destacado por nós, parece o sustentáculo que faz girar esse mito.

Ressaltar os vazios e as omissões parece a vinculação (e não o encarceramento) a uma tradição de escritura que a pensa como despida de qualquer força de reminiscência, de remetimento, de submetimento. Nesse aspecto, como ressaltamos, a tradição do pensamento francês sobre a literatura parece-nos acertada para dialogar com a prática literária de Bellatin. Sobre a “natureza” da escritura afirma Blanchot:

> Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti”, porque me da la palabra con el sentido que esta palabra recibe de ti porque te interpreta; es la interpelación que comienza en mí porque termina en ti. Escribir es romper ese vínculo. Además, es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla […]
> Si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir “Yo”. Pierde entonces el poder de hacer decir “Yo” a otros distintos de él. Tampoco puede dar vida a personajes a los que su fuerza creadora garantizaría la libertad. La idea de personaje así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor- arrastrado fuera de sí por la literatura en busca de su esencia- intenta salvar sus relaciones con el mundo y con él mismo. (1992, p. 20-21).

Este personagem que fala, além da dinâmica da comunicação, imbuído por um falar vazio, dispara os mitos do escritor: “peças” de uma engrenagem que, se em “Underwood portátil” cobram certo sentido e dizibilidade, colocadas como face da verdade provisória de um sujeito interrogante, em “Disecado” a legibilidade e o sentido podem repousar, simplesmente, no processo de construção dessas peças. Por outras palavras, a inteligibilidade desse texto incide (mais) nos elementos que salientam sua execução, sua composição: o símbolo gráfico da tesoura, a enunciação do eu em suspensão, sob o molde de questionamento, a recorrência de fragmentos, frases, de outras obras (procedimento “chave” em Bellatin) e o final do relato estruturado em tópicos, anunciados pelo imperativo “Fíjense”, que simulam sintetizar o que foi comunicado pelo autor morto Mario Bellatin, nomeado como *er,* ao seu eu interrogado. Tópicos estes dispostos em terceira pessoa, não na forma de uma primeira, “¿Mi Yo?”, como ao longo da história, assim, o eu apagado e a sua face morta estariam fora de cena e um “outro” teria assumido o “comando” dessa explanação:

> • El hombre de la cama - el narrador - se preocupaba por la salud de Mario Bellatin. Creía que podía ver aliviado su mal, aunque sufriera de un asma

> persistente que trataba de aplacar con pastillas que le producían extraños efectos secundarios. (BELLATIN, 2011, p. 59).

Se “escribir sin escribir, resaltar los vacíos y las omisiones antes que las presencias” mobiliza o ideal da escritura do neutro (Blanchot), do grau zero (Barthes), do heteróclito (Foucault), da saída da língua materna (Deleuze), por outro lado “escribir como simple recurso de creación” colocaria esta escritura na disposição de um escrever performático em que se escreve para criar, para ser artista, para construir os chamados “mitos do escritor” aos quais nos referíamos. Mitos que em “Disecado” proporcionam a invenção de um artista escritor, escritor artista que: é adepto do sufi, que presta reverência à Sheika como autoridade suprema, que só pode cobrar sentido para o seu fazer literário pela via mística, que vive numa zona de indiferenciação vida/obra, que experimenta com as várias linguagens da arte, que vive em certa zona de animalidade junto aos cães que possui etc.

Neste tópico, tratamos de identificar a relação da escritura bellatiniana com a instituição literatura. Assim, percorremos brevemente os contornos dessa escritura no que concerne à reflexão que propõe sobre a institucionalização da palavra criativa pela crítica acadêmica e no que diz respeito também ao seu diálogo com o campo literário e com a vida, restando-nos considerar, mais detidamente, o delineamento desta com outras linguagens como a da fotografia, por exemplo. Isso porque, como consideramos, a literatura de Mario Bellatin faz-se em paralelo com outras formas artísticas e com outros discursos, como o da autobiografia. Investigaremos, então, o lugar da imagem fotográfica nessa estética, sem nos atermos ao caso da autobiografia analisada no capítulo sobre a obra *El gran vidrio.*

2.6. Uma literatura afeita à imagem

No início de nosso estudo, ressaltamos a faceta não realista da literatura contemporânea e da literatura de Mario Bellatin, fato que nos colocaria em uma suposta aporia, pois que relação pode guardar uma estética não voltada aos poderes da representação, da codificação do referente, como a mariobellatiniana, com uma linguagem como a fotográfica que, segundo Barthes (1984), seria “o análogo perfeito do real”?

Roland Barthes (1984, 1990) indaga-se sobre a natureza da fotografia, sobre a sua capacidade de suscitar o real. A fotografia não deixaria espaço para a interpretação, para o desenvolvimento de algum questionamento, criando-nos a sensação de estar diante da própria coisa. Diferentemente das “outras mensagens analógicas da realidade” (cinema, teatro,

pintura), esta se colaria de tal forma à mensagem que a sublevaria impedindo a descrição da imagem, já que descrever é "mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado" (1990, p. 14) e a vocação da imagem fotográfica seria simplesmente mostrar. A fotografia teria instaurado uma virada antropológica na percepção humana ao não ser somente índice do "estar aqui do objeto", mas do "ter estado aqui" do sujeito. Nesse sentido, a imagem fotográfica não convocaria uma ilusão, mas antes a chamada "mágica" do "isso aconteceu assim", colocando-nos ante o vivido, perante a própria experiência.

A fotografia não estaria para a "consciência ficcional", isso a separaria do cinema, em que o "ter estado aqui" do sujeito desapareceria em face do "estar aqui" do objeto, por essa razão Barthes relaciona a ocorrência de uma história do cinema em contiguidade à das artes ficcionais, ao passo que a fotografia, para ele, apartar-se-ia da História e se colocaria como um problema para a Antropologia:

> [...] pela primeira vez em sua história, a humanidade conheceria *mensagens sem código*; a fotografia não seria, pois, o último termo (melhorado) da grande família das imagens, mas corresponderia a uma mutação capital das economias da informação. (1990, p. 37, grifo do autor).

Partindo do pensamento de Roland Barthes acerca da imagem fotográfica, poderíamos supor que esta entraria na escritura bellatiniana – uma estética que aposta nos "poderes do falso"– como recurso de volta ao real, porém o caso bellatiniano não parece incorrer em dita obviedade, ou seja, recorrer à fotografia como recurso de transparência.

A aposta na imagem fotográfica na escritura bellatiniana força o signo fotográfico a sair de seu trinômio essencial: técnica, realidade e reportagem. Esses elementos que situariam a fotografia no plano do unário, ou seja, daquilo que procura unidade e gera uma sequência unívoca, em Bellatin a alçariam ao plano do erótico, que é a existência de um "campo cego", definido por Barthes como a saída do enquadramento, como uma vida exterior ao retrato[14]. Mas essa vida exterior ao retrato, na estética bellatiniana, não supõe a vida que o personagem apresentado na imagem viveu, pois o exterior remeteria ao próprio sujeito espectador-leitor que, diante da imagem, pode reagir: perguntar, implicar-se, não ser paralisado pelo caráter demonstrativo da foto.

---

[14] As imagens fotográficas para Barthes (1990) podem ser percebidas pelo espectador por meio da experiência do *studium* e do *punctum.* O *studium* apelaria ao intelecto daquele que observa a imagem, é aquilo que o olhar pode captar, aquilo que este vê, o dito pela imagem fotográfica. Por outro lado, o *punctum* apelaria ao indizível, àquilo que o olhar não apreende, o *punctum* se abriria, assim, ao campo cego, à impossibilidade de descrever e de representar o que se viu.

Se a escritura, para Barthes, quando se encontra consigo mesma alcança a sua essência, o chamado grau zero, a fotografia não, pois o corpo jamais encontraria o zero, diz ele. Contudo, os corpos "naturalmente" não codificados, fotografados em Bellatin, parecem escrever o corpo no zero ou, pelo menos, no sentido vazio. O espectador da imagem apresentada em seus textos constrói-se mais como um leitor, ao participar como coautor do que vê, não se sentindo impelido apenas a olhar.

Alberto Manguel indaga-se justamente a respeito da possibilidade de leitura da imagem. Segundo ele, esta resiste a ser lida ao não comportar, como o código linguístico, um sistema de decifração interno. Afirma o crítico:

> Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema explícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir- de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta [...] (2001, p. 32).

Na esteira da formulação de Manguel, concluiríamos que – ainda que as imagens fotográficas que compõem o universo bellatiniano não nos invoquem a simplesmente observá-las passivamente – não nos enfrentaríamos com a verdade da própria imagem, como é possível fazer com o texto verbal, já que ante a imagem só imputaríamos sentidos exteriores a ela, escritos no nosso saber e não no código imagético.

A análise das imagens fotográficas que habitam o mundo das construções bellatinianas nos faz, no entanto, suspeitar da impossibilidade (absoluta) da leitura de imagens. Se as imagens não seriam passíveis de leitura por só dizerem a cultura, o saber e a experiência (não elas mesmas), essas ganhariam em Bellatin certa imanência ao nos colocarem justamente de encontro ao factual.

Muitas obras de Mario Bellatin são compostas também por imagens (fotográficas): *Perros héroes*, *Shiki Nagaoka*: *una nariz de ficción*, *Los fantasmas del masajista*, *Biografía ilustrada de Mishima*, *Jacobo el mutante* e diferentemente de literaturas que empregam a imagem para ilustrar, complementar o texto, sendo esta um mero adorno da palavra, na estética bellatiniana a operação com a fotografia instauraria o "campo cego", do qual fala Barthes, tirando-a talvez do estatuto figurativo, representativo, que a ronda e colocando-a no plano da literatura, tornando irrisória a dicotomia palavra/imagem (como a que estabelece

Manguel). Dessa maneira, recorremos brevemente algumas das obras citadas a fim de lermos o lugar da fotografia nelas.

Em *Los fantasmas del masajista* (2009b)[15], narra-se, em primeira pessoa, a história de um rapaz não brasileiro que periodicamente vai a São Paulo para se submeter a massagens terapêuticas em uma clínica localizada no bairro de Vila Madalena. O personagem quem narra a história é, sem autonomear-se, Mario Bellatin. Há uma série de informações na narrativa que nos leva à pessoa do escritor: o paciente não possui o antebraço direito, não é brasileiro, não é uma pessoa anônima e, provavelmente, é um falante nativo de língua espanhola. Contudo, não nos parece oportuno falar em traços biográficos na história, mas suscitar a noção barthesiana do biografema. Assim, os elementos da narrativa que levariam a Bellatin não são vestígios da vida, do biográfico, e sim "disparadores de escritura", detalhes que a fazem girar, compõem-na, revestindo-a de significação textual e não necessariamente referencial.

A escritura biografemática de *Los fantasmas del masajista* é composta por um conjunto fotográfico de 22 fotografias com legendas. Se estivéssemos ante uma autobiografia tradicional, a inserção de tal conjunto faria supor a impotência da palavra em revelar a verdade do sujeito que, num gesto retrospectivo, busca ler o passado. Aqui, não se trataria de falência da letra em dizer o genuíno da vida, mas de traços biografemáticos (que não nos permitiriam delimitar o que pertence ao mundo vivido, ao mundo fictício e muito menos encontrar a verdade) que movimentam a escritura e, por isso, pode(ria)m ativar traços outros, como a imagem, por exemplo, para fazer essa mesma escritura significar, em que esse significar seria fazê-la chegar talvez ao grau zero. Numa operação de abertura à revelação (auto)biográfica, *Los fantasmas del masajista* apresenta-se como aparente espelho do real: uma voz supostamente se confessando ao leitor e não medindo esforços para validar a sua "experiência". Um dos procedimentos contundentes desse gesto é a inserção fotográfica no relato. Desse modo, ao visualizarmos as imagens fotográficas da obra, seríamos seduzidos a aceitar a veracidade da matéria narrada, a calarmos diante do "ter estado ali".

Assumindo que, assim como a materialidade verbal, a materialidade fotográfica não se alça ao real, por que a sobreposição das imagens às palavras na narrativa de *Los fantasmas del masajista*? Ao destacarmos imagens como: "Lugar vacío dejado por una pierna mutilada";

[15] A análise que aqui desenvolvemos de *Los fantasmas del masajista* foi também apresentada no *IV Simpósio Internacional de Letras Neolatinas* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizado em 2011.

“Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo” e “Espalda de João dentro del sueño”, a qualidade sígnica da fotografia é perceptível[16].

No caso do primeiro exemplo, fotografa-se, supostamente, uma ideia abstrata: como seria isso possível? Partindo do pressuposto de que a fotografia representaria algo que esteve lá, materialmente captado em um momento considerado único, impossível de retornar da mesma maneira. Como registrar o vazio existencial deixado por um membro do corpo que foi perdido? De acordo com a nossa racionalidade, tal evento é impossível. Assim, poderíamos conceber essa imagem não como retrato da experiência vivida, e sim como indicadora de sua própria qualidade mais inerente: a de signo que remete a outro signo ou, mesmo, ao caráter imanente da linguagem.

No caso do segundo exemplo, “homem que ainda guarda a ilusão de considerar-se um ser completo”, diante da legenda dessa fotografia, se assim podemos denominar o texto verbal que nomeia a imagem, imaginamos que será exposta a figura de um homem com algum membro do corpo faltante, sobretudo se relacionarmos essa nota explicativa ao contexto geral da narrativa, a qual traz enfermos, mutilados (ou prestes a sê-lo), que se tratam em uma clínica de massagem. Contudo, ao contrário disso, temos o retrato de um homem, aparentemente, sem nenhuma parte faltante em seu rosto. Com isso, verificamos que a completude a que faz referência a legenda é outra, é a que interessaria à psicanálise enquanto discurso fundante sobre o sujeito. É a completude imaginária que nos acompanha ao longo de toda a nossa existência temporal.

No caso do terceiro exemplo, a legenda anuncia estarem as costas de João dentro de um sonho, estamos ainda diante da mesma chave de leitura: a da saída do signo do real, a da quebra da expectativa do leitor em conhecer a verdade. O acesso direto ao Inconsciente é impossível, é ilógica a ideia de fotografá-lo. O sonho, como formação da instância do Inconsciente, não pode trazer a Verdade, somente uma verdade, essa podendo ser escutada e não gravada, “congelada” em um momento único, uma das características do signo fotográfico.

Em *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a), o próprio título inclui a imagem como disparadora de escritura. O vocábulo “ilustrada”, que funcionaria como um qualificativo redundante de biografia (e redundante ao inserir atributo a um substantivo que parece pleno, esgotado em torno de si mesmo, “a letra que conta a vida”), forma uma espécie de substantivo

[16] Inserimos as imagens e as legendas analisadas ou comentadas das obras de Mario Bellatin na seção “Anexos” deste trabalho.

composto: “biografia ilustrada”, corroendo, assim, o aparente paradoxo ou redundância de uma biografia contada em imagens.

O vocábulo “ilustrada” poderia suscitar também a aposta (ainda que irônica) à razão. Assim, uma biografia ilustrada seria um relato de vida contado sob o corte de uma consciência centrada, iluminada pelas luzes do conhecimento, que domina a escrita e garante a veracidade da matéria narrada. Não é gratuito que o escritor japonês Mishima, na história de Bellatin, é decapitado. A cabeça na cultura ocidental é símbolo da superioridade da mente sobre o corpo, por ela passariam as funções abstratas do pensamento. Mas é justamente após ter a cabeça arrancada pela espada do companheiro Morita que Mishima encontra a vida, a sabedoria: “Mishima [...] estaba convencido de haber conocido el mundo demasiado tarde. Sólo lo comenzó a descubrir cuando su cabeza fue separada del cuerpo” (BELLATIN, 2009a, p. 19).

Biografía ilustrada de Mishima é composta por 50 imagens legendadas que, assim como em *Los fantasmas del masajista* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, apresentam fotos que parecem tomadas por um amador – com algumas imagens figurativas fora de perspectiva – fator que nos impede de identificar com clareza os rostos fotografados. Outras, por sua vez, não desfocadas, não correspondem à pessoa a quem a legenda diz fazer referência, caso da imagem 48: “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima”, em que um dos integrantes do par, que haveria tratado do escritor japonês, é o próprio Mario Bellatin.

As imagens figurativas fora de foco, que inúmeras vezes não se referem ao ente a quem dizem se referir, parecem desnaturalizar a feição unária, do “isso esteve aqui”, “isso foi assim” da fotografia, investindo-a da força da palavra criativa que, em sua plenitude, consegue desprender-se da prisão do referente. Dessa forma, tratar-se-ia de um signo que não tem necessariamente a característica de reapresentar (trazer outra vez) uma presença. A respeito da qualidade convocativa, representativa, que definiria todo e qualquer signo, afirma Lucia Santaella:

> A discussão semiótica em torno da dicotomia representação| apresentação possui dois aspectos. Por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é “re-presentativa”; por outro, há a questão sobre a existência de signos não-representativos.
> Etimologicamente, o conceito de representação se encontra em oposição ao de “(a)presentação”. Uma representação parece, de acordo com isso, reproduzir algo alguma vez já presente na consciência. Essa ideia também está consolidada na história da semiótica.
> Argumentos contra a visão da representação (no sentido de re- presentação) como condição necessária da qualidade sígnica se encontram, por um lado,

> na semiótica fenomenológica e, por outro, na teoria da representação de Nelson Goodman. A semiótica fenomenológica diferencia entre signos que representam e aqueles que não representam. (2008, p. 19-20).

A gama de imagens fotográficas que permeia as narrativas bellatinianas coloca-nos ante um signo não apresentativo, não representativo, ante um signo que, para usarmos os termos de Santaella, não parece convocar algo já vislumbrado pela nossa experiência, defrontamo-nos, pois, com a fotografia de realidades inimagináveis (pessoas dentro do sonho; dentro de canções; buracos existenciais etc.), que se fazem inteligíveis apenas sob o limbo do olhar que não se vale dos acalentadores códigos de identificação acionados para apreensão do mundo.

Parte da crítica entende a ocorrência de imagens na obra bellatiniana como o solapamento da palavra, como um indício do enfraquecimento do literário e mesmo como um fator que situa esse fazer não mais como literatura. Walker comenta a leitura de Alan Pauls, que aponta em tal direção, sobre a relação palavra/ imagem:

> Pauls […] llega a sugerir que le resulta difícil concebir a Mario Bellatin como un escritor debido a que éste incluye en su producción "otro orden" que sacaría de quicio a la literatura, otro orden que se encarnaría en la presencia de imágenes dentro de sus libros: "Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito".
> El problema del argumento de Pauls es que vuelve a separar lo que en Bellatin se presenta como una sola propuesta; más aun, decir como Pauls que la imagen vendría a colmar una pretendida insuficiencia de lo escrito, termina por hacer a un lado la pregunta por el régimen de asociación entre el lenguaje y las imágenes en la obra de Bellatin e incluso pareciera dejar a la literatura resignada a una complaciente insuficiencia, la que sería de una fragilidad tal, que bien podría ser obturada por el arribo sacro de la imagen. (WALKER, 2009, p. 3).

Assim como Walker, parece-nos que a tradicional dicotomia palavra/imagem esmorece na literatura de Mario Bellatin, o visual não complementa, enfraquece ou opõe-se à palavra, antes parece participar do âmbito do literário, numa aposta semelhante à que analisa Graciela Speranza[17] a respeito da recepção de Duchamp na arte argentina. Diz ela:

> Desde Duchamp, se diría, la interacción entre imagen y texto se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o

[17] SPERANZA, Graciela. **Fuera de campo**. Literatura y arte argentinos después de Duchamp. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

> verbales. Empujadas por el deseo de ser otro, las artes visuales- pero también la literatura y el cine- se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera* de *campo* una energía estética y crítica liberadora. (*apud* WALKER, 2009, p. 4, grifo no original da autora).

Diante dessa escritura que se funde a linguagens, discursos e formas confinados à exterioridade da literatura – em que os vestígios do autor na obra parecem fazer desaparecer os estritos limites entre sujeito e objeto –, retomamos a indagação de Villoro e nos perguntamos: “qual o sentido da forma?”

3. SOBRE LECCIONES PARA UNA LIEBRE MUERTA

3.1. A propósito do título e da herança de Joseph Beuys na obra

Lecciones para una liebre muerta (2005a) parece filiar-se deliberadamente à intervenção *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (*Como explicar desenhos a uma lebre morta*) do artista e filósofo alemão Joseph Beuys (1921-86)[18].

A performance de Beuys, executada em 1965, teve lugar na galeria Schmela, Düsseldorf, Alemanha, ocasião na qual o artista, de costas para o público, com o rosto coberto por mel e ouro em pó, dialogou com uma lebre. Os espectadores assistiram à intervenção interditados por um vidro que os separava do exibidor alemão. Desse modo, foram "impedidos" de escutar a voz e de ver a face do artista, já que este não se mostrava frontalmente ao entravar sua conversa com a lebre imóvel, provavelmente morta. Sobre a encenação do alemão, afirma Laddaga:

> Miraba fijamente a la liebre y la arrullaba. En determinado momento, se ponía de pie, se acercaba a las paredes, aproximaba la liebre a las imágenes y le hablaba, como si estuviera dándole lecciones. (2007, p. 131).

A experimentação *How to Explain Pictures to a Dead Hare,* primeira intervenção do artista alemão, ficou referendada como a sua mais famosa realização, inscrevendo o nome de Beuys no universo da contemporaneidade artística. Além de executor de tal performance, empenhou-se em outras, não menos provocativas, como *I Like America and America Likes Me*-1974- (*Eu gosto da América e a América gosta de mim*), exibição na qual permaneceu por oito horas, durante o período de três dias, trancafiado na galeria René Block, em Nova York, envolto por um cobertor de feltro, andando na sala de exposição, de um lado ao outro, interagindo com um coiote.

Joseph Beuys, no entanto, não se destacou somente por conta de suas irreverentes instalações, foi um pensador e filósofo das artes. As ousadas investidas beuyanas antes de serem a materialização de ideais preconcebidos sobre o fazer artístico, apontam talvez para algo que é o significante primeiro das próprias vanguardas históricas: corroer os limites, a separação artificial/burguesa, entre a arte e a vida. Por esse prisma, suas instalações não estão

[18] As informações referentes às exibições de Joseph Beuys foram retiradas da resenha "Entre lebres, gordura e cobertores de feltro", de Gisele Kato, publicada na revista *Bravo*, em setembro de 2010. Disponível em: http://bravonline.abril.com.br/materia/joseph-beuys-lebres-gordura-cobertores-feltro. Acesso em 29 abr. 2013.

apartadas de suas reflexões teóricas sobre a cultura e as artes, são essas a própria corporificação da ideia. Klüser, organizador da compilação dos escritos do artista, observa que Beuys costumava delinear visualmente suas abstrações: "Para poder transmitir de un modo visual la definición abstracta, Beuys dibuja partituras y diagramas, que por un lenguaje de imágenes aclaran sus concepciones." (KLÜSER, 2006, p. 16).

Nos textos de Joseph Beuys, escritos num período de pouco mais de duas décadas, de 1969 a 1985, desenha-se de maneira enfática uma noção universal para o fenômeno artístico. Universalidade que não diz respeito a tentar essencializar os valores (sempre relativos) de determinada classe ou época, mas ao intuito de ressaltar que a arte, seja em qual for a modalidade praticada, é, fundamentalmente, um exercício que eleva o espírito humano.

A singularidade de Joseph Beuys repousaria em sua investida filosófica, em seu pensamento que parece convocar um *ser* artístico. O imediatismo que parece rondar as correntes vanguardistas, principalmente as dadaístas, com seus confrontos com o público, não parece dar o tom dos experimentos beuyanos[19]. Não interessa ao artista alemão, simplesmente, chocar a plateia, expulsando-a indignada de suas construções, tampouco, apenas, questionar a estética burguesa, unindo arte/vida, vida/arte. A perplexidade dos receptores diante das instalações beuyanas parecem consequência do trabalho do artista, não o seu fim[20]. Nessa esteira, o estreitamento promovido por Beuys entre a "práxis vital", para referir-nos segundo Bürger (2008), e a arte advém de sua concepção filosófica sobre o que seja uma e outra. Sobre o sentido das performances beuyanas, Kato, coerentemente, observa:

> Por mais que pareça, a intenção de Beuys [...] nunca foi o deboche. Ele cobria o rosto porque encarava suas ações como rituais, tal o estado de concentração e intensidade que atingia durante uma apresentação. Usava o mel para remeter à sociedade organizada das abelhas, tida por ele como um exemplo, e o ouro por simbolizar o poder e a conexão com o Sol. A própria lebre, presente na maioria de suas peças, também carrega diversos

[19] A respeito das provocações dadaístas, afirma Peter Bürger (2008) que, para além do imediatismo emanado do conflito direto com o público, ofendido pelo "mau" gosto das realizações, estas congregavam um sentido mais profundo: a tentativa de que "[ocorressem] mudanças de atitude na práxis vital do receptor" (p. 159). Além disso, ressalta o referido autor que o *choque* pensado enquanto efeito de sentido em tais realizações teria (teve) breve duração, já que perdeu sua eficácia ao incorrer na banalização.

[20] Peter Gay (2009) relata o gozo causado pelos dadaístas quando, ao promoverem um "coro" totalmente dissonante, cantavam, simultaneamente, a muitas vozes, trechos distintos de um poema, de uma música, e causavam a perturbação sonora no ambiente, vibrando com as marcas do incômodo no rosto das pessoas: "O evento mais espetacular no dadá de Zurique foi também seu canto do cisne. Ocorreu em 09 de abril de 1919, num salão lotado de fãs cheios de expectativa. Os artistas de sempre estavam no palco insultando o público, lendo manuscritos inacabados, recitando versos absurdos, apresentando um balé modernista desengonçado e – o grande número da noite – oferecendo um poema simultâneo lido não por três, mas por vinte participantes. Ninguém se surpreendeu que o coro nem sempre conseguisse manter o ritmo coletivo. De toda maneira, os dadaístas não conseguiriam se superar depois daquela noitada, e ademais era tempo de paz." (2009, p. 152).

> significados implícitos. Na mitologia grega, estava ligada à deusa da beleza e do amor, Afrodite, e, no cristianismo, representa a ressurreição. (2010, s/p).

O uso do feltro e da banha, materiais também utilizados amplamente pelo artista alemão, ao lado dos destacados por Kato, carrega um valor simbólico, representa, segundo Arthur Danto (2008), o alimento e o calor, componentes inerentes ao corpo do ser humano que, tendo mergulhado na experiência da II Guerra Mundial, descobre-se desamparado e privado de tais elementos. O próprio Beuys (aviador na guerra) haveria sido salvo por homens tribais que, ao encontrá-lo machucado, teriam lhe revestido o corpo com gordura animal e feltro para reabilitá-lo. Então, quando ele se valia de tais ingredientes, não almejava promover uma piada de *avant garde,* ressalta Danto[21], mas sim apresentar "o tipo de significado humano universal que o qualifica como subsumido sob o *Espírito Absoluto*" (DANTO, 2008, p. 21, grifo do autor).

Para a crítica Quesada Gómez, Bellatin estabelece uma conexão com Beuys que passa pelos signos da *performance,* do *espetáculo* e da *teatralidade.* A autora destrincha como operaria cada um desses elementos na escritura bellatiniana, mas não, como funcionariam nas investidas beuyanas. Depreendemos de sua leitura, que tais vetores movimentavam os experimentos beuyanos. Nos dizeres de Quesada Gómez:

> La relación que Bellatin establece con Joseph Beuys (*Lecciones para una liebre muerta,* 2005) o con Marcel Duchamp (*El gran vidrio*), la tendencia a la performance y al *happening,* o la pretensión de generar escenas de presente en *La escuela del dolor de Sechuán* (2001) nos hablan de esa voluntad por crear construcciones que pugnan por entronizar la instantaneidad del presente y por desproveer a la obra artística de aureolas, por desacralizarla. (2011, p. 313-314, grifo da autora).

A autora afirma ainda que não se trata de tentar encenar por meio da palavra o teatral, o espetáculo, mas de colocar em funcionamento os mecanismos da performance na materialidade textual. Noutras palavras, a escritura bellatiniana transportaria ao seu universo os procedimentos das experimentações beuyanas não comuns à literatura, tais como: a instantaneidade do presente, o gosto pelo acontecimento e a corporeidade.

Lecciones para una liebre muerta convoca a herança beuyana, mormente em três mecanismos: o título da obra, a ficcionalização de Beuys, nomeado joseph beuys, em minúscula e o de suscitar através da própria estrutura textual, como ressaltamos com Quesada Gómez, os elementos das experimentações do artista alemão na escrita do texto. Interessa-nos,

---

[21] Arthur Danto tece tais considerações sobre Joseph Beuys em resposta a Jean Clair que o considera, juntamente a Marcel Duchamp, o precursor do fim da arte, da arte abjeta e repulsiva, um verdadeiro ataque ao ideal de arte.

contudo, pensar na aparente adesão estrutural de *Lecciones para una liebre muerta* às realizações beuyanas não somente como forma de insertar no âmbito da escritura elementos estranhos a esta. Mas essencialmente como parte de um projeto de Bellatin de estender a noção do literário, de torná-la mais aberta ao experimental que à busca de totalidade[22].

Ao anunciar filiação a Joseph Beuys por meio do título, mais do que promover o alargamento nos modos de agenciamento da narrativa, a referida obra de Bellatin mobiliza uma leitura que renuncie às velhas pautas de compreensão do literário, movimenta uma leitura que, tal como as performances beuyanas, não sejam tomadas como meras renovações experimentais, provocativas, mas como frutos de um anelo ambicioso de não institucionalizar a arte, a ponto de parte da crítica postular que se trataria do fim do específico literário, leitura da qual pretendemos nos distanciar, como afirmamos no primeiro capítulo, por parecer-nos mais apocalíptica que propositiva.

O anseio bellatiniano de alargar as fronteiras do literário – colocando-o sobretudo em contato com discursos como o (auto)biográfico, com outras linguagens artísticas (a fotografia, o cinema) e com elementos mais recorrentes nestas linguagens (a corporeidade, a instantaneidade, o acontecimento etc.) –, suscita em *Lecciones para una liebre muerta* a concepção de uma escritura, para nos referirmos segundo Diana Palaversich no prólogo à *Obra Reunida* de Mario Bellatin (2005b), idealizada enquanto instalação verbal. Afirmamos, nesse sentido, que se trataria de instalação verbal pelos seguintes fatores: por ser uma escritura de difícil enquadramento; por misturar elementos variados (trechos de outras obras do autor, realidade, ficção, comentário das próprias obras, discurso de recorte autobiográfico, de recorte romanesco) e por refutar a ideia do fechamento e evidenciar a da composição. Dessa maneira, não significa que Mario Bellatin esteja compelido a aplicar o ideal da instalação (do mundo das artes plásticas, do teatro) na literatura, dado que isso pode não ser realizável de modo pleno, pois como inserir elementos móveis, pedra angular da instalação, no espaço literário, que se concretiza na experiência da leitura?

---

[22] Jorge Panesi assinala que considerar a escritura bellatiniana de caráter experimental é assumi-la como um projeto escritural inacabado, dotado pelo ensejo de busca de algo que está em outro lugar, que persegue um sentido final que lhe dê o tom "sublime": "Porque Mario Bellatin tiene razón en protestar: la suya no es una literatura experimental (ser un autor experimental supone algo así como la búsqueda de lo sublime, la posibilidad de una persecución sin rumbo y sin destino). Nada de experimentos: los textos de Bellatin son definitivos en la apuesta mortal del todo o nada, en la arrogancia o necesidad de erigir un mundo." (2005, p. 6). De nossa perspectiva, no entanto, quando mencionamos o traço "experimental" de sua literatura, referimo-nos à sua faceta de evidenciar o trabalho com os procedimentos, de realçar que o universo ali construído pertence a uma zona de artifício que se afirma, deliberada e contundentemente, como tal.

Assim, a proposta de vislumbrar *Lecciones para una liebre muerta* como instalação nos faz pensar que, talvez, tal postura diga mais respeito às pautas de leitura do que à obra em si. Dito de outro modo, assumir essa obra como instalação lhe insere alguns atributos e retira-lhe outros. Parece agregar-lhe os signos do acaso, do móvel, do dinâmico e do improviso. E parece retirar-lhe, por sua vez, o gesto contemplativo, interpretativo, essencialista e totalizante, significantes altamente mobilizados na leitura das grandes obras da modernidade.

3.2. *Lecciones para una liebre muerta* narra?

A voz que enuncia em "Underwood portátil" (BELLATIN, 2005b) explicita não adesão ao gesto narrativo, diz de maneira contundente: "Soy mario bellatin y odio narrar" (Ibid., p.502). Sem embargo, a análise de LPLM[23] nos faz matizar tal declaração. Tal oposição não é à narração em si, mas a determinado modo de agenciamento da narrativa: a configuração desta como ordenação lógico-causal, reflexo de um mundo ordenado e pacificado pela forma[24]. Nesse sentido, LPLM não renuncia ao ideário da narrativa como desenvolvimento de histórias e como o enunciar de vozes. Nos 243 fragmentos numerados que compõem a obra, deparamo-nos com microrrelatos abundantes na capacidade de demarcar anedotas e de criar imagens.

LPLM possibilita a pergunta acerca do estatuto da narração no romance. A obra coloca-nos tal interrogação ao incorrer numa espécie de aporia: apresenta personagens vivenciando situações, mas, ao mesmo tempo, não mobiliza o "princípio da causalidade narrativa", tido como desdobramento do ato de narrar na forma romanesca.

A obra mobiliza a escritura da narração do romance ao contar histórias "reais" ou imaginárias no "espírito" da ficção. No entanto, confere uma feição tão particular ao estatuto da narração que, numa leitura desavisada, pode-se entender que não se narra.

Diana Palaversich, no prólogo da *Obra reunida* de Mario Bellatin, afirma coerentemente que a radicalidade da escritura "ilegível e delirante" do mexicano não é sinônimo de que seu universo narrativo não tenha nada a dizer. A autora admite, assim, que há narração, mas que neste contar interessa mais a operação de evidenciar os procedimentos utilizados para contar do que o conteúdo enunciado. Nas palavras da autora:

---

[23] Doravante, passaremos a referir-nos a *Lecciones para una liebre muerta* como LPLM.

[24] Quando nos referimos à ideia de que a narrativa visa à ordenação do mundo, ou seja, manipula procedimentos estruturais que geram o efeito de um universo organizado, estamos dialogando com as formulações de Roland Barthes em "A escritura do romance" (1971) sobre o romance realista novecentista.

> Al definir los textos de Bellatin como “ilegibles” y “delirantes” no significa que su narrativa carezca de sentido(s) y que el escritor no tiene nada que decir. De hecho, todos sus textos ofrecen como mínimo dos alternativas básicas de interpretación. Para los que se inclinan por la lectura alegórica, ofrecen la posibilidad de “descifrar” el sentido del texto que se encuentra más bien en las alusiones y silencios de lo narrado. […] Estas lecturas, que fijan a Bellatin como un escritor de alegorías, comprometido con el momento histórico en que vive, aunque perfectamente posibles, tienden a reducir la complejidad de una obra que resiste a ser domesticada.
> En cambio, otros lectores, acostumbrados a la lectura de los textos vanguardistas o de la ficción posmoderna, se ven menos interesados en los mensajes explícitos o implícitos de esta narrativa que en sus aspectos metafictivos: la manera en la cual el texto comenta y obvia el proceso de la escritura, subrayando que se trata de la invención de la realidad y no de su reproducción objetiva. Éstos reconocen que aunque los textos de Bellatin ponderan sobre la temática de la sexualidad, fanatismo religioso, totalitarismo, o la opresión del individuo, este hecho de por sí no lo convierte en un autor comprometido políticamente, en el sentido sartreano del escritor *engagé*, puesto que el compromiso verdadero de Bellatin no es político sino estético. Para ese público en particular, él es un autor comprometido con la escritura misma, el que escribe a contrapelo de la institución llamada Literatura y sus formas socialmente consagradas. (BELLATIN, 2005b, p. 13-14, grifo da autora).

LPLM admite a narração como possibilidade infindável de contar histórias e de reelaborar o estatuto das vozes que enunciam na narrativa romanesca e, bem como ressalta Palaversich sobre a escritura bellatiniana, suscita temas complexos: a morte, a anomalia, a sexualidade, os sistemas políticos, porém não o faz como resposta ao mundo, e sim como criação de um mundo.

A obra ressignifica, assim, um dos vetores fundamentais da narração entendida como mecanismo de garantia da ordem e do espelhamento do mundo: o uso do passado simples:

> 43
> Cuando cumplió cuarenta años, y utilizando parte del dinero que su hermano el traductor le enviaba desde el extranjero, la hermana literata decidió reunir los textos que escribía en un libro que circuló principalmente entre el grupo autodenominado *amantes de la cultura* que se juntaba en una casa del centro de la ciudad. Uno de sus propósitos consistía en detectar cualquier nueva publicación y conseguir algunos ejemplares para estudiarlos en sus reuniones. La hermana literata logró que los integrantes le firmaran una constancia donde se mencionaba que habían dedicado cuatro jueves consecutivos a la lectura y comentario de su obra. Aquel documento bastó para que las autoridades del orfanato aceptaran que se convirtiera en la madre temporal de los mellizos kuhn. (BELLATIN, 2005a, p. 35, grifo do autor).

O fragmento 43 está construído, em grande medida, pelos verbos no passado simples (cumplió/decidió/circuló/bastó) e por orações subordinadas. Nele, relata-se a história da personagem literata irmã do tradutor, a qual motivada pelo passar do tempo, ao completar quarenta anos, decide reunir os textos que escreveu para publicá-los. As ações subsequentes (a autorização legal para a adoção dos gêmeos Kuhn) têm relação direta com tal decisão da personagem. Desse modo, o passado simples é o tempo que se destaca na referida passagem. Esse tempo, de acordo com o que explica Barthes (1971), é o procedimento de composição fundamental da narrativa romanesca que se alça como a emulação do mundo. Contudo, convém observarmos, em LPLM este não encerra a narrativa ao princípio causal do "isto gerou aquilo".

Em LPLM os fragmentos, ainda que estejam construídos sob a égide do pretérito perfeito e apresentem certa consecução no âmbito das ações, como é o caso do fragmento de número 43, não podem ser lidos sob os preceitos da causalidade narrativa, uma vez que o simulacro da passagem do tempo e os atos dos personagens não adquirem um sentido final. Por outras palavras, as situações que supõem relação entre as ações, como o trecho acima citado, estão destituídas da possibilidade de uma interpretação escrutinadora capaz de explicá-las a fundo.

Na obra, as ações não justificam a vida, pois ainda que supostamente uma ação desencadeie outra, pelo efeito gerado pelo pretérito perfeito, tais atos não delineiam a identidade dos seres. Desse modo, os personagens são alçados à visibilidade em um fragmento realizando determinada ação e em outro fragmento, no qual são apresentados novamente (que não é necessariamente o subsequente), não são capturados numa relação de continuidade com o que haviam executado. A irmã literata do tradutor, por exemplo, é focalizada no fragmento 43 reunindo os próprios textos para publicá-los, com o intuito de poder adotar os gêmeos Kuhn, ao passo que no fragmento 49 a personagem é retratada outra vez e não há menção a tal projeto, relatam-se as possíveis causas de sua morte. A história da adoção das crianças retornará apenas no fragmento 54 e sondada já num outro momento, o que indica que este não é uma continuação do fragmento 43.

O passado simples, explica Barthes, é dotado de ambiguidade no modo pelo qual é agenciado na narrativa do romance: possui um fim utilitário, ao garantir a universalidade e a coerência do mundo, alienando os fatos e tornando-os exequíveis, mas também, simultaneamente, é o indício de um universo artificial, construído. Nas palavras do autor:

> Desaparecido do francês falado, o passado simples, pedra angular da Narrativa, assinala sempre uma arte: faz parte de um ritual das Belas- Letras. [...] O passado narrativo faz, portanto, parte de um sistema de segurança das Belas-Letras. Imagem de uma ordem, constitui um dêsses numerosos pactos formais entre o escritor e a sociedade, para a justificação daquele e a serenidade desta. O passado simples *significa* uma criação: ou seja, êle a assinala e a impõe. Mesmo empenhado no mais sombrio realismo, êle tranquiliza, porque, graças a êle, o verbo exprime um ato fechado, definido, substantivado [...] (1971, p. 43-45, grifo do autor).

LPLM operacionaliza o passado simples de modo desgastado, pois este não possui uma ambiguidade tal como a concebe Barthes. Esse tempo não é o indício de uma narração constituída como imagem do universo e, simultaneamente, como a expressão de uma forma, é apenas constructo. Assim, não é o símbolo da conciliação entre o autor e a sociedade, mas do pacto deste com a escritura. Não havendo, portanto, a configuração da narração como vontade de expressar o mundo e, para isso, a conformação de procedimentos na narrativa que simulem tal reflexo, é possível postular, então, que a obra narra?

Para a crítica Quésada Gómez, a narração em *Damas chinas* e na própria escritura bellatiniana apropria-se da lógica chinesa do contar, ou seja, narra-se por narrar, narra-se como um jogo, como "un desplazamiento de [...] sintagma[s]" (2011, p. 300). Tal lógica atentaria contra a noção realista de verossimilhança e indicaria ainda um afã pós-moderno no tocante à literatura: a potência de desafiar os códigos referenciais e miméticos do literário. De nosso prisma, vislumbramos – como a referida crítica – em Bellatin uma intensa pergunta e suspeita acerca da eficácia simbólica da narração. No entanto, não se trata de romper absolutamente com o gesto narrativo, tampouco de instaurar o pós- moderno nas letras, mas, antes, de narrar sem instaurar o logos. Por outros termos, o "contar por contar", associado, por sua vez, ao modo do conto chinês pela pesquisadora, a nosso ver, advém sobremaneira do desgaste dos preceitos da causalidade narrativa, como já assinalamos, não do apagamento absoluto do que é dito na história. Destarte, no universo bellatiniano, assistimos a uma rede de histórias retratadas na obra, assistimos, sim, ao "contar de". Contam-se, geralmente, os mesmos mitos: seres disformes com a corporeidade pulsante; cães com personalidade singular; seres anônimos identificados, ou não, à própria voz autoral; os desafios de escrever; o questionamento à normatização dos corpos, entre outros.

Apoiados pela concepção barthesiana, afirmamos que o universo bellatiniano narra, pois, à luz da referida concepção, narrar não é necessariamente sinônimo de causalidade narrativa, não é apenas sinônimo de significar a existência por meio de um contar que se

pretende espelho do mundo burguês[25]. Desse modo, afirmar que LPLM não instaura o gesto narrativo é reduzir a noção de narração a um determinado momento histórico (o século XIX), essencializando-lhe o sentido. Noutras palavras, a narração do romance realista confinou-se até o século XIX como sinônimo de pacificação do mundo por valer- se de artifícios como o passado simples e do *efeito de real*[26], mas narrar não se dá somente de acordo com tais princípios: quando a narrativa se reveste de elementos mais plurais, mais abertos, com um Flaubert[27], por exemplo, inaugura-se um estágio outro na tecnologia do narrar. Começa-se a narrar sem colocar-se no lugar do Deus demiurgo, começa-se a narrar sem instituir a imagem da ordem, começa-se a narrar, em grande medida, a própria linguagem, começa-se a narrar fundamentalmente admitindo a relatividade do mundo e buscando-se, assim, procedimentos que não simulem totalidade.

3.3. *Lecciones para una liebre muerta* e a forma do romance

Barthes (1971) e Claudio Magris (2009), ao investigarem a forma do romance, perguntam-se sobre as possibilidades de seu desenvolvimento, enunciando, cada um à sua maneira, a indagação: quando o romance é possível?

Para Barthes, o romance como forma é a expressão da consolidação dos valores burgueses e da sua naturalização pela sociedade. Contudo, na formalização que ele opera de tais valores, incorre em um movimento dúbio: o de declará-los universais, mas, ao mesmo tempo, o de revelar-lhes o disfarce, exibindo-lhes a condição de artefato. Dessa maneira, o romance não seria, simplesmente, uma realização ideológica, se assim o fosse estaríamos no

---

[25] Barthes rechaça a narração que se ancora no passado simples (pretérito perfeito). Desse modo, ele declara que se no interior da narração o referido tempo verbal é substituído por formas mais profundas e mais próximas da fala (como o presente), a literatura se faz adepta da consistência da existência, e não a forma de sua explicação. (Cf. Barthes, 1971).

[26] A noção barthesiana do *efeito de real* diz respeito aos detalhes que aparentemente insignificantes e desnecessários ao plano direto da matéria narrada a tornam literária, pois evidenciam sua condição de constructo. Para Barthes, tais elementos conferem ao relato um estatuto de verossimilhança diferente ao dos antigos. Na antiguidade, diz o filósofo francês que o "real" era de posse da História, firmava-se em oposição ao plano do verossímil, conferido este último por exigência do relato, "da imitação ou poesia". Na modernidade, o "real" é de posse da História, do relato artístico, ou de qualquer discursividade que o manipule, dado que não é *natureza*. Desse modo, com Flaubert, o "real" já não se opõe ao verossímil, constroem-se ambos por necessidade textual e estética, ainda que o verossímil flaubertiano esteja apegado a situações atreladas ao verificável. (2004b, p. 181-190).

[27] Claudia Amigo Pino, à luz das formulações de Barthes sobre o romance, ao considerar o legado flaubertiano para a literatura, afirma: "[...] no final do século XIX, o fato de a narrativa ser o espelho da sociedade começa a ser questionado. É o caso, por exemplo, da narrativa de Flaubert, tão rica em detalhes, com um vocabulário tão sofisticado, com uma redação tão preciosista, que o leitor percebe que tem nas mãos uma construção artificial. E assim, o que antes parecia ser um espelho do real transforma-se em superfície opaca: o que o leitor está lendo está longe de ser a realidade, não passa de literatura." (2010, p. 103-104).

campo da Política, da História. Trata-se, pois, de um exercício estético- ideológico, na medida em que estamos num universo em que é o grau de elaboração da máscara quem confere o tom do contrato (ou não) entre o autor e o mundo. Depreendemos, assim, das reflexões barthesianas que o romance nasce com a modernidade burguesa, como signo do seu apogeu. Entretanto, quando o escritor faz "brilhar" a literatura, libertando-a do fardo de tornar a sociedade legível, adentra-se no nível da escritura. O admirável da escritura seria, portanto, a capacidade da literatura em circular próxima da sua própria "morte", ou seja, de sua dissolução como *Belas-Letras*.

O romance acoplado à ação inexpugnável das *Belas-Letras*[28] (só?) seria possível com a experiência da modernidade, com a existência de um mundo relativo, mas que precisa se afirmar como absoluto, como permanente[29].

Tanto Barthes como Magris investigam a problemática do romance no que concerne ao ideário moderno. Na visão barthesiana[30], ao investir-se de aversão a toda exterioridade, sobretudo contra os valores burgueses, extraliterários, potencializando a sua própria verdade, o romance se faz escritura. Por outra parte, Magris concentra-se na pergunta pela possibilidade deste na contemporaneidade. Indagação fundamental, dado que nosso objeto de estudo participa do presente artístico.

---

[28] Para Barthes (1971), a verdade das *Belas-Letras* caracteriza a palavra criativa que tem a missão de significar o mundo (burguês), a narração do romance que, no século XIX, consolidou-se como a forma de salvaguardar os valores ideológicos da burguesia.

[29] Roland Barthes, nas duas décadas finais de vida, conforme nos relata Claudia Amigo Pino (2010), estava "mergulhado" num projeto quase obsessivo de elaboração de um romance, de elaboração de uma escritura que retirasse os modos de representação da *forma* do lugar de comunicar o mundo e lhe permitisse vivenciá-lo na condição da escrita, na condição de experiência da escritura. Desse modo, entre 1968 e 1969, em visitas realizadas ao Marrocos, realizou uma espécie de diário de viagem sobre o país. No entanto, como chama atenção François Wahl, editor da coletânea francesa de textos *Incidentes*, não é sobre esse país africano que o escritor se debruçou, mas sobre a possibilidade de experienciá-lo pela via literária: "*Trata-se de uma espécie de jogo, cujo objeto não é absolutamente o Marrocos em si, mas o 'romanesco' – uma categoria cara a Roland Barthes – tal como certa vida no Marrocos permitia pôr a definição à prova. Portanto, nada se encontrará aqui (é um mal-entendido que é preciso afastar de imediato) de uma interpretação: do que pode ter sido a reflexão de Roland Barthes sobre o Marrocos, seu povo, sua cultura ou seus problemas sociais. Mas a colocação em escrita de encontros – de incidentes – que poderiam ter constituído a trama de um romance, desde que subtraídos todos os caracteres ou personalidades construídos: trechos de romance sem suportes pessoais; desde que subtraído também todo tecido contínuo da narrativa* [...]" WAHL, 2004a, p. VIII-IX, grifo do autor).

[30] "**Em nome de quê?** Eu falo em nome de quê? De uma função? De um saber? De uma experiência? O que é que represento? Uma capacidade científica? Uma instituição? Um serviço? Na realidade, só falo em nome de uma linguagem: é porque escrevi que falo; a escritura é representada pelo seu contrário, a fala. Essa distorção quer dizer que, ao escrever *da* fala (a respeito da fala), sou condenado à seguinte aporia: denunciar o imaginário da fala através do irrealismo da escritura; assim, presentemente, não descrevo nenhuma experiência 'autentica', não fotografo nenhum ensino 'real', não abro nenhum dossiê 'universitário'. Porque a escritura pode dizer a verdade sobre a linguagem, mas não a verdade sobre o real (buscamos atualmente saber o que é um real sem linguagem)." (BARTHES, 2004b, p. 398, grifo do autor).

Para Claudio Magris, o romance – visceralmente imbricado à modernidade – estaria em crise, pois o presente anunciaria o fim ou o esmorecimento da potência artística das formas modernas que problematizavam os devires da ciência, da política, os rumos da história. Para o autor, o gênero constituiu-se historicamente como modo especial de conhecimento do mundo e como possibilidade de restituição da unidade perdida. Afirma o autor:

> O romance não é só mimese do mundo moderno mas também se pôs como seu instrumento cognitivo privilegiado: no período entre o século XIX e os anos 1930 – o grande período da cultura novecentista, até hoje a fronteira mais avançada que a literatura alcançou –, escritores como Musil, Joyce, Proust, Svevo, Mann, Broch, Faulkner e outros exigiram da narrativa um conhecimento do mundo que o enorme progresso das ciências não permitia confiar-lhes, porque elas, com sua especialização extrema que tornava cada uma inacessível aos cultores de todas as outras e mais ainda ao homem médio, despedaçaram todo sentido de unidade do mundo. Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução, imitada mas também obtida e dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e da recriação das estruturas narrativas. [...] Por quase dois séculos, a mais alta literatura ocidental pôs-se, nos confrontos da história, como o outro lado da lua, como a zona deixada à sombra do devir e do curso do mundo. Essa denúncia da insuficiência do existente, esse sentimento de uma grande ausência na vida e na história, era a exigência de algo irredutivelmente outro, de um resgate messiânico e revolucionário, aliás, negado por toda revolução historicamente ocorrida. (2009, p. 1026-1027).

Na contemporaneidade, a forma estaria ameaçada por haver-se rendido aos imperativos do tempo: à banalidade de um mundo voltado, quase que exclusivamente, para o consumo, para o discurso de massas, para a indústria da cultura[31]. Magris assume que o próprio apogeu do romance está interligado ao mundo do consumo, à força do capital. A diferença fundamental do presente, no que concerne à forma do romance, é: se antes esta se colocava como crítica ao tempo, hoje comunga com este e se tornou, portanto, fraca em expressão:

> O romance – a literatura em geral – foi essa voz do moderno, a sua poesia, o seu tribunal e sua contestação. Agora tudo isso parece findo; um karaokê em diversos níveis suplantou toda utopia e toda revolução, e como previra Nietzsche, o próprio homem está mudando radicalmente. É uma mudança que acontece em períodos muito curtos e não mais em milênios como no

[31] "A nova concepção do dinheiro é indissolúvel do gênero literário por excelência que narra essa modernidade capitalista, o romance. Este último se torna inclusive protagonista do mercado com *best sellers* (impensáveis em épocas precedentes) [...] assume e interioriza o mercado na própria estrutura." (2009, p. 1022, grifo do autor).

> passado. Em um mundo onde a bioengenharia está criando "super-homens", criaturas e espécies de difícil definição, onde a virtualidade substitui a suposta realidade, onde os materiais *bits* – como são chamados – substituem os átomos, o que pode fazer ou ser o romance? (MAGRIS, 2009, p. 1027, grifo do autor).

Magris parece reclamar para o romance um lugar de formação, de combate formal à euforia do progresso científico, questionando o seu estatuto num universo cultural em que a apatia despertada pelo consumo e pela virtualização da vida parecem hegemônicas.

Barthes, talvez por estar em outro contexto histórico, reconheceu na possibilidade de saída das determinações ideológico-burguesas o esplendor da linguagem literária. Magris, no bojo da contemporaneidade, num mundo dito pós-utópico e pós-moderno, identifica o afastamento do romance do lugar de pretender restituir o sentido perdido pela chamada modernidade como encarceramento ao trivial do caráter degradante do mercado. Tanto Barthes como Magris concebem o romance como possibilidade de contestação e de desnaturalização da euforia dos valores da modernidade. No entanto, aquele vê a "glória" do romance em sua capacidade de fugir da busca de totalidade; é por isso que aposta no romance enquanto fragmento, como bem lembra François Wahl em "Notas do editor francês" no livro *Incidentes*. Em contrapartida, este vislumbra para o romance a possibilidade de restaurar a unidade perdida na experiência ao, em tese, poder "responder" a questões que a ciência, que a política, que outros campos e discursos não dão conta. Aquele vê a arte como uma verdade em si mesma e este, como um cunho utópico, dialético.

Diante da recusa da escritura de Bellatin, em LPLM, da "missão" de almejar as grandes verdades, os grandes valores, o devir dialético, recairia tal escritura necessariamente na falta de capacidade de suscitar os princípios, via de regra, associados à palavra de arte: estranhamento, resistência, descoberta, epifania?

Na contemporaneidade, escrituras como a bellatiniana, como a de LPLM, ao resistirem ao gesto das macronarrativas[32] parecem fazê-lo como exposição de que os grandes ideais não são natureza, não são a única via possível, parecem fazê-lo como exposição das "mitologias da modernidade", como expressaria Barthes[33]. Mitologias estas que, travestidas de libertárias,

---

[32] "As grandes narrativas são, pois, histórias que as culturas contam sobre suas próprias práticas e crenças, com a finalidade de legitimá-las. Elas funcionam como uma história unificada e singular, cujo propósito é legitimar ou fundar uma série de uma auto-imagem cultural, um discurso ou uma instituição." (PETERS, 2000, p. 18).

[33] Barthes, em *Mitologias* (2007), trata a ideologia como o mito da modernidade. Desse modo, estabelece uma leitura do mito na contramão de teorias que o entendem como contraponto da racionalidade moderna, como um estágio anterior à configuração da ilustração ocidental. Para o autor, o mito não é o contrário da razão, não está relegado, assim, às sociedades pré-modernas. O mito da modernidade é, justamente, a ideologia burguesa que se

trazem também o signo da barbárie, da opressão. Mas há ainda as escrituras que não se acoplam à narração dos grandes princípios não para denunciar-lhes as máscaras e a relatividade, porém, sim, como capitulação à vulgaridade do *status quo* – a reverberação de que o compromisso com o público, com a política, com a história, com a ética (já) estariam fora de pauta. Nesse sentido, a leitura de Magris sobre a ineficácia simbólica do romance no presente teria fundamento, uma vez que este não formalizaria mais o que é fruto da produção humana de sentidos e teria passado a suscitar apenas os resíduos das ferramentas do capital para a alienação:

> Por enquanto, genericamente, parece que reluta em tomar conhecimento dessa inversão e antes parece recuar em relação às grandes experimentações narrativas do passado recente. A produção romanesca média parece florescer viçosa, ao menos no plano quantitativo, na absoluta ignorância do mundo e de sua transformação, no tranquilo desconhecimento da realidade; a maior parte dos romances assemelha- se a aparelhos antiquados e obsoletos. Nesse sentido, o romance médio cada vez mais se assemelha – também na pátina nobre de sentimentos perenemente humanos ostentados e garantidos como se nada ocorresse- àqueles gêneros literários envelhecidos e antiquados que o grande romance moderno, ao irromper violentamente em cena, havia varrido. [...]
> No lugar desse novo *epos* utópico, um século após essa página de Lukács, parece triunfar um supermercado político-social, no qual os romances – com frequência *remakes* da tradição – são produtos secundários, mas respeitados e vendáveis. Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária. Mas esta, como dizia Kipling, é uma outra história. (MAGRIS, 2009, p. 1027-1028, grifo do autor).

LPLM comporia o rol das políticas de escrituras da contemporaneidade que escapam ao domínio das metanarrativas e da história como movimento dialético, mas sem cair no discurso do banal, entendido este como o que aliena o ser humano de sua condição humana, ao destituir-lhe a singularidade e torná-lo mercadoria. Comporia o rol de escrituras do presente que refutam a ilusão da verdade (burguesa) universal, fazendo-o, sobretudo, pela aposta na radicalidade formal, conferida pela premissa de que elevar os pressupostos do romance ao limite é retirá-lo das esclerosadas fórmulas de composição da narrativa, é investi-lo de força bruta. Sendo assim, uma das operações cruciais para a construção desse efeito de desinstitucionalização da forma é o *xeque-mate* em seu principal fundamento: a narração tranquilizante, a narração evolutiva, a narração lógico- consecutiva, a narração fatalista. Assume-se aqui o sonho barthesiano para a forma: ‘‘‘*o romanesco’, por essência, é fragmento*” (WAHL, 2004a, p. IX, grifo do autor). O romance é fragmento, pois se constitui

---

traveste de racional e científica para universalizar valores construídos em determinada fase histórica – o do apogeu da burguesia como classe dominante.

na cena da escrita. Na cena da escrita, a literatura é sem fronteiras, é um horizonte que se abre ao mundo, mas realiza o seu próprio movimento. LPLM é, assim, sob esse ângulo, um romance. Delineia ficções por meio dapalavra criativa que, teatralizada ao se presentificar no efeito do "agora", suscita uma experiência narrativa (quase que) desprovida de tempo e espaço.

3.4. As vozes narrativas: a enunciação em terceira pessoa em *Lecciones para una liebre muerta*

Nos 243 fragmentos de LPLM, as micro-histórias representadas nos relatos estão configuradas, no que concerne às vozes que as enunciam, de modo bastante peculiar. Alguns fragmentos são narrados em primeira pessoa e outros, em terceira, reconfigurando o estatuto de tais vozes com relação ao convencional romance realista.

Nos fragmentos narrados em terceira pessoa, enuncia-se de modo tão autônomo que aparentemente não haveria uma voz delimitadora dos fatos, não haveria uma consciência estruturante que assinaria e garantiria a plausibilidade destes.

A voz do narrador demiurgo, quem confere o simulacro de objetividade e de transparência da matéria narrada no romance realista, é destituída aqui do poder de garantir a ordem e a segurança do mundo. A respeito do perfil do narrador em terceira pessoa em LPLM, afirma o crítico Guillerme Piro:

> *Lecciones para una liebre muerta* consta de exactamente doscientos cuarenta y tres fragmentos (no doscientos sesenta, como reza la contratapa) de varias historias entrelazadas, de las que da cuenta un narrador pulcro y timorato que no puede detenerse en un acontecimiento más de lo estrictamente necesario y salta de un objeto a otro con la inconstancia nerviosa de los invertebrados. A la manera de 62 Modelo para armar las historias se completan y complementan a la perfección[34].

A instauração de uma voz narrativa tímida, para nos referirmos segundo Guillerme Piro, é uma reelaboração densa no funcionamento da terceira pessoa romanesca, uma vez que se retira dela seu principal atributo: a capacidade de tornar o mundo significativo e legível.

---

[34] PIRO, Guillerme. "La belleza y la muerte. Lecciones para una liebre muerta". *Página 12*, Domingo 12 de junio de 2005. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-1604- 2005-06-12.htm. Acesso em 17 jul. 2013.

Assim, no universo delineado pela força tranquilizante da terceira pessoa, o mundo até pode ser contraditório, mas jamais caótico, como declara Barthes (1971).

Ao esmorecer a força do "ele" demiurgo, LPLM constrói universos narrativos que desconstroem a existência de uma verdade universal e transcendente à materialidade textual, pois despossuir a terceira pessoa do romance do viés cientificista que a autoriza a instituir a explicação e a dignificação do mundo é inscrever a narrativa para além do lugar histórico que lhe foi conferido – o de conformação dos "nomes da moral burguesa"[35], é retirar a forma da busca pela totalidade que a marca e localizá-la no plano de interrogação dos limites do gênero, da linguagem, da própria literatura.

Em LPLM, quando nos deparamos com os blocos de histórias enunciados pelo "ele" da terceira pessoa, nos damos conta de que não se trata do tradicional narrador onisciente do romance, tampouco da soberania de uma linguagem que "fala por si mesma", realidade que nos faz por em diálogo as formulações de Barthes (1971) com as de Blanchot (1992) no que concerne à terceira pessoa do relato.

Para Barthes, o "ele" é símbolo do simulacro de objetividade do mundo, expressando o pacto entre o autor e a sociedade para a serenização desta; ou fruto de uma subjetividade que logrou alcançar o estatuto da terceira pessoa romanesca[36]. Por outro lado, o "ele" em Blanchot, nomeado como "isso", não é o pacto de tranquilização do indivíduo que escreve e o tempo, expressão de objetividade científica, tampouco a condensação de uma subjetividade que se alçou ao domínio da forma, é a realização do *ser* da linguagem. Por outros termos, é a

---

[35] "Êle [o romance] institui um contínuo crível mas cuja ilusão é alardeada; êle é o têrmo último de uma dialética formal que vestiria o fato irreal com roupagens sucessivas de verdade e, depois, de mentira denunciada. Isto deve ser correlacionado com certa mitologia do universal própria da sociedade burguesa, da qual o Romance é um produto caracterizado: dar ao imaginário a caução formal do real, mas deixar a êste signo a ambiguidade de um objeto duplo, ao mesmo tempo verossímil e falso [...] Por um processo desse tipo, a burguesia triunfante do século passado [o XIX] pôde considerar seus próprios valôres como universais e transferir para partes absolutamente heterogêneas de sua sociedade todos os Nomes de sua moral [...] Para apreender a significação do passado simples, basta comparar a arte romanesca ocidental com certa tradição chinesa, por exemplo, em que a arte nada mais é do que a perfeição na imitação do real; mas aqui nada, absolutamente nenhum signo, deve distinguir o objeto natural do objeto artificial: esta noz de madeira não me deve transmitir, juntamente com a imagem de uma noz, a intenção de fazer-me notar a arte que lhe deu origem. A escritura romanesca faz justamente o contrário. Sua função é colocar a máscara e, ao mesmo tempo, apontá-la." (BARTHES, 1971, p. 46-47).

[36] Roland Barthes distingue a fenomenologia da terceira pessoa em Balzac e em Flaubert. Naquele, a terceira pessoa é o apagamento do eu depositário da existência e a elevação da força "impessoal" da História. Na romanesca balzaquiana, portanto, o sentido da narrativa não advém "do volume dos corpos pessoais", mas através de um universo depositário do mundo. Por outro lado, neste o "ele" é a expressão de uma "experiência existencial", o arrebatamento de um universo subjetivo que logrou se condensar na "duração" de uma *forma* genuína. Barthes afirma que da terceira pessoa de Balzac para a de Flaubert há um hiato imensurável; de um lado, o "ele" balzaquiano instaurador de um cosmos, força de uma ordem; de outro, o "ele" flaubertiano indício da própria modernidade, marcada pelo vértice de sua própria destruição. No "ele" flaubertiano está o início "de uma literatura impossível." (Cf. BARTHES, 1971, p. 51).

existência de uma realidade de linguagem, pensada para além da dinâmica sujeito-objeto. A respeito de tal caráter da linguagem, afirma Blanchot:

> Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el honoroso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. [...] "El" no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. "El" no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir "Yo". "El" es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y a quien a mí se dirija no diga "Yo", no sea él mismo. (1992, p. 22).

Em LPLM, não podemos dizer que o "ele" é um "isso que fala", configurado para além da dinâmica sujeito-objeto, já que notamos o contorno de uma voz enunciando, tampouco conseguimos afirmar que tal voz se delineia como uma consciência centrada, que pacifica o mundo. Parece, então, que estamos diante de uma voz que se configura como uma consciência dispersa, descentrada, realidade que cria o efeito de que as histórias eclodem por si só:

> 46
> Apesar de no tener matrícula en ningún curso, la mujer del hábito escuchaba todas las lecciones a las que asistía el poeta ciego. En su cumpleaños, que el propio poeta ciego decidió se celebrase en el equinoccio de primavera, la mujer del hábito le regaló un reloj que hizo adaptar especialmente. En esa época el poeta ciego se refirió muchas veces al amor y a la relación que éste debía guardar con el celibato obligatorio. Muchas de sus reflexiones figuran en su libro secreto, al que como se sabe había bautizado como el *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, compuesto principalmente por noticias de los periódicos pero también por textos de su propia inspiración. Como un gesto especial el poeta ciego decidió ensenárselo a la mujer del hábito poco después de conocerla. Tomaron asiento debajo de un árbol. Sólo leyeron algunas partes. (BELLATIN, 2005a, p. 37, grifo do autor).

Neste fragmento, por exemplo, instaura-se uma voz narradora, projetada em terceira pessoa. Contudo, este "ele" não sonda os acontecimentos e a consciência das personagens de modo a perscrutar-lhes a "alma", característica que desarma a narrativa do cunho determinista que asseguraria a verdade do universo. Aqui, os seres estão desprovidos de interioridade e o mundo destituído de um sentido constituído *a priori*: o poeta cego e a mulher do vestido são focalizados como se estivessem em cena agindo e fora do âmbito de uma consciência capaz de delimitar-lhes o íntimo. Nessa esteira, indagamos: como entender quem fala quando as

vozes narrativas estão esvaziadas da significação que, tradicionalmente, lhes reconhecemos? Quando o "ele" não remete, necessariamente, à objetividade do mundo e o "eu" à subjetividade da existência?

3.5. As vozes narrativas: a enunciação em primeira pessoa em *Lecciones para una liebre muerta*

Em LPLM, quando se enuncia em primeira pessoa, em vários dos fragmentos, identificamos o mundo extrarromanesco do autor Mario Bellatin. Emana nestes microrrelatos um *ser* falante que remete o leitor, de certa maneira, ao lugar da experiência da vida, a um resquício do autobiográfico.

Na obra, a enunciação em primeira pessoa não funciona como a voz de um personagem que fala, por meio de um ponto de vista parcial, suas impressões sobre os fatos, colocando-se, assim, em face destes, como ocorre no romance narrado em primeira pessoa. Barthes denomina o lugar do "eu" da narrativa romanesca como "testemunha". Este seria "testemunha" porque não pode explicar de forma plena a vida, somente presenciá-la e confessá-la[37].

Em LPLM, quando surge o "eu" da primeira pessoa, instaura-se uma voz que convoca o autobiográfico, trazendo à cena eventos identificados à biografia do arquiteto da história Mario Bellatin:

> 113
> Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock. Una de sus mayores virtudes es su precisión y su funcionamiento con las pulsaciones del cerebro […] (BELLATIN, 2005a, p. 74).
>
> 118
> Me gusta especialmente el color de la mano. Es de un gris cero, que hace juego con la pieza negra del carbono que la acompaña y que hace de antebrazo […] (BELLATIN, 2005a, p. 77).

[37] Barthes (1971) afirma que o "eu" é mais restrito e menos dúbio do que o "ele" no romance porque supostamente remete ao plano da confidência. Nele, estaríamos diante da exposição do vivido e não necessariamente ante a máscara estética (ambígua) do artifício romanesco. O "eu" no romance seria, portanto, um meio de minar o mascaramento da forma, de denunciar permanentemente o pacto de pacificação do mundo, promovido entre o autor e a sociedade, por meio da impessoalidade da terceira pessoa. Barthes considera o caráter menos ambíguo, mais confessional e corrosivo da primeira pessoa no romance em relação à obra de Proust que se mostra para ele, ao renunciar à pretensão cientificista da terceira pessoa, como uma introdução à Literatura.

Este “eu” que fala em primeira pessoa, sem enunciar o próprio nome, faz a obra escapar da verdade romanesca e deslocar-se ao borde da enunciação de um contar de si mesmo. Não estaríamos, assim, ante uma voz romanesca, falando em primeira pessoa, como participante/testemunha dos fatos, mas perante um “eu” que tensiona a máscara do discurso que suscita a vida. A respeito desta intersecção entre o romanesco e o autobiográfico, afirma Ana Cecilia Olmos:

> Poderíamos dizer que todas essas histórias que segmentam o romance são ficções, isto é, relatos autênticos produzidos a partir de uma referência imaginária, no entanto, em vários momentos, o universo fictício dessas histórias se desloca e toca a margem do autobiográfico. Algumas histórias colocam em evidência dados e cenas que remetem à história pessoal do autor, que aproximam a voz narrativa do nome do autor e, ainda, que se projetam na escritura como singularidade estilística. Refiro-me à falta do braço que causara a talidomida e ao uso de próteses substitutivas que marcaram a vida de Bellatin [...] (2011, p. 14).

A primeira pessoa, aliada à voz autoral, é despida, no entanto, da potência remissiva, pois não se instaura como uma enunciação tipicamente autobiográfica. Em torno à factualidade dos eventos que suscitam a experiência de Mario Bellatin, surgem traços impossíveis de serem alçados como próprios do universo artificial do texto ou como próprios da “verdade” das coisas do mundo.

A primeira pessoa, aqui, não é o indício do retorno à referencialidade da vida e à pessoalidade da existência humana, parece, antes, um contraponto à força pacificadora da imparcialidade da terceira pessoa romanesca e um questionamento da verdade autobiográfica. A primeira pessoa é, desse modo, na obra, uma das grandezas que retiram o relato da institucionalização da forma romanesca (assim como o “ele” não demiurgo) e o elaboram como possibilidade.

Ana Cecilia Olmos (2011) declara que a narrativa do romance em LPLM assume o lugar do limite: a fronteira e a transgressão como princípios de construção. Noutras palavras, nesta realidade textual, as vozes narrativas, alternadas entre o ele e o eu, estão delineadas sob o estigma do vazio: constroem sentidos, porém sentidos outros que vão além dos atributos que, frequentemente, convocam na narrativa do romance. Diante disso, retomamos nossa indagação: como entender quem fala quando as vozes narrativas estão esvaziadas da significação que, tradicionalmente, lhes reconhecemos? Quando o “eu” não remete, necessariamente, à subjetividade da existência e o “ele” à objetividade do mundo? O princípio de construção das vozes narrativas em LPLM problematiza a importância conferida à

identidade de quem enuncia. Assim, a intercalação entre uma voz que fala em primeira pessoa, associada supostamente ao eu autoral, e uma voz que fala em terceira, quem daria a medida do mundo, sugere que ambas só podem ser lidas enquanto efeitos de linguagem, não como um dado do empírico. Joga-se, portanto, com os atributos outorgados a um e outro, ao "eu" e ao "ele". Retira-se do "eu" a sua força imaginária de constituir-se no plano da personagem do romance e, também, a possibilidade de dizer "eu" como reflexo de uma vida anterior ao relato. Quem é, portanto, este "eu" que fala a nós? Por outro lado, aparta-se do "ele" a sua natureza de Deus criador, leitor do mundo e das consciências e, ainda, a capacidade de ser pura linguagem. Quem é, assim, este "ele" que fala a nós?

3.6. *Lecciones para una liebre muerta* e o tempo na narrativa

LPLM elabora o *tempo* como mero procedimento narrativo, como operador formal. Tal categoria que, no romance realista novecentista, adquire o valor de conformadora da experiência humana, aqui se configura, apenas, como indicadora de andamento no âmbito das ações. Desse modo, por meio dos tempos verbais e de poucos advérbios de tempo, localizamos atos instituídos num passado, num presente e num futuro. Contudo, esses atos não ganham uma significação que extrapola a sua ocorrência. Noutras palavras, o simulacro de tempo decorrido não é sinônimo de um tempo contínuo.

As formas verbais tecidas no passado, no presente ou no futuro não congregam uma relação entre si, como no romance novecentista em que a matéria narrada, concentrada no passado, era revisitada com o intuito de se compreender o presente e idealizar o futuro.

Em LPLM, a própria estrutura textual, erguida sob o princípio do fragmentário, desestabiliza a noção do tempo progressivo. A constituição do relato em 243 fragmentos desarticula a ideia de uma narrativa que caminha em direção a uma compreensão global, síntese dos tempos vividos.

A obra suscita uma concepção de tempo que estaria para as formulações de Einstein sobre tal grandeza, pois, com o referido pensador, o tempo, antes absoluto, torna-se relativo: a realidade deixa, então, de ser compreendida como finalidade e passa a abrigar a relatividade dos referenciais. Nessa perspectiva, dois eventos que ocorrem concomitantemente não guardam relação espacial ou temporal plena[38]. Em LPLM, temos a impressão de que os

[38] "No século XX, Einstein relativizou o *tempo físico*, levando em conta acontecimentos simultâneos – aqueles que ocorrem ao mesmo tempo. Em lugar do tempo universal e único de Newton, admitiu tantos relógios quantos

blocos de micro-histórias desenvolvidos nos 243 fragmentos acontecem simultaneamente. Entretanto, não conseguimos encadeá-los de modo determinista. Estes se justapõem sem formarem um conjunto.

Os fragmentos numerados da obra, tais como o de número 229, não suscitam um mundo construído por um demiurgo, em que se é possível acompanhar o ritmo de um tempo evolutivo. A textualidade que se ergue ultrapassa o gesto do "haja luz" do universo das narrativas romanescas tradicionais, como expressaria Barthes, e promove um movimento de "extensão do agora":

> 229
> La descripción de los hechos en *salón de belleza* no escapa a las cuatro paredes representadas. Se circunscribe a un vetusto salón decorado con dudoso gusto. Poco a poco la escritura va haciendo aparecer los acuarios, la enfermedad como una prisión del cuerpo, las ventanas sin abrir y el ambiente recargado de miasmas más propias de un hospital o de una morgue que de una estética. (BELLATIN, 2005a, p. 128, grifo do autor).

Neste trecho, a presentificação do relato é notável, sobretudo, pela "natureza" da matéria colocada em cena que anula o princípio de continuidade que, tradicionalmente, marca a *saga* dos personagens no romance clássico. A matéria *in foco* é outro texto de Bellatin, *Salón de belleza.* O fragmento não narra a história dos personagens de LPLM, mas descreve os preceitos que organizam o mundo de *Salón de belleza*: os aquários, a enfermidade e o corpo, realçado este último como instrumento de prisão para a existência.

No referido fragmento, ao não se circunscrever a história dos personagens de LPLM a um espaço e tempo determinados, muito menos se traçar um contar a respeito deles, não há também a possibilidade de instauração do princípio de causalidade narrativa, cujo pressuposto fundamental é a ideia de um tempo progressivo[39].

---

fossem os sistemas de relação entre eventos em cada ponto demarcável do Universo, e, portanto, em cada porção do espaço. Sem nada de absoluto, relativo a um sistema de referências, verdadeiro onde quer que se possa medi-lo, o tempo é grandeza distinta acrescida às três dimensões do espaço. Com isso Einstein formulou a ideia da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadrimensionalidade do Universo* – que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta." (NUNES, 2002, p. 18, grifo do autor).

[39] "A época do romance é a época do surgimento da História moderna e, não por acaso, também aquela em que está começando a cronometria do trabalho e da produção, que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornaram mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social. No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram. O tempo dos personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios. A subjetividade insatisfeita do herói problemático focaria, porém, a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande conquista da obra de Marcel Proust no início do século XX." (NUNES, 2002, p. 50).

O tom descritivo do fragmento 229 (assim como de outros na obra) não funciona como um esboço de determinada realidade, como seria típico em uma descrição padrão, assinala uma operação formal de interrupção do mecanismo de continuidade da narrativa. O romance novecentista, como ressaltamos, faz a matéria narrada evoluir de modo retilíneo. Em contrapartida, nosso objeto de estudo, por meio deste e de outros trechos, estabelece como um dos processos de construção narrativa o elemento da descrição que, historicamente, é um recurso de entrave e de diminuição no andamento rítmico da história contada. O tom descritivo do referido fragmento confere um estatuto outro ao mecanismo da descrição na narrativa do romance.

No romance realista do século XIX, a descrição era índice delineador de verossimilhança, operação de criação do *efeito de real*. Por outras palavras, esta não era o recurso central de composição da narrativa, integrando-a apenas para legitimar a autenticidade do contar. Naquele modo de representação, descrever era reunir elementos que remetiam o leitor às paisagens sociais do mundo concreto, era "pintar" um universo que, pelas semelhanças com o universo do leitor, fazia-se inteligível.

Em contraparte, em LPLM a descrição não tem a função de suscitar a aparência de verdade, mas a de presentificar e a de desabilitar o relato da potência de expressar o mundo, é um mecanismo de interrupção do andamento evolutivo da história.

Nesse sentido, a descrição em LPLM é um recurso de centrar a narrativa no presente de enunciação[40]. Na narrativa romanesca novecentista, a descrição também freava o ritmo da história, mas não com o fito de presentificá-la, e sim com o intuito de justificá-la. Portanto, quando um personagem sofria, a paisagem era desenhada de forma a acompanhar (a explicar) a dor deste ser. Aqui, o tom descritivo não está imbricado à caracterização da paisagem sociocultural que, por sua vez, forma a psique dos personagens, é um recurso estrutural que evidencia ainda mais a construção fragmentária do texto. A análise do fragmento 42 permite-nos vislumbrar o efeito de presentificação no relato:

> 42
> Todo empieza con un extraño sabor-sensación que me toma el cuerpo por completo. También con el fluido incesante de ideas disparatadas. Aparecen en mi cabeza una serie de frases sin ninguna lógica de construcción. De

[40] Benveniste (1995) ressalta que o único tempo real é o da enunciação, o presente, que se projeta como o próprio tempo da linguagem. Passado e futuro, portanto, só podem ser suscitados a partir do tempo da fala, como virtualidades. Desse modo, o tempo do discurso não está associado ao tempo físico, medido pelo relógio, mas sim pela instância da linguagem. LPLM, ao presentificar as micro-histórias contadas no relato, constrói um tempo de linguagem.

> inmediato siento una rigidez extrema en los brazos. Luego pierdo la conciencia. Algunas veces los ataques ocurren también mientras duermo. En esas ocasiones me despierta el dolor que me producen las magulladuras en la lengua. (BELLATIN, 2005a, p. 34).

Marcado pelas formas verbais no tempo presente (empieza/ toma/ aparecen/ siento/ pierdo/ ocurren/ duermo/ despierta/ producen) e pelo tom descritivo, o fragmento 42 convoca o relato para o tempo da leitura. A ênfase verbal no presente proporciona a sensação no leitor de que a matéria exposta está sendo executada "aqui e agora". Funde- se, assim, tempo de escrita e tempo de leitura e o resultado do encontro das temporalidades (produção/recepção) parece ser também a própria suspensão da ideia do tempo progressivo porque se o leitor não consegue experimentar o ato da leitura como algo que se realiza *a posteriori* ao ato da escrita, a transposição da noção do tempo cronológico para o cosmos da narrativa já não tem eficácia. Não se é mais possível, então, lermos o mundo do relato com as mesmas categorias com as quais lemos o mundo circundante. O tempo linear, que supostamente orientaria a nossa existência e percepção, torna-se neste relato uma simples categoria inventada pela racionalidade humana, torna-se um conceito que não consegue se confundir com o objeto.

As redes de micro-histórias de LPLM não apresentam um tom retrospectivo, "passadista", mas sim parecem transcorrer todas simultaneamente, abalando o pressuposto, cristalizado pelo romance novecentista (realista), de que a história ganhará um fechamento.

Construída por micronarrativas apresentadas sem hierarquia de tempo (passado, presente ou futuro), o efeito temporal majoritário em LPLM, contudo, é o de presente. Perpetua-se o presente ao termos a impressão de que a matéria lida está sendo escrita no tempo da leitura. Perpetua-se o presente ao interromper-se o gesto narrativo por meio da descrição que convoca o texto para o "agora". Perpetua-se o presente ao se destituírem as vozes que narram da pretensão de examinar a existência. Dessa maneira, as ações projetam-se no "hoje", o único tempo realizável, dado que passado e futuro são virtuais, só podendo ser captados enquanto realidade imaginada. Perpetua-se o presente ao interceptar-se o fluxo linear da materialidade da palavra no papel, segmentando-a em fragmentos. Fragmentos estes que, ao desafiarem a ideia do tempo como um dado real e orientador da vida, parecem potencializar as imortais formulações de Santo Agostinho sobre a "natureza" do tempo:

> Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreendê-lo, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o

> que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer esta pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente.
> De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 2010, p. 178).

É interessante observar que a obra não desmantela a noção do tempo enquanto dado físico por meio da especulação sobre a "natureza" deste, como segundo Benedito Nunes (2002) parte dos romances modernos o fez, LPLM reordena a dinâmica temporal na narrativa através da forma. Assim, quando afirmamos que potencializa as formulações agostinianas, não é por promover uma indagação acerca do que caracterizaria o tempo, como o fez Santo Agostinho, mas por formalizar, na narrativa, o desconhecimento sobre os seus desígnios.

O desconhecimento sobre o caráter do tempo foi formalizado pelos grandes expoentes do romance do início do século XX (Virginia Woolf, William James, Marcel Proust, William Faulkner) que o relativizaram, sobretudo, por meio do eclipsar da subjetividade da personagem: se o ser humano não crê mais que o tempo é algo objetivo, passa a vislumbrá-lo, então, através de sua consciência, de sua interioridade. De tal compreensão, parece derivar, em grande parte, o fluxo de consciência dos seres da narrativa[41]. Contudo, LPLM não assimila à sua forma a impossibilidade de captar o tempo como realidade física por opô-lo ao tempo psicológico, subjetivo, dos seres da narrativa. A operação aqui é mais radical. Realça-se um tempo que já não é objetivo ou subjetivo, mas pura construção. Construção do fragmento. Fragmento que retira o romance da continuidade que, supostamente, o marca, inscrevendo-o

---

[41] "É claro que, tendo o privilégio de empregar os verbos relativos a processos internos, a narrativa ficcional nunca descurou da subjetividade, a que se inclina, por vocação, o romance. Enquanto, porém, os grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, como um Goethe, um Dickens, um Balzac, um Zola, 'interpretavam com segurança objetiva as ações, estados e caracteres de seus personagens', um Proust, descendo através da memória ao passado do narrador, ou uma Virgínia Woolf, adentrando-se na intimidade dos personagens – dos quais narra as mínimas alterações de pensamento –, interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam [...] Subjacente ao conteúdo da narrativa, à sua trama feita de momentos imprecisos, expandidos na direção do passado ou do futuro, à custa de um discurso sinuoso, esse curso temporal justifica a denominação genérica de romances do *fluxo da consciência* para aqueles que, como os de Marcel Proust e Virgínia Woolf – independentemente do encaminhamento diverso que deram à tematização do tempo e ao *ponto de vista* que adotaram –, incorporam à sua trama as mudanças da *duração interior*." (NUNES, 2002, p. 57, grifo do autor).

na duração do descontínuo, ou melhor, das perspectivas multidimensionais. A noção de um tempo que se desenvolve sob o corte de tais perspectivas estaria ancorada no gesto de instaurar temporalidades distintas no mesmo intervalo, ou seja, de narrar histórias diversas, construídas de modo independente, num efeito de paralelismo, rompendo a própria ideia das camadas, tal como o fizeram os cubistas com a espacialidade da tela e tal como o faz o cinema ao promover simultaneidade entre ações diferentes[42].

3.7. *Lecciones* para *una liebre muerta* e os personagens

Os microrrelatos apresentam histórias heterogêneas, enunciadas de modo alternado nos 243 fragmentos. Tem-se, assim, o contar de algumas redes de histórias: a história do Poeta Cego; a de suas criaturas, os universais; a do escritor radicado nos EUA para tentar escrever, a de seu amigo filósofo travesti; a história de Macaca; a história do tradutor; a de sua irmã literata e a dos gêmeos que adotou; a história da escritora mexicana Margo Glantz e a da mulher que insistia em alimentar a sua cachorra sem a sua autorização, a do fotógrafo cego, a de César Moro, entre outras.

Todos esses blocos de histórias desenvolvidos são narrados paralelamente e não conseguimos cruzá-los nem destrinchar uma relação entre eles. Todos parecem advertir que, neste universo narrativo, é preciso ler sem hierarquizar a matéria textual. Dito de outro modo, é necessário admitir que os inúmeros relatos que são contados não se subordinam uns aos outros num princípio de dependência. Assim, a tarefa de buscar a relação que guardaria a história do personagem x com a do personagem y é inglória, dado que a construção de sentido para as vidas que habitam a narrativa, aparentemente, não repousa nesta operação de reconhecimento entre eles (e até entre o leitor e eles), mas na de assumir-lhes a singularidade. Singularidade esta que passaria pelo gesto de explorar- lhes a identidade quase vazia, transitória, aberta à composição de imaginários multiformes.

A abertura dos seres que habitam o universo de LPLM ao multiforme desafia o ideal de personagem da narrativa romanesca tradicional, em que os seres são construídos com a pretensão de espelhar a vida, com o intuito de dar uma significação, um sentido que a

[42] À luz das formulações de Wylie Sypher (1980), Peter Gay (2009) e Ismail Xavier (2005), podemos afirmar que, na operação de promover simultaneidade e paralelismo, a tela cubista e a montagem cinematográfica funcionam de modo distinto. A primeira declara a sua "natureza" de construção, evidenciando a sincronização dos planos, já a segunda, via de regra, omite o seu caráter de artefato ao esconder o processo que propiciou o efeito de concomitância das imagens, a própria montagem. Nesse sentido, a nosso ver, LPLM afina-se mais ao efeito de simultaneidade suscitado pela tela cubista que pelo efeito de simultaneidade ocasionado pela montagem no cinema.

existência não apresenta. Desse modo, Barthes afirma que a duração que tal narrativa promove dos atos humanos, explicando-os, dignificando-os e transformando-os, finalmente, em um destino, é intolerável. Nesse aspecto, nada mais irrealista do que um romance realista[43].

Os personagens de LPLM, ao serem destituídos de profundidade psicoafetiva e ao não serem sondados por uma consciência centrada que lhes confere a medida do ser, não promovem "linhas de sentido" (a expressão é de Claudia Amigo Pino) para a vida, não concatenam uma exequibilidade que nem a própria a existência apresenta. Na escritura bellatiniana, aliás, o esvaziamento psicológico e afetivo é recorrente nos personagens. Tal lacuna, no que diz respeito a conferir atributos que aproximem essas criaturas ao drama humano, não é gratuita, parece oriunda de um universo construído de modo a minar a compreensão do literário como espelho ou, ainda, minar a noção (ilusória) de um sujeito universal, de um homem essencial. A respeito dessa faceta dos personagens bellatinianos, afirma Diana Palaversich:

> La naturalidad con la cual Bellatin presenta lo anómalo, su completo distanciamiento emotivo de la materia que narra, como también la ausencia de todo lazo afectivo entre los personajes- incluyendo la supuestamente incondicional relación afectiva entre padres e hijos- son elementos que resaltan el hecho de que los textos que leemos no son reflejos o imitación del mundo real sino una construcción artificial, un simulacro. (BELLATIN, 2005b, p. 12).

Em LPLM, personagens comuns – e outros um tanto quanto raros – são focalizados nas várias redes de histórias. Vislumbramos tais seres, em determinado estágio de seus "viveres", sem explanações detalhadas, por parte da voz narradora, com relação a localizá-los numa cosmogonia espaço-temporal. Então, a vontade de interpretá- los nos escapa. Restando-nos apenas a possibilidade de construirmos possíveis sentidos para suas existências.

---

[43] A respeito da condensação que a matéria romanesca provoca do existir humano, declara, coerentemente, à luz de Barthes, Claudia Amigo Pino: "Em *O grau zero da escritura*, Barthes começa a traçar elementos para uma teoria histórica do romance. Para ele, a narrativa (como gênero) estabelece-se no século XIX como uma forma de re-afirmar a ideologia burguesa que se encontra em plena consagração. Dentro dessa ideologia, a vida não precisa de um sentido fora de si mesma, em outra dimensão (o Paraíso, por exemplo): a vida tem um sentido em si mesma. Pelo trabalho, pelo seu próprio esforço, o homem pode ser recompensado em vida e usufruir das riquezas acumuladas. Como isso às vezes não parece possível, a sociedade burguesa oferece ao homem uma bola de cristal, ou 'espelho'- o romance – no qual ele pode observar como os atos humanos têm consequências, continuidades para o próprio homem. Assim, o romance no século XIX parece realista, parece reproduzir a realidade, porém é, sobretudo, uma deformação total da realidade. Enquanto na vida real os atos nem sempre estão ligados uns aos outros e é difícil encontrar linhas de sentido, no romance, todos os fatos narrados são consequência de atos anteriores: a literatura produz um sentido que a vida não tem. Isso se produz graças a dois artifícios: o uso da terceira pessoa (que faz do homem uma unidade) e o uso do passado narrativo (que produz a sensação de fechamento)." (2010, p. 102-103).

Em LPLM, configuram-se redes de histórias que instauram certo estado de surrealidade na materialidade textual, ou seja, que fundem elementos díspares e outras redes de histórias que mantêm maior palatabilidade ante a verdade referencial. Não obstante, mesmo as redes temáticas que supostamente suscitam maior aderência à referencialidade do mundo perdem a força remissiva pelo princípio fragmentário que rege a construção da obra. Tal princípio estabelece uma espécie de paridade nos relatos e faz com que a enunciação mais absurda e a mais factual se apresentem, simplesmente, como totalidades não totalizantes. Nesse sentido, trazer à tona a história de Macaca, numa espécie de *mise en abyme*, apresentada pela rememoração que o escritor anônimo faz do relato de seu avô, ou trazer à tona a história de tal escritor e das intempéries que o impedem de escrever não provoca desnível: as histórias enunciadas nos fragmentos conformam um mundo essencialmente não binário em que realidade e ficção não são polos antagônicos, antes se identificam sem fazerem síntese.

A história de Macaca desdobra-se da história do avô deste escritor anônimo que, ao enunciá-la, não pode asseverar se essa personagem existiu ou se o seu avô lhe contava tal narrativa para aproximá-lo de seus ancestrais da tradição indígena e de sua língua mãe, o quéchua. Não sabemos muito sobre o contador da história de Macaca, apenas que morreu e produziu, anos depois, desconforto existencial na vida do neto. Aparentemente, o neto contará a história do avô, mas não se detém na vida deste, mas sim nas histórias que lhe contava.

A história de Macaca suplanta a existência do contador de sua história, o avô do escritor anônimo, identificado este à figura autoral de Mario Bellatin, fator que, em nível narratológico, é indício de que o que está "em jogo" é o próprio ato de contar e não uma possível significação transcendental que dito ato possa adquirir. Se a relevância das histórias desenvolvidas nos microrrelatos adviesse do que comunicam, a vida do avô do escritor, figura "real" no plano da narrativa, se sobreporia à de Macaca, criatura, provavelmente, imaginária, que ganha corpo somente através de seu contar.

A rede de história que conta a saga do Poeta Cego (um Homero moderno?) é suscitada ao mesmo tempo em que se narra por meio de um texto que ele escreveu – "el cuadernillo de las cosas dificiles de explicar" – a história dos universais, seres habitantes dos subúrbios das grandes cidades industrializadas e da "ciudadela final". A história de tal poeta proporciona ainda outras histórias, como a das tribos nômades que criam cachorros de peleja. Nesse sentido, o poeta é um personagem que é um narrador, fator que nos levaria a considerar que sua cegueira sugere que o ver, a luz (metáfora para a razão na cultura ocidental) não é a

deflagradora absoluta da criação e que a criatividade, a arte, não se restringe à esfera do saber. Além disso, a figura do escritor cego retomaria um lugar- comum na tradição das letras em que frequentemente o cego é o único que pode enxergar com profundidade, justamente por ser destituído da capacidade de olhar.

A história do tradutor parece relacionada à do domínio da literatura pelas editoras, é assim que, ao perderem os direitos autorais da obra de Franz Kafka e de Thomas Mann, ele é contratado a traduzir as suas obras[44].

Em nível diegético, a vida de personagens que são reais (o escritor anônimo, o avô de tal escritor, o amigo filósofo travesti deste escritor, o tradutor, a sua irmã literata, Margo Glantz, Sergio Pitol[45], o Poeta Cego, Mario Bellatin etc.) e a de personagens que são criaturas imaginárias (o golem projetado por Margo Glantz, os universais, Macaca etc.) misturam-se. Não há preponderância daqueles sobre estes. Inclusive, há uma operação em desgastar e desabilitar de existência transcendental exterior ao relato seres que compõem esse emaranhado de histórias: o escritor anônimo e o personagem "mario bellatin", nomeado em letra minúscula, como substantivo comum. Os dois personagens – construídos como não desdobramento aparente um do outro – poderiam ser lidos como uma espécie de duplo, já que ambos remetem à instância autoral. O escritor não nomeado convoca a instância autoral através de biografemas que conclamam a figura de Bellatin (é mexicano, usa prótese no braço, tem um filho adolescente etc.) e o personagem com o nome homônimo ao do autor, aparece envolvido com os mesmos projetos artístico- literários que Bellatin: dirige a *Escola dinâmica de escritores*, organizou o *Congresso de escritores*, é autor dos mesmos livros, *Salón de belleza*, *Perros héroes*. Contudo, a operação formal pela qual são destituídos ambos da capacidade de dizer o nome do autor, do poder de configurar a existência autoral como um fundamento exterior que legitima os sentidos do texto, se dá de modo distinto.

No caso do escritor não singularizado pelo nome próprio, é a ausência do nome que matiza a sua solidificação como uma voz tipicamente experiencial, autobiográfica. A ausência

---

[44] "3 Aquél era el año en que franz kafka quedaba libre de los editores que habían monopolizado su obra. Kafka se convertía en patrimonio de la humanidad. Del mismo modo como beethoven y vivaldi servían para anuncios de publicidad, así también kafka iba a estar al alcance de cualquiera. El traductor había recibido el encargo de hacer la primera traducción liberada del escritor. Algo similar le había sucedido algunos años atrás con thomas mann [...]" (BELLATIN, 2005a, p. 11-12).

[45] O escritor mexicano Sergio Pitol é ficcionalizado como uma espécie de referência literária a ser trilhada. O narrador não nomeado se indaga, desse modo, sobre quais os elementos que mobilizam a escritura daquele e compara situações que experimenta com eventos ocorridos em obras de Pitol. Assim como as novelas de Pitol desafiam o real, onde as coisas são sem serem (a praça RJ não é a praça RJ), o material de escrever do narrador deixa de sê-lo, como a sua mesa de trabalho, que passa a ser objeto para as operações do tráfico de seu amigo fotógrafo cego.

do ícone onomástico confere a esse escritor a possibilidade de não ser falado pela linguagem, de não ser determinado pelo significante fixo do nome de batismo que dá a medida do ser[46]. Além disso, não é qualquer escritor que é marcado por essa falta: é o escritor autor do texto. Desse modo, esse anonimato tensiona a configuração da instânciaautoral. Tensiona-se a instância autoral no território da literatura, no território de uma materialidade que sugere a possibilidade de ser lida como romance, fator que nos remete às formulações de Foucault sobre o imperativo do autor na literatura. Como afirma o pensador, o século XVII inaugurou o esmorecimento da função autoral no discurso das ciências, mas no mundo literário tal função impulsionou-se e consolidou-se no âmbito social, passando-se a exigir de um texto que houvesse sido escrito por alguém:

> […] Desde o século XVII, esta função não cessou de se enfraquecer, no discurso científico: o autor só funciona para dar um nome a um teorema, um efeito, um exemplo, uma síndrome. Em contrapartida, na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época, a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se- lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT, 1996, p. 27-28).

Marcar o escritor pela ausência do nome próprio sugere-nos algumas leituras: que a identidade do sujeito é uma construção imaginária, portanto, ficção; que sendo o sujeito um real construído, a tentativa de captá-lo (já) é, de antemão, fracassada; que o autor não determina os sentidos do texto, uma vez que é uma função histórica e social, não uma entidade psicológica e que a linguagem é um território autônomo, por conseguinte, aquele que escreve não tem nome. Assim sendo, como já salientamos, aparece no relato um "eu" que fala em primeira pessoa, convocando os tais biografemas e que, no entanto, não se deixa capturar pelo domínio de um sujeito psicológico, anterior à linguagem e ao universo narrativo. Por outro lado, ao enunciar-se o nome Mario Bellatin (mario bellatin) a narração sai do plano de uma enunciação, em tese, mais subjetiva, como a sedimentada em primeira pessoa, com essa

[46] A respeito do encarceramento do sujeito à língua materna, à linguagem e, em última instância, ao domínio do nome próprio, afirma a psicanalista Grynberg: "Designaram-me, registraram-me. [...] Existo para os outros. E, a partir da escritura deste nome próprio, tornei-me intraduzível a uma língua qualquer. Por meio deste substantivo próprio que agora me representa [...] nesta taxonomia de propriedades serei e não serei como os outros, a começar pelo nome que me foi conferido e os predicados a ele agregados." (2005, p. 1).

"atmosfera" do (auto)biográfico, e assume a aparência da ficção, do romance. O nome do autor surge, pois, através do "ele" do narrador e delineia- se, declaradamente, como um personagem:

> 111
> [...] Desde el primer momento descartó que ese hecho tuviera que ver con el proceso de clonación al que a instancias de mario bellatin, quien preparaba una suerte de instalación por dobles de escritores, se habíasometido meses atrás. Para que esta especie de happening tuviera lugar margo glantz había instruido precisamente a un pasante de abogado en los diez temas fundamentales de su pensamiento. (BELLATIN, 2005a, p. 73).

A figuração do personagem com nome homônimo ao do autor é instituída não somente pela atividade da escrita, mas por eventos que o inserem no mundo de um homem comum[47], pois atributos que não associaríamos à imagem de Bellatin escritor são conferidos a esse ser batizado com o mesmo nome que o dele: um "mario bellatin" seguidor do sufi; um "mario bellatin" amigo de um fotógrafo traficante...

No que tange à figuração do escritor anônimo, identificado também à imagem do autor, apresentam-se circunstâncias relacionadas ao trabalho daquele que escreve de modo profissional: a labuta da escrita, a dificuldade para escrever, a falta de concentração, de inspiração.

A formalização do escritor não nomeado é contundente, mas não por se tratar da figura do escritor Mario Bellatin. Nos fragmentos em que se persegue a tarefa daquele que escreve, é conferido certo valor ao processo de criação, valor este atrelado à atividade em si, não aos mecanismos de poder que tal atividade pode suscitar, como o reconhecimento público do artista. A significação da escrita advém, assim, da dimensão que tem na vida do indivíduo que escreve; no caso dessa voz escritora, que enuncia em primeira pessoa, escrever é quase uma imposição externa ao corpo e, ao mesmo tempo, componente deste, é um ato inaugurado na infância quando, mecanicamente, copiava páginas e páginas de catálogos telefônicos.

---

[47] A operação de dessacralizar nomes do universo literário e das artes é recorrente na escritura bellatiniana. Desse modo, não é somente a imagem do próprio autor que é destituída da "áurea" do ideal de artista. Nomes da tradição mexicana das letras contemporâneas, como o da escritora Margo Glantz, são convocados também por meio de tal mecanismo. Em LPLM, Margo Glantz aparece envolvida em uma peleja com uma senhora que alimenta a sua cachorra de estimação sem a sua permissão e, para livrar-se da ação indesejada da mulher, a autora cria um golem para assustá-la. O seu nome, assim, não adquire uma figuração exclusivamente literária, convocado através de situações que o remeta ao campo da literatura. O nome da escritora é significado literariamente na menção ao *Congresso de escritores* realizado por Bellatin em Paris e mencionado na obra. No entanto, a situação cuja presença da escritora parece admitir maior relevância é a da sua implicação no referido caso. Margo Glantz, figura consagrada no cenário literário do México, e o golem, criatura mística da narrativa judaica, são reelaborados no universo da obra, surgem em meio à cotidianidade da vida.

O ideal do escritor “antena do mundo”, de ampla tradição no imaginário ocidental, não é invocado na obra. Em LPLM, o artista não é aquele que tem uma visão ampliada e, por isso, detentor de uma sensibilidade e de um saber extraordinários. Extraordinárias são as situações pelas quais este passa para se dedicar à difícil realização da escrita, como podemos observar nos seguintes trechos:

> 7
> Al decidirme a enviar el correo electrónico con mi aceptación a ledig house, traté de no acordarme tampoco de la vez en que para escribir decidí apartarme definitivamente de la ciudad, para lo cual renté una cabaña al lado de la casa donde un amigo austríaco vivía con su familia. […] (BELLATIN, 2005a, p. 14).

> 12
> Días después me despertaron unos ruidos en medio de la noche. Casi de inmediato alguien comenzó a llamar a mi puerta. Se trataba de la mujer del austríaco, a quien su marido acababa de golpear. Quería que intercediera por ella. Que en ese mismo momento fuera donde mi amigo y le dijera que su esposa era una buena mujer. Aparte de ese incidente, durante la semana había tenido que esconder más de una vez a los niños debajo de mi cama para salvarlos de la ira del padrastro. Pese a todo, continué en mi empeño y proseguí el texto que no había podido concluir por falta de un lugar adecuado donde redactarlo. Sin embargo mi estado de ánimo empezó a disminuir en forma notable. No creo que fueran los sucesos externos los que me llevaron a tal condición. Creo más bien que la creciente depresión que me iba tomando se debía a la soledad y al aislamiento. Durante algunos días dormí casi toda la jornada. Otros los pasaba totalmente despierto. Había momentos en que comía sólo productos del campo y otros en que deseaba alimentarme con algo enlatado. La decisión definitiva, la de dejar para siempre ese lugar, no creo que haya sido del todo consciente. (BELLATIN, 2005a, p. 18).

O trabalho do escritor é, então, materializado no ato de escrever, mas tal ato é atravancado pelos imperativos do tempo: a sobrevivência econômica, a garantia de publicação dos livros, o trânsito pelo “show” dos eventos literários e o domínio das ferramentas atuais de tecnologia, como o computador. Os obstáculos sofridos pelo escritor para aplicar-se em tal tarefa concretiza a experiência da escrita, suscita os problemas de ordem factual que a tornam realizável (ou não).

Em suma, diríamos que os personagens de LPLM, reais ou imaginários, ao protagonizarem eventos absurdos ou factuais, movem-se num espaço e num tempo praticamente nulos, projetando a concepção da figura. A noção barthesiana da figura (2004c) diz respeito às existências configuradas no âmbito do simbólico. A particularidade destas seria a capacidade de não se deixarem capturar pelo nome civil, pela biografia, pela psicologia,

pelo tempo, pelo espaço, ou seja, pelas prisões que encarceram a experiência humana, confinando-a às normas sociais. O universo da referida obra, com seus seres dotados de uma identidade frágil e volátil, potencializa o conceito idealizado pelo teórico francês:

> Otra cosa es la figura: no es ya una combinación de semas fijados en un Nombre civil, y la biografía, la psicología, el tiempo no pueden apoderarse de él; es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas. Como figura, el personaje puede oscilar entre dos papeles, sin que esta oscilación tenga ningún sentido, pues tiene lugar fuera del tiempo biográfico (fuera de la cronología); la estructura simbólica es enteramente reversible: se puede leer en todos los sentidos. Así, la mujer-niña y el narrador-padre, borrados por un momento, pueden volver y ocultar a la mujer-reina y al narrador esclavo. Como idealidad simbólica, el personaje no tiene vestidura cronológica, biográfica; no tiene Nombre; es sólo el lugar de paso (y de retorno) de la figura. (BARTHES, 2004c, p. 56).

O universo bellatiniano, de escrituras como a de LPLM, parece intuir, desse modo, que um dos gestos mais genuínos, no que se refere a delinear existências "reversíveis", "incivis", é abalar a força do Nome[48]. Por conseguinte, este é apagado ou esmorecido. Estes personagens figuras surgem, então, desprovidos do símbolo onomástico e marcados por um substantivo genérico (a irmã literata do tradutor, o tradutor, os universais, o filósofo travesti, o fotógrafo cego etc.) ou batizados por um substantivo próprio enfraquecido, como em "mario bellatin", "césar moro", "macaca"[49], "ezequiel"[50], "joseph beuys"ou com a inicial do primeiro nome em maiúscula e a do segundo em minúscula, como em "Margo glantz" ou, ainda, grafados de acordo com as convenções ortográficas.

---

[48] Jorge Panesi (2005) defende, no entanto, que a tendência bellatiniana a não nomear, procedimento denominado como elipse por ele, fortalece o significado do nome oculto. Por outras palavras, o gesto de omitir os nomes antes de apagá-los os evidencia. Assim, em obras como *Salón de belleza* a não menção à palavra SIDA num universo que suscita, de todas as formas, a enfermidade torna, ainda mais, contundente o efeito de narrar a experiência da epidemia da doença. A omissão dos nomes indicaria, além disso, uma aproximação à economia narrativa dos contos populares (não um afã pós-moderno como alguns críticos ressaltam, diz o pesquisador) que sem nomear os personagens, apresenta-os através de sua função narrativa, tal como Bellatin o faz (a irmã literata do tradutor, o tradutor, o escritor etc.).

[49] O nome da personagem é enunciado ora em maiúscula, exemplo fragmento 142, ora em minúscula, como se verifica no 154.

[50] O nome do personagem é enunciado ora em maiúscula, exemplo fragmento 228, ora em minúscula, como se verifica no 225.

3.8. *Lecciones* para *una liebre muerta* e a narração fragmentária

Narrar em fragmentos é a principal característica de composição de LPLM. Narrar, como assinalamos, não é mais o indício de ordenar um mundo inteligível, tampouco de transmitir sabedoria ou impor significado ao insondável da existência. Narrar é, simplesmente, a expressão de um universo impermeável e impossível de ser sondado como *dever ser*. Nesse sentido, é o fragmentário a potência deste lugar de criação. Na expressão, ou melhor, na escrita do fragmento, já não há posto para o significante da unidade, do contraste, do binário[51].

O arranjo fragmentário de LPLM suscita as seguintes indagações: o que diz essa estrutura? O que dizem essas histórias? O leitor de Mario Bellatin dá-se conta logo de que há um vínculo inextricável entre a matéria textual e a sua forma, aliás, tal segmentação *forma-conteúdo* perde validade, uma vez que ambos são possibilidades de criação de sentidos.

A estrutura fragmentária de LPLM é signo de um mundo que tensiona a singularidade da obra individual[52]. A obra individual apresenta a ilusão de que não se repete, de que enuncia, de modo original, as suas verdades; o universo bellatiniano, em contrapartida, investe na repetição e no fragmento. Fragmentar e repetir compõem o gesto de rasurar a totalidade do objeto artístico.

LPLM ressignifica a noção que previamente temos sobre a relação entre a parte e o todo. Aqui, a parte, supostamente, sinônimo de incompleto, de pedaço, assume outra dimensão. Recorremos, desse modo, para tratar da relação entre esta e o todo ao pensamento do italiano Omar Calabrese (1999). No capítulo IV, da *Idade neobarroca*, o autor tece uma distinção entre a obra-detalhe (pormenor) e a obra-fragmento. Tanto o detalhe como o fragmento seriam partes. No entanto, ambos desenvolveriam uma ligação de cunho distinto em sua relação com o conjunto. O primeiro manteria uma relação de dependência com a completude da obra, já o segundo, uma relação de independência. Aquele declara a existência

---

[51] A análise que aqui desenvolvemos acerca do estatuto do fragmento em *Lecciones para una liebre muerta* foi também apresentada no *II Simpósio Internacional de Literatura, Cultura e Sociedade* da Universidade Federal de Viçosa, realizado em 2013.

[52] Segundo Peter Bürger (2008), a obra individual suscita a ideia de que é única, de que não se repetirá jamais, de que diz o mundo como nenhuma outra forma o expressará. Tal realidade a tornaria um objeto especial, consumido como mercadoria e experimentado como o "sagrado".

de algo maior que o transcende – o inteiro[53]. Este declara a existência de si mesmo, configurando-se de maneira autônoma, configurando-se como o próprio todo[54].

LPLM, de acordo com a proposta de Calabrese, pode ser pensada como obra-fragmento, pois a estrutura narrativa não apresenta uma significação em seu conjunto, mas através das micro-histórias que se destacam em sua relação consigo mesmas. Nesse sentido, as histórias, por nós elencadas quando tratamos dos personagens do relato, poderiam ser desmembradas e contadas independentemente uma da outra.

LPLM problematiza o ideal da obra-pormenor, que visa ao inteiro, ao colocar-nos diante de fragmentos sequencialmente numerados que, em tese, instaurariam a continuidade sugerida pela numeração crescente, mas que rompem com a linearidade narrativa através, sobretudo, de dois recursos: as vozes narrativas e as micronarrativas.

A alternância entre uma enunciação em primeira e terceira pessoa, já retratadas neste trabalho, proporciona o contorno de uma obra-fragmento, através da qual se pode depreender que tanto a proximidade como a distância enunciativa são meros efeitos de linguagem, e não o reflexo de um mundo subjetivo ou objetivo. Assim, distintamente à narração canônica do romance realista, em que a voz da terceira pessoa convoca a ilusão de continuidade, em LPLM essa voz não o faz, já que se encontra desgastada por ser suscitada em um relato que traz também a voz de uma primeira pessoa enunciando e por não ser o indício de uma perspectiva totalizante.

As micro-histórias conclamam um mundo narrativo cuja relação se dá entre as partes, uma vez que todas essas histórias enunciadas não se encontram num ponto de fuga, num enredo central, tal como aconteceria no romance realista novecentista. Cada rede de histórias adquire relevância por si mesma e não se subordina a uma História condutora das demais. Nesse sentido, semelhantemente ao que ocorre numa tela cubista, em LPLM as partes são a própria totalidade da obra, não representando o detalhe que só pode ser definido em conexão

---

[53] "O detalhe em suma, é de-finido, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação do talho. Só o inteiro e a substância da operação permitem, de fato, a de-finição do detalhe, isto é, o gesto de por em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence. Por outras palavras: o detalhe é aproximado por meio de uma precedente aproximação ao seu inteiro; e percebe-se a forma do detalhe até que esta fique em relação perceptível com o seu inteiro [...]." (CALABRESE, 1999, p. 86).

[54] "[...] na realidade, a geometria de um fragmento é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças (por exemplo, por forças físicas) que produziu o 'incidente' que isolou o fragmento de seu todo de pertença. A análise da linha irregular de fronteira permitirá então não uma obra de re-constituição, como se disse a propósito do detalhe, mas de re-construção, pela via de hipóteses de sistema de pertença. Pressuposto assim, também ele, como parte de um sistema, o fragmento não é explicado. Ao contrário do pormenor, o qual, pelo contrário, embora pressuposto do mesmo modo, explica de uma maneira nova o mesmo sistema." (CALABRESE, 1999, p. 88).

com o conjunto[55]. As várias redes de histórias são partes últimas, e não aspirantes a um desfecho, pois retornam ao longo da obra de modo episódico, isto é, narram-se os vários acontecimentos que cabe aos personagens experimentar sem que se os delineie a partir da perspectiva de uma existência retilínea:

> 148
> No era la primera vez que mi hijo me llamaba para contarme sus sueños. Meses atrás me dijo que cierta mañana de invierno, antes de ser llevado a la escuela, se sorprendió al advertir que el auto que lo transportaría no tenía la cola de perro que le había visto mientras dormía. (BELLATIN, 2005a, p. 92).
>
> 152
> No estoy seguro de si los sueños de mi hijo quieren decir que las cosas no están funcionando del todo bien. Es extraño no saber si entusiasmarme con la presencia de una imaginación tan particular o preocuparme por no entender qué significan exactamente esas manifestaciones. No sé si quiero tener a mi hijo cerca, jugando con una botella de leche derramada o explorando los dientes de alguno de mis perros. (BELLATIN, 2005a, p. 94).

Nos trechos acima destacados, temos a rede de história da voz que enuncia em primeira pessoa comentando um sonho que o filho teve. O sonho (re)aparece nos fragmentos de modo a não delimitar uma progressão temática que nos conduziria a conferir uma significação à existência dos personagens envolvidos. Melhor considerando, o ato de sonhar do filho do narrador se esgota em si mesmo, não apresentando relevância por comunicar algo sobre o sujeito. O fragmento 176 corrobora nossa afirmação, pois nele lemos que o episódio desse sonho tem a função de falar sobre o processo de narrar: “Mi hijo ha aprendido a relatar una serie de cuentos desde el principio hasta el final.” (BELLATIN, 2005a, p. 104-105).

---

[55] Regilene Ribeiro, em estudo sobre a representação da figura humana na história da pintura ocidental, localiza *Les demoiselles d´Avignon* (1907), de Pablo Picasso, como uma ruptura na representação do humano nas artes plásticas. Segundo a autora, na referida tela, cujo tema é a figura humana, formada por cinco mulheres, os corpos não são desmontados, encontram-se “intactos”. No entanto, as partes dos corpos delineados – braços, pernas, troncos – não se encaixam no todo do corpo representado. É como se o corpo estivesse composto por suas partes e não por um inteiro, diz a pesquisadora. De acordo com a teoria de Calabrese, tratar-se-ia, então, de uma obra-fragmento: *“*Nesta tela, que tem como tema a figura humana composta de cinco mulheres, os corpos estão intactos. Todavia, o desenho das partes como braços, pernas e troncos é marcado por traços retos, angulosos que modificam a estrutura visual das figuras representadas e apontam à relação de Picasso para com as normas de representação. A parte não combina com o todo representado intacto [...] é reconhecível nestas imagens o tema da figura humana, entretanto, algumas das figuras têm em suas partes o desconforto da desproporcionalidade. O artista reconstrói o corpo por meio de uma combinação de partes e não pelo desenho de um inteiro composto de partes [..] Algumas partes não se encaixam nos corpos, são deformadas e decompostas. Isso porque Picasso não está preocupado com a coerência estilística e harmônica do conjunto e sim com o que cada parte pode representar para a expressão plástica da pintura. [...] As linhas retas e angulosas em detrimento às tradicionais linhas onduladas, curvas e suaves que, até então, nortearam o desenho de figura humana é outro elemento de ruptura.” (2007, p. 41- 42).

Tratamos da estrutura de obra-fragmento de LPLM no que concerne a este relato se elevar como uma forma que evidencia a parte e não o inteiro, mas é, também, característica da escritura fragmentária destacar o mecanismo de repetição, como mencionamos.

As repetições dos mesmos motes, estruturas e temas que compõem frequentemente o universo bellatiniano, que retornam em LPLM, reforçam o compromisso (assumido) de Bellatin de escrever todas as obras como se fossem uma única. Nesse sentido, afirma a voz que enuncia em "Underwood Portátil":

> Creo que todos los libros son lo mismo. Por eso, y con la intención de apaciguar esa suerte de estandarización, utilicé el recurso de apelar a una serie de tradiciones, aparentemente ajenas a nuestro contexto, para darles a algunos de ellos un determinado recubrimiento. (2005b, p. 508).

Repetir não indica esgotamento da criatividade autoral ou empobrecimento da materialidade textual, é um recurso de composição levado ao ápice. Jorge Panesi situa o princípio da repetição na escritura de Bellatin como um modo de suscitar um jogo sem fim em que todo e qualquer elemento integrante da narrativa tem o intuito de gerar histórias. Afirma Panesi:

> [...] en la ficción de Bellatin, toda hermenéutica, toda explicación está allí para participar de un juego de *mise en abyme* que interpone a la pretendida sagacidad relacional del lector un espejo autorreferente interminable, inseguro e inabarcable. Porque cualquier elemento de una ficción, en el universo de Bellatin, parece estar allí para eventualmente generar otra ficción. Lo que él ha llamado el miedo de que la escritura no genere más escritura. (2005, p. 3, grifo do autor).

O mote principal da escritura de Bellatin é a construção do próprio "eu" como *tekné*. A figuração de si, de modo explícito, nomeado, ou por meio de indícios que suscitam a experiência pessoal do autor é um procedimento característico da repetição em sua escritura. Em LPLM Bellatin também se autofigura: como personagem e como uma voz que fala em primeira pessoa, como realçamos. O nome Mario Bellatin funciona como um mote que surge realçado pelos mesmos significantes que, frequentemente, aparecem em outras obras: a ausência do antebraço direito, os maus estares experimentados por problemas respiratórios, a paixão pela escritura, a paixão por cães, a inserção no cosmos sufista.

O tema fundamental de Bellatin é a escritura (ou a própria arte), uma vez que qualquer matéria narrada é suporte para a importância conferida à atividade de escrever em si mesma. Contudo, a temática que, aparentemente, adquire maior força neste universo é a dos corpos.

Estes aparecem como transgressão e como desvio aos dispositivos de poder que agem sobre eles, as instituições e os códigos sociais. Nessa esteira, o desvio não é o feio, o anômalo, o disforme, mas o que escapa à normatização[56]. Em LPLM, a temática dos corpos que desafiam as convenções de normalidade retorna, sobretudo, através dos disformes gêmeos Kuhn, os quais a irmã literata do tradutor adotou e do problema respiratório experimentado pelo escritor anônimo. É interessante observar que, no caso deste último personagem, o seu desvio à norma é conferido através de um corpo que estabelece uma relação com a escritura distinta à idealizada pelo saber tácito: este escritor afirma escrever, no mais das vezes, sob o efeito de medicação, sem ser capaz de distinguir o estado de inconsciência e o de consciência, constatação que problematiza a noção da escrita como a de uma realidade, absolutamente, controlada, dominada e planejada pelo sujeito.

O trabalho com a repetição de motes, temas e estruturas da própria obra é tão intenso em LPLM que o crítico Daniel Salinas (s/d) tece as seguintes considerações:

> Cuando uno se encuentra frente a un evidente caso de autoplagio como es *¿Lecciones para una liebre muerta?*, es inevitable sucumbir al dilema de las reacciones encontradas. De no ser porque esta novela está firmada por un narrador llamado Mario Bellatin, más de uno se sentiría con derecho a dictar sentencia condenatoria y afirmar, con el código penal literario en la mano, que autoplagiarse es un delito que pone en evidencia una espantosa sequía de ideas. Pero el código penal literario admite ciertos fueros en el caso del delito de autoplagio y una de ellos, es que el goza el señor Mario Bellatin […] Su más reciente creación, *Lecciones para una liebre muerta*, bien podría leerse como un concentrado de todos los elementos que conforman la obra de Bellatin. La posibilidad de catalogar al autoplagio como un delito quedadescartada, pues para que el autor incurra en él, hace falta que busque engañar al lector de forma burda, que le pretenda hacer creer que le está contando una nueva historia cuando en realidad le está atiborrando pan con lo mismo y en ese sentido Bellatin jamás engaña al lector[57].

LPLM radicaliza o procedimento da repetição a ponto de Daniel Salinas indagar se não seria o caso de autoplágio. Assim como o autor, consideramos também não se tratar de esgotamento de ideias e de rompimento com os códigos éticos do mundo literário (se é que

---

[56] Ángeles Macaya (2007) ressalta que em Bellatin o padrão de normalidade imposto aos corpos sempre vem de fora, é expresso pelo pai, pela mãe, por amigos, enfim, pela norma exterior ao sujeito. A autora cita o exemplo de *Salón de belleza*, em que o cabeleireiro travesti é o único corpo saudável do recinto, ele é, então, o corpo transgressor. Com essa operação, a escritura bellatiniana desnaturaliza a ideia do corpo são ou do corpo enfermo, tudo é questão do que é cristalizado como norma. A autora sublinha que, a exemplo do que a epígrafe atribuída a Kawabata diz, a referida obra expressa: "Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana" (2005b, p. 25). A normalidade, então, só pode ser percebida em relação aos dispositivos que normatizam os indivíduos.

[57] SALINAS, Daniel. *Lecciones para una liebre muerta, Mario Bellatin*. Disponível em: http://cunadeporqueria.blogspot.com.br/2005/05/lecciones-para-una-liebre-muerta-mario.html. Acesso em 01 jul. 2013.

podemos reclamar para o território da ficção uma ética). Não obstante, Mario Bellatin não está isento da "condenação literária" por haver estabelecido, de antemão, com o leitor um "pacto de leitura", o qual já o deixaria ciente de que retomaria a sua própria obra como processo de composição, como se depreende das formulações do crítico. A referida produção não configura plágio ou ausência de criatividade autoral porque legitima como mecanismo de criação, para nos referirmos segundo Jorge Panesi, o procedimento da repetição com vistas a escrever e a reescrever-se a si mesmo:

> Crítico poco cauto y, por lo tanto, crédulo, de todas las declaraciones biográficas que ha diseminado Mario Bellatin en desorientados reportajes, le creo al menos una: nos dice que ha comenzado a escribir (es una de sus escenas originarias, uno de sus mitos primarios de escritor) copiando indiscriminadamente textos ajenos (como la Profesora Virginia de su *Poeta ciego* copia las obras de *San Agustín*), para llegar así a la posibilidad o al derecho de reescribirse a sí mismo, o de reescribir sus propias narraciones, como ocurre en *Lecciones para una liebre muerta.* (2005a, p. 3).

LPLM, como reescrita da própria produção ou como reelaboração de si, configura- se pela apresentação de elementos textuais de *Poeta ciego,* de *Flores,* de *Salón de belleza,* de "Underwood portátil" etc.:

> 22
> No creo tener duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible. Nunca sabré cuáles han podido ser los motivos por los que, desde mi infancia, me he empeñado en mantenerme varias horas seguidas frente a una máquina de escribir. En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí misma las palabras. Me bastaba con verlas materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado conel sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor de la tinta, la lucha que debía emprender contra la cinta bicolor de la underwood portátil modelo 1915 - único legado de mi familia - con la que escribí los primeros textos. (BELLATIN, 2005a, p. 23).
>
> No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que ese misterio seguirá siendo inaccesible hasta el día de mi muerte. Nunca sabré cuáles pueden haber sido los motivos por los que, desde mi infancia, he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir, dispuesto a que ese ejercicio de escritura sea capaz, además, de construir realidades paralelas a las cotidianas. En un comienzo creí que el placer, o más bien, la obsesión estaba en apreciar la aparición de las palabras por sí mismas. En ese tiempo comencé a pensar que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo. (BELLATIN, 2005b, p. 502).

Os trechos em destaque pertencem, respectivamente, a LPLM e a "Underwood portátil" apresentando, com uma pequena variação, a mesma estrutura. E não se trata de repetir exatamente as mesmas estruturas como princípio de intertextualidade, dado que tal princípio supõe a ideia de um texto matriz, composto, por sua vez, também por vozes que o antecedem. O recurso da intertextualidade não dá conta de pensar LPLM, pois já não é o caso de reconhecer o surtir de elementos de outras produções bellatinianas nesta, mas de perceber, justamente, que o surtir dessas outras obras é sua própria força de composição.

A repetição em LPLM funciona, como analisa Guillerme Piro, como uma espécie de remix da própria obra, como uma espécie de mistura ousada de textos de Bellatin já publicados. Nesse sentido, nos deparamos com a transposição integral de trechos de outras obras do autor neste texto, como evidenciam os exemplos transcritos, e com o reaparecimento de eventos e de personagens de outros universos bellatinianos.

A menção ao "cuadernillo de las cosas difíciles de explicar", de *Poeta ciego*, retorna, nas páginas de LPLM, assim como este personagem. Aqui, tal caderno é o propiciador de relatos, assistimos à história dos universais e das tribos nômades (numa espécie de *mise en abyme*[58]), que surgem através deste livro atribuído ao personagem poeta cego[59].

O esteticista travesti, fundador do peculiar centro de beleza, depósito de pacientes resignados perante a morte em *Salón de belleza*, também é (re)ficcionalizado em LPLM. Tanto naquela obra como nesta, parece ser uma figura que funciona como motivo para a escrita. Naquela, é a audaciosa empreitada do personagem que, em tese, lhe dá subsídios para contar essa experiência. Nesta, o escritor anônimo, ao receber as visitas do amigo filósofo travesti, aparentemente inspira-se, tendo material para confeccionar seus textos.

A peleja na qual a escritora Margo Glantz aparece envolvida na obra já foi também retratada em outro texto de Bellatin. Trata-se de "Margo Glantz y su Golem preferido"[60]:

---

[58] "11 El poeta ciego denomina banda de los universales a los grupos de jóvenes que, principalmente en las ciudades industrializadas, el sistema relega a los suburbios. El universal que aparece en el *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* una vez que está delante de los rombos de la alambrada se quita la camisa, las botas militares y el estrechísimo pantalón amarillo que lleva puesto." (BELLATIN, 2005a: 16-17).

[59] Jorge Panesi indaga se, em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, não haveria a explanação de "algo muito difícil", ou seja, se a obra não reverberaria, de certa maneira, o título do caderno que aparece em *Poeta ciego*, "las cosas difíciles de explicar", colocando "respostas" para este. Panesi conclui que, em Bellatin, a repetição, a propriedade de suas obras suscitarem umas às outras compõe a gênese da escritura e que esta incorre em dois movimentos: o dos rituais, das cerimônias que por força da repetição tornam-se quase universais, e o do gesto de representar sem ocupar-se dos objetos representados. (2005, p. 4).

[60] BELLATIN. In: **Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista**. Margo Glantz y la crítica. Celina Manzoni (compiladora): Colección entramados, Venezuela, 2003.

> Glantz espera, agazapada detrás de la puerta de entrada de su casa, la hora exacta en que la mujer amante de los animales que merodea la zona donde vive, amarre en la chapa de la puerta principal la bolsa de comida destinada a su perra Lola. Aguarda escondida detrás de las cortinas del comedor. Desde hace algunos días ha prohibido que Lola salga a la calle. En contra de la forma libre como ha sido criada, aquella perra debe comenzar a hacer la vida de una mascota faldera cualquiera. La mujer que coloca las bolsas de comida a primeras horas de la tarde tiene que entender que aquella perra no es un animal callejero como pretende demostrar. Es más, debe darse cuenta de que se trata de Lola, la perra de Margo Glantz, que pocos meses más tarde será uno de los personajes principales del libro, *Zona de derrumbe*, que su ama escribe en esos momentos. (BELLATIN. In: Glantz, 2003, p. 155).

> La escritora margo glantz espera, agazapada detrás de las cortinas de su casa, la hora exacta en que la mujer amante de los animales, que merodea la zona donde vive, amarre en la chapa de la puerta principal la bolsa de comida destinada a su perra lola. Desde hace algunos días margo glantz ha prohibido la salida de lola a la calle. En contraste con la forma libre en la que ha sido criada desde cachorra, lola debe hacer ahora la vida de un perro faldero cualquiera. La mujer que coloca las bolsas de comida a primeras horas de la tarde tiene que entender que esa perra no es un animal ni callejero ni hambriento. Es más, debe darse cuenta de que se trata de lola, la perra de margo glantz, que es además protagonista del libro de cuentos que su ama acaba de publicar. Pero la mujer amante de los animales parece ignorar todos esos detalles. Pretende dejar, a fuerza, en la puerta de la casa situada en la esquina de hornos y tres cruces, el kilo de hígados de pollo que está segura se le niega a lola en ese hogar[61]. (BELLATIN, 2005a, p. 46-47).

Através destas amostras de análise, a leitura de estruturas praticamente idênticas em "Underwood portátil" e LPLM e entre "Margo Glantz y su Golem preferido" e LPLM, defendemos que o mecanismo da repetição não conclama os mesmos lugares, admitindo desdobramentos variados.

A ficcionalização que Bellatin efetua da própria obra, performando-a através do processo de "remix", faz com que a repetição provoque um deslocamento no qual a poética do mesmo suscita mudança de valor. Assim, se em "Underwood portátil" as considerações que a voz narrativa tece acerca do escrever configuram-se como elementos da busca de um lugar escritural, em LPLM regressam como a execução de tal busca, adquirindo um tom

[61] Mario Bellatin em "El Golem no es Nora García" afirma ter escrito esse texto como pedido de desculpa a Margo Glantz por conta de um outro texto que escreveu, "Margo Glantz y su Golem preferido", para a homenagem nacional a ela, ocorrida no Palácio de Belas Artes da Cidade do México. O autor reflete que teria ultrapassado certos limites (éticos?) ao escrever esse texto, apresentando-o na homenagem à referida escritora, já que teria invadido a sua intimidade e teria banalizado a figura do golem, importante na tradição judaica. As colocações de Bellatin sobre a apropriação (imprópria?) que teria feito da vida de Margo Glantz são interessantes, pois discorrem acerca de uma questão cara ao próprio escritor – a das possíveis imbricações entre a vida e a literatura. Diante disso, surgem-nos algumas interrogações: a arte tudo pode representar? A literatura tem sua própria ética? No texto escrito por Bellatin estamos diante de qual Margo Glantz? Nora García, personagem da autora, aparece no texto de forma distinta à que aparece Margo Glantz? Por outras palavras, podemos distinguir que a primeira é um ente ficcional e a segunda pessoa real?

predominantemente ensaístico no contexto daquela e majoritariamente ficcional no desta outra. Por outro lado, se o golem de Margo Glantz, no contexto do texto escrito por Bellatin em homenagem à escritora, parece um comentário bem-humorado da obra da autora, em LPLM compõe o ambiente das anedotas imaginárias que perfilam a materialidade dos microrrelatos, se o esteticista travesti em *Salón de belleza* é o narrador (personagem), em LPLM é um personagem que visita frequentemente "mario bellatin" também personagem.

A escritura do fragmento de LPLM apresenta a repetição como *modus operandi* que reitera a identidade, para chegar-se à não identidade, reforça o mesmo para torná-lo distinto. A respeito do caráter de repetir para deslocar, para mudar, afirma Blanchot:

> El habla del fragmento no junta al uno con el otro, más bien los separa, es, mientras habla y al hablar se silencia de la desgarradura móvil del tiempo que mantiene hasta el infinito las dos figuras en donde gira el saber. […] No dice, con relación a lo que ya ha sido dicho, nada nuevo, y si a Nietzsche le hace comprender que el *Eterno Retorno* (en donde se afirma eternamente todo lo que se afirma) no podría ser la última afirmación, no es porque ella afirme algo más, es porque lo repite en el modo de la fragmentación. En ese sentido, está "ligada" con la revelación del Eterno Retorno. El Eterno Retorno dice el tiempo como eterna repetición, y el habla del fragmento repite esta repetición quitándole toda eternidad. El eterno Retorno dice el ser del devenir, y la repetición lo repite como la incesante cesación del ser. El Eterno Retorno dice el eterno retorno de lo Mismo, y la repetición dice el rodeo en donde lo Otro se identifica con lo Mismo para llegar a ser la no-identidad de lo Mismo y para que lo Mismo llegue a ser a su vez, en su retorno que extravía, siempre distinto a sí mismo. (BLANCHOT, 1973, p. 50-51, grifo do autor).

LPLM trabalha com o mecanismo da repetição não apenas na dinâmica com outros textos de Bellatin, mas no interior de si mesma. A obra inicia-se e termina da mesma maneira: no fragmento 5, é enunciada em primeira pessoa, pelo escritor anônimo, recordando-se dos passeios e dos relatos que o avô lhe oferecia e, no fragmento 243, a constatação sobre os camelos é isolada do contexto em que aparece pela primeira vez, sendo proferida novamente:

> 5
> Cierta mañana de verano me encontré de pie junto a mi abuelo. Estábamos en el zoológico. Delante de nosotros había una serie de camellos. Eran animales viejos. Tristes. Aburridos quizá. [...] (BELLATIN, 2005a, p. 13).
>
> 243
> Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá. (2005a, p. 134).

A estética do fragmento sugere-nos impossibilidade de narrar segundo os moldes tradicionais benjaminianos. Assim sendo, a narração assume o estatuto do retorno de partes justapostas, circulares e que se constituem como aparato discursivo. Acerca da experiência concebida em termos discursivos, declara Isabel Quintana:

> De hecho, la cuestión, retomada en nuestros días por Fredric Jameson, de la imposibilidad de recobrar ese momento de comunidad plena presupone la existencia de una comunidad originaria tal, y eso es lo que habrá finalmente de ponerse en cuestión en la perspectiva finisecular. La experiencia se ligará entonces a los propios procesos discursivos y modos de construcción narrativa. Ésta supondrá, a su vez, la desestabilización permanente de las subjetividades y sus cristalizaciones identitarias. A la idea benjaminiana de "experiencia plena" habrá de oponérsele una noción más próxima a la de Bataille: "la experiencia de lo posible", el vivir como un *riesgo* permanente. Ya no se buscaría recuperar una subjetividad oprimida sino desgarrarla en su evidencia inmediata para abrirla discursivamente en su relación con una exterioridad inconmensurable que aparece como una amenaza y un desafío. (2001, p. 13-14, grifo da autora).

No entanto, no fim do relato parece haver, num gesto irônico, a tentativa de iludir o leitor de que a experiência, concebida em termos benjaminianos, ainda é possível: a voz do escritor anônimo, em tom referencial, "assume o comando" da narrativa e, supostamente num tom sincero, nos diz que já teve a ilusão de que escrevesse a partir da não experiência[62]. Confissão esta que nos levaria a ler que o que se declarou sobre "mario bellatin", por exemplo, remete à experiência direta do sujeito empírico. Não obstante, a nossa ilusão referencial imediatamente é desconstruída por meio do referido fragmento 243, último do relato: "Todo está vacío", logo a ideia da experiência plena – de um mundo com sentido, apreensível por meio do saber (coletivo) –, não se sustenta mais. Somente animais resistentes como os camelos (como a natureza, em seu eterno devir) mantêm-se soberanos, plenos e, ainda assim, talvez não tão absolutos, já que podem se entediar, de sua eterna repetição, "Tristes. Aburridos quizá".

Em conclusão, a estética do fragmento de LPLM convoca uma leitura crítica que não passe pelo trabalho de interpretação, aciona um modo de ler que faça o movimento de

---

[62] "242 Hubo otros viajes a ciudad de México, en los que siempre se dio el mismo fenómeno de relajación respiratoria sin necesidad de medicinas. Paradójicamente, según se iban anunciando una serie de desastres atmosféricos, generalmente motivados por la contaminación ambiental, era mayor la posibilidad de respirar. Quizá esa constatación me dio la vana idea de escribir a partir de la no experiencia, utilizando las huellas de lo deforme y enfermo de mi cuerpo como superficie. Esto me remite al sueño recurrente que suelo experimentar de vez en cuando, donde aparezco sin mi prótesis en medio de un espectáculo de danza moderna." (BELLATIN, 2005a, p. 133).

escrever o texto novamente[63]. Escrever LPLM novamente é seguir a lógica do fragmento que abre *Flores*, em que se explica que tal relato está estruturado de modo fragmentário e que as partes assumem o valor do conjunto, princípio que pode ser tomado como um signo tradutor da própria escritura bellatiniana:

> Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara. (BELLATIN, 2005b, p. 378).

[63] À luz do pensamento de Blanchot (1973) a escritura do fragmento não supõe uma totalidade perdida, a interrupção de um todo que pode ser reconstruído na experiência da leitura. O fragmento não se apresenta como indício de um corte a uma unidade substancial prévia e tampouco supõe uma integração, um devir, marcado por um movimento dialético. Instaura-se este como pura descontinuidade, separação, diferença.

4. SOBRE *EL GRAN VIDRIO*

4.1. A propósito do título e da herança de Marcel Duchamp na obra

El gran vidrio de Mario Bellatin remete a *La mariée mise à un par ses célibataires, même ou Le grand verre* (A noiva despida por seus celibatários ou o Grande vidro) de Marcel Duchamp (1867-1968)[64].

Octavio Paz em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, obra dedicada a investigar a singularidade do artista para a história da arte ocidental, diz que o francês não terminou *O grande vidro,* que, em seus dizeres, "foi *definitivamente inacabado* em 1923"[65]. (2012, p. 9, grifo do autor). Tal obra, segundo o mesmo autor, faz parte do ensejo do pintor de tentar promover a substituição da "pintura-pintura" pela "pintura-ideia"(p. 8-9). Assim, ainda jovem, aos vinte cinco anos, abandonou o domínio da pintura tradicional e, após 1913, tudo o que realizou integra o intuito de sepultar a arte apreendida com os olhos, a arte "retiniana"[66].

---

[64] Na contracapa de *El gran vidrio* (2007), obtivemos a informação de que o título da obra remete a uma festa realizada na Cidade do México, todos os anos, por famílias sem moradia que ocupam edifícios destroçados. Somos inteirados também de que o ritual celebrado por essas pessoas seria um símbolo carnavalizado de sua própria condição de "invisibilidade". Tais famílias, ao expressarem o lugar social que lhes é destinado – o das margens –, denominariam a comemoração de *El gran vidrio,* o qual suscitaria esse viver nos restos e nas sobras do sistema. Ressalta-se ainda na contracapa que a noção de experiência propulsionada por Marcel Duchamp, erigida pelo espontâneo, possibilitou a Mario Bellatin criar três autobiografias que desvelam o que uma autobiografia tradicional não o faz. Não obstante, não se vincula o título desta obra ao título homônimo do artista francês. "Un personaje en apariencia moderno" tematiza a questão do não acesso à moradia. A família retratada no texto vive entre um despejo e outro tentando, de modos diversos, não perder o lugar para morar e, embora o primeiro relato, "Mi piel, luminosa", não traga de maneira central o tema do desamparo da moradia, o narrador anônimo que tece o relato também fala sobre um episódio de despejo pelo qual a família passou e a mudança de casa efetuada em virtude disso. O título da obra ecoaria, desse modo, um referente externo, esse ritual festivo denominado *El gran vidrio.* No entanto, nos limites deste trabalho, investigamos a filiação de *El gran vidrio,* de Mario Bellatin, ao *El gran vidrio,* de Marcel Duchamp, ou seja, buscamos a filiação artística da obra.

[65] Octavio Paz realiza a seguinte descrição de *Le grand Verre*: "A Noiva Despida por seus Celibatários é um vidro duplo, de dois metros e setenta centímetros de largura, pintado a óleo e dividido horizontalmente em duas partes idênticas por um fio de prumo. Na parte mais alta da metade superior, domínio da Noiva, flutua uma nuvem de cor acinzentada. É a Via Láctea. [...] A Via Láctea envolve três tabuletas, semelhantes às que se usam nos estádios para marcar 'pontuação' das equipes ou nos aeroportos para avisar a chegada e saída dos aviões. Estas tabuletas são o Letreiro de Cima; sua função consiste em transmitir aos solteiros as descargas da Noiva – seus mandamentos. [...] Um pouco abaixo do Letreiro de Cima, na extrema esquerda, aparece a Noiva. É uma máquina (agrícola, esclarece Duchamp; alusão a Ceres?). Também é um esqueleto, um motor, um corpo oscilante no espaço, um inseto terrível, uma encarnação mecânica de Kali e uma alegoria da Assunção da Virgem. [...] Na extrema direita da parte superior há uma zona de pontos: são os disparos dos solteiros. Duchamp não pintou outras duas partes: a roupa da Noiva sobre o fio de prumo e, para o centro e a direita, o Vigilante ou Maquinista da Gravidade. Na parte inferior, à esquerda, se encontra o grupo dos Nove Moldes Machos ou Cemitério de Librés e uniformes. [...] À direita dos Nove, há um carrinho com patins: é a Carreta. Este aparelho aloja um Moinho de Água, seu propulsor. [...] No lado direito estão as Testemunhas Oculistas, figuras geométricas que recordam as de óptica. [...]" (PAZ: 33-35).

[66] "Segundo Duchamp toda arte moderna é 'retiniana'- do impressionismo, 'fauvismo' e cubismo até o abstracionismo e a arte óptica, com exceção do surrealismo e alguns poucos casos isolados como Seurat e

Não haver concluído o seu "grande retarde" assinalaria, ainda, para o crítico mexicano, o gesto de ressaltar que a finalidade da arte é a liberdade, liberdade evidenciada, por sua vez, pela face provisória do ato artístico.

Octavio Paz situa a contribuição de Marcel Duchamp para as artes, sobretudo no âmbito das ideias. De acordo com o autor, o francês, ao lado do espanhol Pablo Picasso, foi o maior responsável pelo giro no pensamento da tradição das artes visuais modernas. Este por apresentar uma obra que, ao longo de mais de cinco décadas, esteve permanentemente em mutação e aquele por haver instaurado, de forma aguda, a possibilidade da arte autocrítica e metairônica, que congrega a destruição de si mesma em seu interior:

> Talvez os dois pintores que maior influência exerceram em nosso século sejam Pablo Picasso e Marcel Duchamp. O primeiro pelas suas obras, o segundo por uma *obra* que é a própria negação da moderna noção de obra. As mudanças de Picasso – seria mais exato dizer: suas metamorfoses – não cessaram de nos surpreender durante mais de cinquenta anos; a inatividade de Duchamp não é menos surpreendente e, à sua maneira, não menos fecunda […] (PAZ, 2012, p.7, grifo do autor).
>
> Os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem. (Ibid., p. 8).
>
> Duchamp [...] é o único pintor moderno que continua a tradição do Ocidente e é um dos primeiros que rompe com o que chamamos tradicionalmente arte ou ofício de pintar. Dir-se-á que muitos artistas atuais foram pintores de ideias: os surrealistas, Mondrian, Kandinsky, Klee e tantos outros. É certo, mas suas ideias são subjetivas; seus mundos, quase sempre fascinantes, são mundos privados, mitos pessoais. Duchamp é, como Apollinaire o adivinhou, um pintor *público*. (Ibid., p. 51-52, grifo do autor).

Para nós, Duchamp seria um pintor de ideias públicas porque suas investidas artísticas entraram para a história da arte como possibilidade de redimensionamento na produção e na recepção da arte, como redimensionamento na nossa institucionalizada percepção. Os seus *ready-made*, nessa ótica, como bem assinala Paz, não são belos ou vulgares, estão além da dinâmica do gosto: "não postula[m] um valor novo: [são] um dardo contra o que chamamos valioso. [São uma] crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos". (2012, p. 23).

Os *ready-made* duchampianos, objetos industrializados, prontos, os quais o artista selecionava[67] e, geralmente, inseria a sua assinatura, mandando-os aos museus e às

---

Mondrian." (PAZ, 2012, p. 25).

[67] A respeito do gesto duchampiano de escolher objetos seriados, Octavio Paz transcreve os seguintes dizeres do artista: "O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e

exposições, instauraram, segundo Arthur Danto, duas rupturas na história da arte: o apagamento da distinção entre materiais convencionais e não convencionais e o desvanecimento da noção de gosto no julgamento crítico. Com tais êxitos (ou infortúnios, no olhar de críticos como Jean Clair, ressalta Danto), Duchamp teria posto fim ao primado do gosto como modo de apreensão e de valoração da arte, inaugurando um divórcio entre estética e arte. Por conseguinte, promovendo a substituição da "era do gosto" pela "era do sentido": "[...] a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa." (DANTO, 2008, p. 21).

A potência duchampiana, desse modo, não parece residir na ousadia em enviar para as exposições de arte esses objetos funcionais, do cotidiano (e tampouco era a intenção de Duchamp que, de peças utilitárias, passassem ao estatuto de arte, como, coerentemente, sublinham Octavio Paz e Arthur Danto), porém na capacidade de retirar a pintura (e, por extensão, as outras linguagens artísticas) do domínio do contemplativo, do território exclusivo do sensível. Duchamp instaurou a necessidade de que a arte pudesse ser inclusive a vontade de não se fazer arte tal como idealizada pela modernidade, o artista como sendo o criador do objeto artístico.

El gran vidrio de Bellatin marca filiação a Duchamp pela retomada do título de sua obra, mas sobremodo por sugerir-nos pertencimento ao território artístico suscitado pelo francês: o de uma arte que pode ser apreendida para além dos tradicionais critérios modernos. Com tal afirmação, reafirmamos que não estamos postulando a não adesão de sua escritura às letras modernas, mas, sim, que o ideário literário do mexicano tensiona ou desestabiliza algumas categorias da modernidade literária.

Le grand verre de Duchamp assim como *El gran vidrio* de Bellatin afinam-se porque são "máquina[s] de significar"[68]. Um e outro minam o gesto passivo do espectador-leitor e o convidam a agir, a não suscitar uma relação de encantamento e de contemplação com a obra. Um e outro realçam a circularidade. Octavio Paz afirma que a obra maestra de Duchamp inicia e termina no mesmo movimento: "É uma operação circular: começa no Motor-Desejo da Noiva e termina nela" (2012, p. 36). *El gran vidrio* bellatiniano ao retomar, no terceiro relato, elementos dos dois anteriores, também, estabelece o princípio da circularidade, isto é,

---

sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É dificílimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio [...]" (PAZ, 2012, p. 29).

[68] Octavio Paz usa a expressão "máquina de significar" referindo-se ao *Le grand verre* de Duchamp e aos seus *ready-made*.

faz as narrativas ecoarem a si mesmas. Um e outro se relacionam com linguagens exteriores ao campo artístico a que, supostamente, se confinariam. Octavio Paz sublinha que essa obra de Duchamp não tem como referencial a pintura, mas a literatura de Mallarmé[69]. *El gran vidrio* de Bellatin é literatura que se alça à condição de autobiografia revisitada. Um e outro sugerem que o mundo é um jogo de espelho. Octavio Paz declara que "há um momento em que nos damos conta de que, como a Noiva e seus solteiros, fomos vítimas de um espelhismo" (2012, p. 48). *El gran vidrio* de Bellatin, com suas três autobiografias, sugere que a vida é imagem refletida, projeção.

Mario Bellatin, inserido no bojo da contemporaneidade, afastado no tempo dos ousados *ready-made* duchampianos, não filia a sua obra à de Duchamp para perpetrar o gesto do artista francês, pois tal tentativa seria ingênua, dado que as investidas plenas contra a instituição arte já se fizeram anacrônicas, não parecem mais se validar. A filiação ao artista francês não é a vontade de repetir-lhe o gesto, porém a capacidade de reconhecê-lo[70]. Noutros termos, *El gran vidrio* de Bellatin não convocaria *Le grand verre* de Duchamp por romper, absolutamente, com o domínio do literário, instaurando o transliterário, algo que não poderia (mais) ser visualizado como a letra artística, mas por inscrever-se, deliberadamente, em uma concepção de arte que, de antemão, assume a pergunta pelo seu sentido (como diz Arthur Danto sobre o legado duchampiano) e não, simplesmente, a apreciação estética.

4.2. A autobiografia tradicional

A escrita que põe em cena a própria vida, o próprio eu é, aparentemente, um fenômeno que remonta há tempos imemoráveis. O desejo de narrar os sucessos da existência seria, por

---

[69] "O antecedente direto de Duchamp não está na pintura, mas na poesia: Mallarmé. A obra gêmea do *Grande Vidro* é *Un coup de dés*. Não é estranho: apesar do que pensam os vaidosos críticos da pintura, quase sempre a poesia se adianta e prefigura as formas que as outras artes adotarão mais tarde. A moderna beatice que rodeia a pintura e que nos impede de *vê-la*, é apenas idolatria pelo objeto, adoração por uma coisa mágica que podemos apalpar e que, como as outras coisas, pode vender-se e comprar-se. É a sublimação da coisa em uma civilização dedicada a produzir e consumir coisas. Duchamp não padece desta cegueira supersticiosa e sublinhou com frequência a origem *verbal*, isto é: poética, de sua obra. Em relação a Mallarmé não pode ser mais explícito: 'Uma grande figura. A arte moderna deveria retornar à direção traçada por Mallarmé: ser uma expressão intelectual e não meramente animal [...]'" (PAZ, 2012, p. 52, grifo do autor).

[70] Octavio Paz sublinha que o próprio Duchamp não enveredou por essa armadilha de achar que o efeito gerado por seus *ready-made* seriam eternos, por isso realizou poucos: "Não são muitos; Duchamp exalta o *gesto*, sem cair nunca, como tantos artistas modernos, na gesticulação". (2012, p. 20, grifo do autor). E Arthur Danto sublinha que Duchamp pode até haver propiciado o surgimento do que Jean Clair considera a abjeta e repulsiva arte contemporânea, fim da própria arte para este, mas que Duchamp, com os seus *ready made*, não pretendeu instaurar o repulsivo, e sim evidenciar que a arte está para além do julgamento do gosto, "isso é belo ou não", "bom ou ruim", podendo ser, simplesmente, crítica. (Cf. DANTO, 2008, p. 21 et seq.).

assim dizer, desdobramento da realidade humana, principalmente, a dos homens notáveis que falam sobre si mesmos com o intuito de imortalizar os seus feitos históricos.

Na tentativa de singularizar a própria existência, o ser humano lança-se na empreitada de plasmar via escrita a sua trajetória. Nessa esteira, a narrativa da vida adquire um tom retrospectivo: o sujeito volta-se ao passado com o fito de perscrutar o sentido daquilo que viveu. A escrita é aqui um meio de encontrar-se consigo e com o mundo.

Escrever a própria vida é sinônimo, desse modo, de um compromisso ético, de narrá-la em "espírito de verdade", como expressaria Philippe Lejeune (2008), precursor nos estudos da autobiografia. "Passar a existência a limpo" sob os desígnios da verdade é, para o referido teórico, estabelecer um contrato com aquele que lê de que os sucessos ali narrados correspondem ao vivido. Destarte, se o leitor constatar incongruências, ao confrontar a matéria lida com a experiência empírica do sujeito autobiógrafo, uma trajetória que não corresponde à história da vida contada, tratar-se-ia de fraude. Nesse sentido, debruçar-se sobre si é o equivalente a sondar-se, de forma plena, de confessar-se, de revelar-se ao outro e ao mundo. Não há, portanto, lugar para a ficção neste projeto.

A grande interrogação do autobiógrafo que narra a própria vida num "espírito de verdade" parecem ser as circunstâncias, o mundo como um dado exterior à consciência. Nessa perspectiva, o sujeito que escreve, como afirma Derrida[71], antes de fazê-lo já tem uma imagem de si, supondo saber quem é. O que este persegue é, antes de mais nada, o genuíno das situações que o marcaram, é uma "resposta", uma conciliação com eventos experimentados num tempo outro. Esse sujeito não se questiona, por exemplo, se o intuito de revisitar a vida é possível.

No projeto de narrar a própria vida, o sujeito supõe, então, ser uma unidade, supõe ter uma identidade, o que este questiona não é a plenitude do eu, enquanto realidade objetiva e subjetiva, mas se o propósito de conhecer obterá êxito. E almeja conhecer o significado do que lhe tocou viver que, uma vez atingido, afirmaria o seu *ser*.

A iniciativa de voltar-se ao próprio eu, tornando-o digno de eternizar a sua existência temporal finita através da escrita é, hoje, ao menos para o leitor ocidental, uma empresa "natural", melhor dizendo, comum. Não nos espantamos com a ideia de alguém pretender contar a própria história, ao contrário, as chamadas autobiografias parecem haver "invadido" o mercado editorial e, cada vez mais, cresce o interesse das pessoas pelas narrações da vida.

---

[71] Documentário sobre Jacques Derrida: FATHY, Safaa. *D`ailleurs*, 1999. Disponível em: http://www.jacquesderrida.com.ar/video/videos.htm. Acesso em 01 out. 2013.

Não obstante, o nosso interesse pelo descortinar das vidas alheias não é um fenômeno universal. Por outros termos, não seria um desdobramento da própria condição humana, como anunciamos nas primeiras linhas deste tópico, a necessidade de narrar os eventos da própria vida é, segundo Georges Gusdorf, uma realidade datada historicamente:

> En primer lugar, conviene resaltar el hecho de que el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes. Si las *Confesiones* de san Agustín ofrecen el punto de referencia inicial de un primer éxito fenomenal, vemos en seguida que se trata de un fenómeno tardío en la cultura occidental, y que tiene lugar en el momento en que la aportación cristiana se injerta en las tradiciones clásicas. Por otra parte, no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental, preocupación que ha llevado consigo en su conquista paulatina del mundo y que ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones […] Esta toma de conciencia de la originalidad de cada vida personal es el producto tardío de cierta civilización. Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, el individuo no ve su existencia fuera de los demás, y todavía menos contra los demás, sino con los otros, en una existencia solidaria cuyos ritmos se imponen globalmente a la comunidad […] Está claro que la autobiografía no puede darse en un medio cultural en el que la conciencia de sí, hablando con propiedad, no existe. Pero esta falta de conciencia de la personalidad, característica de las sociedades primitivas tal como nos las describen los etnólogos, se mantiene en civilizaciones más avanzadas, que se inscriben en marcos míticos regidos por el principio de la repetición. Las teorías del eterno retorno, admitidas como dogma, bajo formas variadas, por la mayor parte de las culturas antiguas, centran su atención en lo que permanece, y no en lo que pasa. (1991, p. 9-10).

A socialização de uma escrita de si, a ampla atenção conferida às chamadas narrativas do próprio eu, é, como destacamos com Gusdorf, consequência da racionalidade moderna; consequência de uma civilização que persegue os contornos da personalidade, destacando a individualidade; consequência de uma civilização em que o ser humano não pertence a uma comunidade, mas a uma sociedade. Em suma, de uma civilização que inventou a noção do sujeito, entidade dotada da faculdade de pensar e, portanto, do ímpeto de dominar as forças da natureza por meio dos aparatos técnicos: escrever a si mesmo seria, assim, uma forma de dominar-se, de pacificar-se por meio de uma tecnologia – a da escrita.

Com Gusdorf, realçamos brevemente as condições históricas, culturais e sociais que possibilitaram a emergência e a consolidação da escrita da própria vida. Não obstante, o mundo contemporâneo apresenta, segundo Leonor Arfuch (2013), uma particularidade no que concerne ao recorte do autobiográfico: a conquista planetária do gênero, um verdadeiro *boom* dos chamados discursos da subjetividade que ultrapassa os limites da autobiografia.

Leonor Arfuch explica que, embora o gênero canônico da autobiografia seja resultado direto da invenção do sujeito moderno, é somente com o impacto acelerado das novas ferramentas de comunicação que este se faz um fenômeno global[72].

Ela sustenta ainda que as chamadas políticas de escritura do eu, dentre elas a autobiográfica, fenômeno mundial na contemporaneidade, configuram um verdadeiro "giro subjetivo" nos termos de Sarlo (2005) ou uma "ampliação dos limites do espaço biográfico" nos termos dela própria (2002). Contudo, destaca que essa intensificação do campo da subjetividade na esfera social, através dessas formas variadas, tampouco representaria o reinado do sujeito, o sujeito como centro. O centro estaria ocupado pela impessoalidade do mercado, pelo capitalismo transnacional que, sem caráter definido, sem identidade, ditaria os rumos da história e da política. Esta soberania do mercado apátrida haveria possibilitado a emergência da subjetividade, de relatos do eu que (diferentemente dos macrorrelatos de si tipicamente modernos, escritos "pelos grandes homens" da história) são tecidos por sujeitos "menores", por homens e mulheres comuns que reclamam o direito à voz. Nessa esteira, a pesquisadora afirma que seu interesse não é se fechar neste ou naquele gênero, no que concerne à escrita de si, mas compreender esta intensa produção como um sintoma do presente.

De nossa parte, ao traçarmos os contornos da autobiografia tradicional como gênero e ao a localizarmos sucintamente no que diz respeito às condições históricas que possibilitaram a sua emergência e cristalização social em larga esfera, temos como fito vislumbrar o lugar que *El gran vidrio* confere ao autobiográfico. Nesse sentido, nos remetemos ao pensamento de Leonor Arfuch não para anunciar uma proposta de cariz histórico-sociológica dos estudos das escritas do eu na contemporaneidade, mas sobretudo para evidenciarmos que nosso objeto de estudo (re)trabalha com o autobiográfico no contexto do presente, em que parece sintoma do próprio tempo, como diria a pesquisadora, o remapeamento da subjetividade: qual é a relação, então, que o referido texto de Bellatin estabelece com essa subjetividade realocada do agora?

Em meio à conjuntura da atualidade, a leitura crítica de *El gran vidrio* parece reivindicar uma recepção que conceba o problema autobiográfico não somente como um gênero que suscita o contar de uma vida, mas que assuma que a própria noção de

[72] Arfuch ressalta ainda que a invenção do sujeito moderno despontou no século XVIII com as *Confissões* de Rousseau e que o gênero autobiográfico se modificou ao longo dos séculos.

subjetividade tem recebido um estatuto outro no presente. Desse modo, parece-nos coerente a postura sugerida por Ángeles Macaya:

> Al abordar la autobiografía y la cuestión de lo autobiográfico se plantean una serie de problemas teóricos relacionados no sólo a la cuestión del género, sino que también a las nociones de identidad, autoridad, referencialidad, representación y su valor con el sujeto. […] (2007, p. 97).

4.3. *El gran vidrio*: três versões da mesma vida?

El gran vidrio (2007) é composto por três relatos: "Mi piel, luminosa", "La verdadera enfermedad de la sheika" e "Un personaje en apariencia moderno", apresentando como subtítulo "tres autobiografías". Tal subtítulo supõe que nos depararemos com a narração de três histórias distintas que não guardam nenhuma relação entre si. Não obstante, a leitura da obra desconstrói essa impressão inicial: damo-nos conta de que cada uma dessas histórias contadas é estruturalmente autônoma, porém que todas parecem remeter ao relato da mesma vida, constatação essa que nos coloca em um impasse, pois como leríamos uma vida em três versões? Trata-se da narração de qual vida?

Contar uma vida em três versões parece supor contá-la de três modos diferentes, o que seria questão somente de mudança de ponto de vista, como num romance em que narrar em primeira ou em terceira pessoa emularia, respectivamente, proximidade ou distância narrativa, versões distintas da mesma vida suporia ramificações de uma matriz. Por outras palavras, variações na maneira de se apreender uma existência, a qual poderia ser sondada por vários contares. O caso de *El gran vidrio* é mais denso. Joga-se com a imaginação do leitor. A obra apresenta-nos três histórias divergentes, mas a última sugere condensar as anteriores. A confusão a que se vê imerso o leitor é lidar com a possibilidade de que a obra "brinca" com o fato de narrar a mesma vida nos relatos, mas sem apresentá- los como ramificações. Nesse sentido, não encontramos uma origem. Narra-se, supostamente, a mesma vida, contudo, parte-se em cada história de uma perspectiva, fator que faz com que estas não apresentem convergência, que não se complementem. Por não ser variação de um mesmo ramo, é que se pode colocar em cena, em tese, a mesma vida sem que necessitemos encontrar um lugar-comum nos textos: cada um enuncia uma história independente. O que nos conta, então, cada uma dessas microautobiografias transfiguradas?

"Mi piel, luminosa" é o primeiro dos três relatos que integram *El gran vidrio*[73]. Este é contado em primeira pessoa por um narrador anônimo que nos apresenta o sem sentido de sua vida (sem assim categorizá-lo) sobretudo através de um fato pontual: a exibição que sua mãe fazia, em banheiros públicos, de seus testículos. A mãe do narrador "ganha a vida" mostrando o genital do filho em banheiros públicos.

"La verdadera enfermedad de la Sheika" é o segundo relato da obra. Este é contado por um escritor (Mario Bellatin?) que, ao visitar um casal de leitores de sua obra e, também, membros da mesma comunidade religiosa a que pertence, é acusado pelo marido de havê-lo ficcionalizado em seu último livro. Desenvolve-se uma história dentro de outra. Neste relato, a cena inicial é a visita do escritor à casa de leitores de sua obra e, em meio à conversa, surge o debate a respeito do último livro publicado pelo artista, no qual, supostamente, o casal é personagem e surge também o tema da venda pelo escritor de um texto sagrado à revista *Playboy*. A partir daí, a narrativa concentra-se no livro que esse escritor publicou na revista.

"Un personaje en apariencia moderno" é o terceiro relato da obra. É contado por Mario Bellatin, que tem uma namorada alemã, e parece uma boneca ao sempre dançar para impedir que sua família seja despejada pelos proprietários dos imóveis onde já residiu. A identidade do personagem narrador não se fixa, é ora homem, ora mulher, ora um adulto, ora uma criança. No entanto, é autonomeado Mario Bellatin.

A narrativa termina com a voz narradora comentando as outras duas histórias do livro: o narrador, que assume gêneros distintos, ora mulher, ora homem, que se autodeclara mentiroso, começa a traçar os projetos futuros em relação à sua carreira como escritor e cita episódios de "Mi piel, luminosa" (primeiro relato) e de "La verdadera enfermedad de la Sheika" (segundo relato), gesto que nos faz, na posição de leitores, inferir que a voz que falava nos relatos anteriores era ele, Mario Bellatin.

O narrador do terceiro relato, que se autonomeia Mario Bellatin, diz que entre seus planos está fazer uma biografia filmada. Projeto concretizado em 2010, em que o escritor viveu a si mesmo na tela grande, em um filme dirigido por Gonzalo Castro, com o título de *Invernadero*, talvez em analogia a uma das obras de Bellatin, *Efecto Invernadero* (1992).

---

[73] Graciela Goldchluk lembra-nos que este primeiro relato de *El gran vidrio* aparece em outros textos de Bellatin, fator que confirma o caráter de reescritura da literatura do mexicano, segundo a referida pesquisadora. Afirma ela: "[…] "Mi piel, luminosa" se publica en Los cien mil libros de Bellatin con el título *La novia desnudada por sus solteros... así* (2011), y se incluye también en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Interzona, 2005) como "Uñas y testículos ajustados". Conservo una versión de 2003 con el título de "Mi piel, luminosa o Madre con hijo de piel transparente", pero antes había aparecido un adelanto en *Letras Libres* como "Madre e hijo" (2002)." (GOLDCHLUK, 2011, p. 7-8, grifo da autora).

Os relatos de *El gran vidrio*, ao colocar-nos diante de três histórias, mantêm, não obstante, um elo entre elas: todas são contadas em primeira pessoa, característica que de relatos que apresentam – em teoria – vidas, o que nos faz pensar em quais termos se constroem essas autobiografias.

4.4. A desconstrução dos parâmetros da autobiografia tradicional em *El gran vidrio*

A autobiografia enquanto desconstrução não pressupõe a sua dissolução como gênero ou discurso que persegue os contornos da própria subjetividade, mas a ideia de uma textualidade que problematiza os seus próprios domínios ao trabalhar com as tessituras do "eu". Desse modo, pensar *El gran vidrio* como uma autobiografia desconstruída é investigar os modos pelos quais a materialidade da obra refaz o que se convencionou como os limites do gênero.

El gran vidrio remapeia o discurso autobiográfico ao tecer uma relação outra com os pressupostos que, historicamente, orientaram/delinearam o gênero: a noção do eu, o apego à verdade, o trabalho da memória e o tom ético. Tais pressupostos, naturalizados no discurso autobiográfico canônico, são aqui revisitados.

Ancorados pelas formulações propostas por Derrida em sua "A lei do gênero" (1990)[74], compreendemos que *El gran vidrio* ao transgredir os pressupostos do gênero autobiográfico também o afirma. Dessa prerrogativa, a transgressão não é pura negação, é a afirmação do que movimenta.

Derrida tece suas considerações admitindo a impossibilidade de não se misturar os gêneros, suas reflexões situam-se à margem do que se poderia configurar como teoria ou história dos gêneros. Não se colocaria como teoria ao não partir do pressuposto de que os gêneros existem como modelo a ser estilizado ou contaminado e não se alça como um trabalho historiográfico ao não pretender documentá-los, explicá-los.

Derrida pensa na noção de gênero para vislumbrar a própria origem da literatura. A literatura se daria num movimento em que uma textualidade participaria de um (ou de vários gêneros concomitantemente) gênero sem encerrar-se nele. No processo de pertencer a um gênero, mas de não se fechar nele surgiria a possibilidade de literatura, a própria origem desta:

---

[74] O Texto de Derrida "La loi du genre'' foi originalmente publicado em *Glyph 7*, em 1980. No entanto, a versão usada neste trabalho é a de língua espanhola, publicada pela *Elipsis ocasionales*, em abril de 1990.

> [...] un texto no sabría pertenecer a ningún género. Todo texto *participa* en uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación nunca es una pertenencia. No a causa de un desbordamiento de riqueza o de una productividad libre, anárquica e inclasificable, sino a causa del *rasgo* de participación mismo, a causa del efecto de código y de la marca genérica. Marcándose de género, un texto se le desmarca. Si la remarca de pertenencia pertenece sin pertenecer, participa sin pertenecer, *la mención de género no hace simplemente parte del corpus*. Tomemos el ejemplo de la mención "novela". Debe estar marcada de una manera o de otra, aunque no sea bajo la forma explícita de la mención que subtitula y aún si es tramposa o irónica. Esta mención no es novelesca, no es, parte por parte, parte del corpus que designa. Tampoco le es simplemente extraña. Pero este *topos* singular sitúa en la obra y fuera de ella, a lo largo de su orladura, una inclusión y una exclusión respecto del género en general, de una clase identificable en general. (DERRIDA, 1990, p. 16-17, grifo do autor).

Articulando as reflexões de Derrida à escritura bellatiniana do eu, tentamos sair do movimento prescritivo de afirmar simplesmente que é o caso de não se falar em autobiografia e perguntamo-nos: como a literatura bellatiniana marca o gênero autobiográfico (afirma, participa) e como o remarca (ressignifica, escapa)?

El gran vidrio participaria do gênero autobiográfico por meio do paratexto "Três autobiografias" e da sugestão, nos três relatos, de que um sujeito contará a própria vida. A obra afirmaria o gênero autobiográfico de forma explícita através do paratexto que é, por sua vez, irônico. Irônico por realçar o atributo de autobiografia a uma textualidade que tensiona os limites do gênero, insinuando quiçá que este só pode ser trabalhado em seu desgaste, em sua irrealidade. A obra afirmaria também o gênero, de modo implícito, ao colocar em cena o aparente trabalho sobre a subjetividade.

El gran vidrio remarcaria o gênero autobiográfico ao subverter os limites entre o masculino e o feminino no último relato, já que tal subversão corrói a própria noção de identidade do sujeito, característica do discurso de si. Desse modo, essa obra de Bellatin, assim como *La folie du jour* de Blanchot, analisada por Derrida, indica-nos que a corrosão da lei do gênero enquanto forma passaria pela própria desnaturalização do gênero como contrato social e cultural[75].

El gran vidrio, em suma, remarcaria o gênero autobiográfico colocando-se mesmo como escritura, como textualidade variada, que não se faz na ideia de limite, mas na

[75] Ao analisarmos o estatuto da identidade em "Un personaje en apariencia moderno", retomaremos a relação entre a reelaboração da lei do gênero enquanto forma e a questão do gênero no que diz respeito ao masculino e ao feminino.

conformação de uma zona sobre a qual se é impossível dizer tudo, encerrá-la, dar-lhe a textura máxima.

4.5. “Mi piel, luminosa” e o pressuposto do eu autobiográfico

A concepção de que ao dizer “eu” há uma consciência responsável pelas palavras pronunciadas é, aparentemente, o pilar de construção da subjetividade da voz que enuncia, em primeira pessoa, no discurso autobiográfico clássico. Dessa maneira, o sujeito quando diz “eu” sente-se ele próprio, tem certa imagem de si, como anunciamos com Derrida.

Em “Mi piel, luminosa” o narrador do relato, ao enunciar “eu”, não se constrói como sujeito cognoscente, tampouco traça os limites de uma alteridade definida. Falar de si e do outro, nos limites do discurso deste autobiógrafo, não o faz apresentar um contorno identitário dele mesmo e do universo, não desvelamos o seu ser e o daqueles que o cercam. Poderíamos afirmar que ele, ao mover-se por meio da linguagem, não se coloca perante si e perante o mundo.

Os significantes da cultura, como a noção da família (burguesa), que conferem a ilusão do eu centrado, são desconhecidos por essa voz masculina que narra a própria vida:

> 201
> No sé, por ejemplo, el número de hermanos que he tenido.
>
> 202
> He olvidado asimismo el rostro de mi padre.
>
> 203
> Quizá preguntar a mi madre disiparía las dudas.
>
> 204
> Pero a estas alturas es absurdo dirigirle directamente la palabra.
> (BELLATIN, 2007, p. 45).

Este autobiógrafo não é dominado pelo desejo de conhecer, no que se refere a esse desejo, assume a postura da indiferença: não sabe a quantidade de irmãos que teve, não se lembra do rosto do pai, ignora se há mais colegas de reclusão internados junto a ele na escola especial em que a mãe o internou. Com tal posicionamento diante das circunstâncias que narra sobre si mesmo, esse sujeito não concebe inteligibilidade à experiência.

A travessia que marca a construção de si do sujeito autobiográfico é infrutífera: ao princípio da narrativa essa voz anônima que se conta não sabe (bem) quem é e continua sem

sabê-lo até o fim. Inclusive, a marcação numérica do relato em trezentos e sessenta curtos parágrafos – enumerados em uma progressão crescente – poderia supor o simulacro de uma escrita de entendimento da voz que se enuncia com o mundo. No entanto, a sequência numérica é um signo que rompe com o ideal de uma escrita que serve como tecnologia ao sujeito autobiógrafo, é a marcação, na linguagem, de que esta não é ferramenta, não é "ponte para", mas parte da própria condição humana de ser faltante, tal como a vislumbra o discurso da psicanálise, já que para a psicanálise, sobretudo a lacaniana, somos seres de linguagem e, em vez de a falarmos, somos falados por esta. Por outros termos, não temos um domínio (pleno) da linguagem que, por sua vez, é um índice de nossa condição incompleta e finita no mundo. A linguagem não é, desse modo, um instrumento de comunicação, mas o que nos constitui enquanto sujeitos divididos.

A respeito do estatuto da numeração na escrita de "Mi piel, luminosa", Ángeles Macaya também a compreende como um mecanismo que desestabiliza a vocação de conciliação do discurso autobiográfico[76]. Afirma a autora:

> El narrador de "Mi piel, luminosa" presenta su relato organizado en trescientas sesenta oraciones enumeradas del 1 al 360, y está consciente de la existencia de una audiencia (aquellos lectores que no deben "creer" que su madre cumplía la habitual rutina de ama de casa). De todos modos, esta enumeración no organiza la narración ni sugiere un desarrollo coherente de ciertos acontecimientos. Los lectores sólo saben que el narrador posee unos testículos inmensos y que su madre saca provecho de esta espectacularidad corporal exhibiéndolo en baños a cambio de objetos de poco valor (prendas de adorno y cosméticos) […] (MACAYA, 2007, p. 104-105).

Por ignorar elementos que supostamente conferem identidade ao ser humano, como a história da própria vida e a do grupo familiar a que pertence, este narrador anônimo mobiliza uma subjetividade sem o ideal de um sujeito pleno, acabado.

Ao final do relato, a voz narradora que fala sobre os sucessos da sua vida, sem pretensões de revelá-la, de confessar-se, admite não conhecer ainda o paradeiro do pai e que não tem interesse em construir uma identidade para a sua história:

> 304
> No me importa ya conocer ningún otro detalle de esos años.

[76] Ángeles Macaya, além de reconhecer que a numeração do relato não supõe um andamento evolutivo na narrativa, filia o recurso utilizado no texto bellatiniano ao do escritor mexicano Francisco Hinojosa. Segundo a referida autora, é impossível considerar o lugar da sequência numérica em "Mi piel, luminosa" sem referir-se a *Informe negro*, texto de 1987 do escritor mencionado, composto por um relato fragmentado, numerado de 1 a 100.

> 360
> De mi padre no he vuelto a saber, aunque seguramente hubiera apreciado como nadie mis lámparas cubiertas con espuma de jabón. (2007, p. 62-70).

Renunciar ao conhecimento de si, num discurso que se propõe ao gesto interpretativo como o autobiográfico, é construir uma subjetividade não submetida ao imperativo do pensamento. Nesse sentido, a máxima de Descartes: "Penso, logo existo" está fora de lugar, o sujeito existe para além do pensar e isso não significa dizer que este se inscreve na irracionalidade, mas que a existência não é preenchida, exclusivamente, pela atividade reflexiva e que esta não proporciona o conhecimento do próprio eu, não confere plenitude.

O sujeito que se conta em "Mi piel, luminosa" não configura uma imagem de si e não se atormenta por não fazê-lo, suscita eventos de sua vida supostamente traumáticos (como os maus-tratos que a mãe realizava em seu corpo, queimando-o e enforcando-o com travesseiro[77]), de uma forma quase neutra, sem envolvimento afetivo, dando-nos a impressão de que o sujeito que passou por tais experiências dolorosas (já) não se encontra na enunciação do discurso. Dito de outro modo, parece haver um hiato entre o sujeito empírico e o sujeito que enuncia, dado que, ao falar sobre o traumático, a voz que enuncia o faz de um modo tão apático que temos a sensação de que não há sofrimento e conflito com o passado[78].

O não envolvimento emocional do autobiógrafo com as circunstâncias traumáticas de sua vida nos remete às formulações de Paul de Man, pois, para ele, há inevitavelmente uma separação entre o sujeito experiencial e o sujeito que enuncia, ocupando o primeiro o lugar de um "morto" que não pode ser recuperado pelo discurso. Assim, ao não se colar às dores do sujeito experiencial supostamente convocado pelo discurso autobiográfico, o narrador anônimo de "Mi piel, luminosa" parece assumir a postura sugerida por De Man – o

---

[77] "94. Recuerdo que tiempo después de que nos quedáramos solos - mi padre nos dejó una mañana de invierno - mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo. 95. Me imagino que para conseguir de una manera más efectiva mi futuro ingreso en la Escuela Especial. 96. En esa época habíamos regresado a habitar la trastienda del horno de mi abuelo. 97. Entre otras acciones, me colocaba unos lentes con los que la realidad se trastocaba hasta convertirse en una presencia irreconocible, capaz únicamente de producirme desagradables mareos. 98. En otras ocasiones no me dejaba respirar, tapándome la cara con la almohada hasta que me sentía morir. 99. Una vez trató de introducir mi cráneo dentro de una calavera de cartón que guardaba con fines desconocidos. 100. Cierta mañana en que me descubrió gastando en caramelos un dinero que había caído del bolsillo de un muchacho, me chamuscó las manos en un fuego que encendió con el solo propósito de llevar a cabo su lección." (BELLATIN, 2007, p. 24).

[78] Para Ángeles Macaya, o narrador bellatiniano recusa a nostalgia (o envolvimento afetivo com a matéria narrada) não por impossibilidade de narrá-la, mas porque a nostalgia e a experiência do conflito inscreveriam a narração de si no gesto reflexivo e conciliador: "El narrador de Bellatin rechaza la nostalgia, no porque ésta sea una manifestación personal cuyo contenido no es "documentable"- esta era la ansiedad de escritores como Sarmiento por ejemplo - sino porque tanto la nostalgia como la experiencia del duelo implican un proceso evolutivo y regenerativo de autorreflexión." (MACAYA, 2007, p. 104).

distanciamento entre aquele ser que vivenciou os eventos narrados e este que se conta através da escrita e não apresenta uma estabilidade para si enquanto sujeito escritural.

Em síntese, o lugar conferido à subjetividade em "Mi piel, luminosa" coloca em evidência uma voz naturalmente desinteressada em simular o controle de sua vida e o do mundo, colocando-nos diante da interrogação mobilizada por Paul de Man ao pensar o autobiográfico: é a vida quem determina o projeto autobiográfico, ou, antes, este quem mobiliza a vida?[79] A leitura deste relato supõe adesão ao segundo movimento. Diante da não construção de uma figura de si pelo autobiógrafo, resta-nos, apenas, deparar-nos com o sujeito da escrita e com o que escreve. Na condição daquele que escreve, tal sujeito não se fixa na enunciação de si, o (sujeito) autobiográfico é, para expressarmos segundo De Man, portanto, desfiguração.

4.6. "Mi piel, luminosa" e a verdade autobiográfica

Neste relato, o narrador anônimo informa-nos a respeito de uma série de fatos que lhe aconteceram e, na primeira vez que os enuncia, geralmente apresenta-os com aparência de verdade, ou seja, não os menciona ao modo de conjectura, de hipótese.

O narrador diz que sua mãe ia visitá-lo, à noite, na escola especial em que o internou e ingressava de maneira clandestina na instituição, abrindo a porta com uma chave cumprida e enferrujada. Dito isso, passa a falar sobre o hábito da mãe de pintar os lábios, sobre a sensação que o ruído advindo de tal ato lhe causava no corpo (uma ereção controlada pela própria roupa íntima que a mãe lhe desenhou), a seguir questionando-se sobre a forma que a mãe arranjava para adentrar o colégio. E, finalmente, afirmando haver informado que foi a diretora quem lhe deu as chaves, mas que tal suposição é despropositada e sem sentido:

> 150
> Ahora, después de haber pasado por tantas experiencias, ya no sé qué pensar del cuerpo de mi madre cuando lo veo ingresar en las noches con la llave que la directora de la Escuela Especial pareció confiarle desde que fui aceptado.

[79] "[...] ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?" (DE MAN, 1991, p. 113).

> 151
> Se trata de una llave larga y algo oxidada.
>
> 154
> Nunca me atreví a decírselo abiertamente, pero su boca me gusta más cuando se presenta de esa manera.
>
> 161
> Hacía ruidos de una intensidad tal, que irremediablemente terminaba sintiendo una erección, que trataba de contener con la prenda de material rugoso que mi propia madre me ha diseñado.
>
> 165
> "¿Cómo hará para entrar?", suelo preguntar cada vez que la veo aparecer en la oscuridad.
>
> 166
> Señalé que ingresa con la llave que le ha entregado la directora de la escuela.
>
> 167
> Sin embargo se me hace totalmente absurda esa suposición.
>
> 168
> Es imposible que la directora le haya dado una llave.
>
> 169
> Para que la dejen entrar quizá le proporciona a los celadores algunos de los objetos recolectados en los baños.
>
> 170
> O quizá lo logra mostrando sin pudor los labios embadurnados. Me imagino que los mueve de tal manera que no queda otra opción que abrirle paso. (BELLATIN, 2007, p. 35-38).

O narrador não é capaz de garantir a veracidade dos fatos que enuncia, tampouco se preocupa em distinguir uma suposta verdade referencial do que poderia ser produto de sua imaginação, devaneio ou formulações acerca do que viveu. Há no tratamento com a verdade um nivelamento desta ao plano da dúvida e da incerteza. Não se trata da oposição verdade/mentira. Portanto, não podemos afirmar que mente, não é uma questão moral, como o seria no discurso autobiográfico clássico, em que não se comprometer com a verdade objetiva pressuporia uma dívida com o leitor. Como acusar de mentiroso um ser que não se move de acordo com tal dualidade (verdade/mentira)? Um ser que ao falar sobre si não parte da intenção de confessar-se, de revelar a verdade de uma vida?

Se o autobiógrafo de "Mi piel, luminosa" anunciasse recompor a verdade de sua existência, e, ao fazê-lo, jogasse com o leitor, ora anunciando uma informação, ora questionando-a e, por fim, desarmando-a, talvez poderíamos defender que mentisse,

instauraríamos, assim, um julgamento de natureza moral que remeteria às considerações de Philippe Lejeune sobre o estatuto da verdade no gênero autobiográfico:

> A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constitui a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais: foi o que tentei mostrar em uma série de estudos que analisavam como o ato autobiográfico se inscreve no campo do direito. Há mentirosos que são estigmatizados. Há malvados e indiscretos que são temidos e punidos. Há verdades que ferem. (2008, p. 104).

No entanto, não podemos exercer o lugar de juiz[80] deste autobiógrafo, verificando- lhe as contradições ao falar de si: não há contradições, uma vez que nem se pretende chegar à verdade. Destarte, os fatos suscitados não estão no domínio do verdadeiro ou do falso, mas no da afirmação gratuita. O narrador anônimo afirma e não conseguimos julgar a sua fala. O seu contar escapa, então, "a essa base que define todas as relações sociais", escapa ao "campo do direito", por isso "a verdade não fere". Essa voz masculina que fala sobre si pode enunciar os eventos mais traumáticos, como a naturalizada violência que marca a sua relação com a mãe, a passagem da sua família pela guerra, a mutilação pela qual passou o corpo do avô, o abandono do pai etc., que não estamos diante da verdade ou da mentira, mas de uma narração despretensiosa de si, marcada por elementos textuais que invocam o incerto: "Habrá", "No tengo seguridad", "No sé", "Quizá", "Lo más probable". (BELLATIN, 2007, p. 45).

"Mi piel, luminosa" corrói o pressuposto da verdade não por lhe questionar a validez e a legitimidade. O autobiógrafo não admite uma face única para os eventos narrados – oscilando entre uma versão e outra destes – por descrença no alcance do conhecimento da

---

[80] Paul de Man questiona o modelo autobiográfico, de base contratual, proposto por Philippe Lejeune. Afirma o referido crítico que tal modelo confere ao leitor a posição de juiz da verdade da matéria narrada e estabelece uma isonomia entre o nome do autor na capa do livro (como instância social e política), o sujeito o qual, em tese, teria a vida contada e o sujeito que diz "eu" por meio da enunciação, homogeneidade problemática para de Man que defende a existência, na escrita, apenas daquele que enuncia e que, ao dizer "eu", tampouco está lá, não se fixa: "De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado. Al principio la autoridad trascendental tenía que ser compartida entre el autor y el lector o, lo que es lo mismo, entre el autor *del* texto y el autor *en* el texto que lleva su nombre; pero ahora la pareja especular ha sido reemplazada por la firma de un único sujeto, que ya no se repliega sobre sí mismo en un entendimiento especular. Pero el modo de lectura de Lejeune, al igual que sus elaboraciones teóricas, muestra que la actitud del lector hacia este "sujeto" contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado." (1991, p. 114, grifo do autor).

verdade, mas por uma espécie de não necessidade de se perguntar por ela. Tal postura reporta-nos às considerações de Duchamp acerca da indagação sobre a existência de Deus que, de maneira correlata, elucidam o lugar concedido à verdade pela voz que se conta:

> [...] em termos de metafísica popular não aceito discussões sobre a existência de Deus, o que quer dizer que a palavra ateu, oposta a crente, nem sequer me interessa [...] Para mim há outra coisa distinta do *sim*, do *não* ou do *indiferente* – por exemplo: *ausência de investigação nesse domínio.* (PAZ, 2012, p. 44-45, grifo do autor).

As afirmações do autobiógrafo, permeadas pelo espectro da dúvida, instauram uma "ausência de investigação" no domínio da verdade, uma ausência de pergunta pelo alcance desta. O protagonista, dessa maneira, não se interroga: a oscilação entre afirmação/desconstrução da afirmação ressaltam que mais do que perseguir os contornos da verdade da vida, mais lhe serve criar uma imagem da vida que lhe apraza:

> 302
> Sería fácil preguntar.
>
> 303
> Pero prefiero seguir callado.
>
> 305
> Aunque sí deseo preservar la imagen de aquellos esposos alrededor de la mesa preocupados por los informes del hospital. (BELLATIN, 2007, p. 62).

4.7. "Mi piel, luminosa" e o trabalho com a memória

O narrador deste relato fala sobre os atos de sua infância, a sua relação com a mãe, a sua internação na escola especial, o definitivo abandono do pai, a sua família e, principalmente, sobre as exposições que a mãe faz de seu corpo nos banheiros públicos. Contudo, a narração deste autobiógrafo não elenca os fatos de uma forma sequencial, de modo que os enclausuremos a determinado tempo de sua vida. O narrador anônimo afirma que recordar, quando se está (tão) próximo no tempo aos eventos lembrados, talvez não corresponda ao ato de rememoração[81]. Diante disso, indagamos: seria tal fala a assunção de uma *mea culpa*? Uma justificativa ao leitor de que não perscrutará o seu *ser* por limites estruturais, não passou tempo suficiente para que seja capaz de assumir uma posição objetiva

[81] "134. Ésos son de los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela. 135. Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder." (BELLATIN, 2007, p. 31).

perante os fatos? Ou ainda a suposição de que uma narrativa de si, digna de ser contada, é somente aquela delineada em torno do passado remoto?

O passado surge despido do caráter memorialista e o presente marcado apenas pelo eu da enunciação que se instaura, inevitavelmente, no "agora". O possível reconhecimento dos "erros e acertos" do passado que poderiam tecer um projeto para o "hoje" é inexistente no mundo erguido pelo autobiógrafo. Este ainda vivencia alguns eventos que está narrando: é aluno da escola especial, na qual foi internado pela mãe.

A impressão que temos ao ler os eventos que compõem a trajetória do autobiógrafo é que rememorá-los não apresenta um sentido para o presente. Desse modo, o típico projeto autobiográfico de rememorar para entender quem se é, de rememorar para corrigir, de rememorar para fazer justiça e mesmo de rememorar para não esquecer, para eternizar é tensionado. O protagonista ao suscitar as circunstâncias que marcaram a sua vida parece convocá-las porque apresenta a faculdade, a capacidade de lembrar, mas o passo seguinte, o de escrever tal habilidade em uma perspectiva, em um fim, não o acompanha, postura que nos faz pensar nas considerações de Leonor Arfuch sobre o trabalho da memória:

> [...] ¿qué es lo que la memoria intenta escamotear al olvido? ¿Y qué es lo que se pretende trasmitir, dejar como marca imborrable en la memoria colectiva? […] ¿Qué es entonces lo que "trae" con más fuerza el recuerdo, la imagen de la cosa ausente o la afección presente? ¿Los "hechos" o su impacto en la experiencia? Y ¿cómo llega esa imagen al recuerdo, de modo involuntario o por el trabajo de la *rememoración*? (2013, p. 65-66, grifo da autora).

O trabalho que o narrador tece com a memória não tenta relegar ao esquecimento os elementos que, aparentemente, a sua consciência não poderia suportar, mas fatos que decide não contar:

> 221
> Nunca acostumbro transmitir esta información.
>
> 222
> No quiero hablar de los años en que mi padre, mi madre, mis hermanos y yo formábamos parte de una verdadera familia.
>
> 223
> En un principio la casa nos fue rentada por un par de años; lo recuerdo como un momento maravilloso.
> 224
> Con mi padre, mi madre y mis hermanos haciendo planes para un futuro mejor. (BELLATIN, 2007, p. 49).

O narrador nega-se a suscitar um tempo de sua vida em que, segundo ele mesmo, a família e ele eram felizes e teciam planos melhores para o futuro, em contrapartida, não hesita em narrar eventos, em tese, difíceis de elaborar: “351. Ellos dos eran los únicos miembros de su familia sobrevivientes de la guerra” (2007, p. 69). Assim, este autobiógrafo não parece movido pelo exercício de “apagar” os eventos traumáticos e a escrever um presente “melhorado”, saudável.

O autobiógrafo anônimo não oculta as marcas que suscitam o trabalho da memória (como ocorre no discurso autobiográfico clássico), ao evidenciar que a memória é, fundamentalmente, seletiva, fragmentária:

> 315
> Mi madre fue llevada a un parque por ciertas personas caritativas, que buscaron mantenerla a una distancia prudencial del trajín de los que sacaban las cosas de la casa.
>
> 316
> Mis hermanos – ahora comprendo que sí teníamos hermanos–
> empezaron a llorar de manera desesperada.
>
> 317
> Otras personas, seguro más caritativas que las primeras, se los llevaron a sus casas. (BELLATIN, 2007, p. 64).

Nos fragmentos destacados, o narrador conta o processo de despejo pelo qual a sua família passou e, uma vez mais, questiona-se sobre a quantidade de membros que integrava a sua parentela, afirmando que, se tinha irmãos, eles choraram desalentadamente. A cena revisitada por ele é narrada como produto da rememoração, não como o real, retirando a narração da característica serenidade do tradicional discurso autobiográfico, em que a escrita do autobiógrafo suscita a aparência de que nada ficou “de fora”, à parte de seu relato, dando a impressão de que o ato de recordar garante a reconstituição integral do vivido e de que este é uma ação controlada exclusivamente pela vontade do sujeito.

Lembrar e esquecer são os inextricáveis atos da memória e o autobiógrafo de “Mi piel, luminosa” inscreve em seu discurso tanto um como outro. Ele parece marcado por uma amnésia no que diz respeito a se lembrar de circunstâncias simples de sua existência, como a real composição familiar, e recorda eventos densos, a princípio, inenarráveis, a sobrevivência da mãe e do avô à guerra, as torturas realizadas em seu corpo, o desaparecimento do pai.

O discurso da psicanálise postula, como nos chama atenção Todorov[82], que o ser humano tende a jogar para níveis mais profundos da consciência, para o inconsciente, aquilo que não suporta, a dor não elaborada. Diante disso, indagamos: por que este narrador narra o traumático e oculta o aprazível? Se considerássemos que o autobiógrafo escreve sobre tais eventos assombrosos e a escrita destes é a tentativa, ainda que não deliberada, de cura pela palavra, diríamos que, ao trazer essas cenas à consciência, ele trabalha a dor, conseguindo, finalmente, deslocá-la[83]. Ángeles Macaya, por sua vez, analisa que os personagens de Bellatin enunciam a dor sem nostalgia, para conclamar um movimento de "degeneração", "involução", "mutação" e "mutilação" (2007, p. 105), na matéria narrada, tendência que desafia os pressupostos do gênero autobiográfico convencional.

No que concerne ao trabalho com a memória, uma escrita afeita ao movimento "evolutivo" tenderia a valorizar a lembrança e a tentar abafar o esquecimento, pois lembrar suporia tecer o fio da vida e esquecer deixá-lo escapar. O narrador de "Mi piel, luminosa", contudo, não estabelece tal hierarquia e recorda o doloroso, sem sujeitar-se a este, esmorecendo, desse modo, o tom de "crecimiento y desarrollo" do qual comenta Ángeles Macaya, ancorada pelo pensamento de Silvia Molloy[84].

A postura de fazer o trabalho com a memória e não apresentar a reconstituição do passado, de fatos que parecem impossíveis de serem esquecidos, como o rosto do pai e a quantidade de irmãos que se tem, envia-nos, ainda, às formulações de Todorov sobre a feição da memória. Aclara-nos o pensador que o ato de recordar não é necessariamente bom (que esquecer pode ser também essencial e saudável ao sujeito ou ainda a uma comunidade) e que o acontecimento recordado pode ser lido de modo literal ou exemplar. A relação do narrador do relato com o passado lançou-nos ao pensamento de Todorov, sobre o funcionamento da

---

[82] "La vida afectiva del individuo nos ofrece [un] paralelismo clarificador. Es sabido que el psicoanálisis atribuye un lugar central a la memoria. Así, se considera que la neurosis descansa sobre ese trastorno particular en la relación con el pasado que consiste en la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables." (TODOROV, 2000, p. 24).

[83] "Su curación – mediante el análisis – pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos. Pero ¿qué hará con ellos el sujeto, a partir del momento en que los haya reintegrado a su conciencia? No tratará de atribuirles un lugar dominante – el adulto no podría regular su vida según sus recuerdos de infancia –, sino que más bien los hará retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos; a fin de controlarlos y poder desactivarlos. Mientras estaban siendo reprimidos, los recuerdos permanecían activos (obstaculizaban la vida del sujeto); ahora que han sido recuperados, no pueden ser olvidados pero sí dejados de lado." (TODOROV, 2000, p. 24).

[84] "La presencia de la autorreflexión y una determinada narrativa de crecimiento o desarrollo son parte de lo que Silvia Molloy llama las 'expectativas del género autobiográfico'. En la autobiografía es posible reconocer en una narrativa que evoluciona de manera coherente, ya que el autobiógrafo ordena los hechos relevantes de su vida y de su tiempo tanto de acuerdo al desarrollo y crecimiento de su propia persona como a los objetivos de su escritura […]" (MACAYA, 2007, p. 105).

memória, por parecer-nos que o autobiógrafo construído por Bellatin desafia ambos os paradigmas propostos pelo autor. Diz-nos ele que a atitude de reminiscência ancorada no gesto literal atrela-se ao outrora – sem conseguir estabelecer um hiato entre o que se foi e o que se é – o mundo é, aqui, contiguidade. Aquele que recorda não se dissocia da dor de ontem, tornando-se refém do passado e colocando-se na posição de sofredor. Em contraparte, a postura de reminiscência sustentada pelo gesto exemplar é capaz de neutralizar a dor, apesar de reconhecê-la, atribuindo-lhe um valor universal, advindo de sua analogia com o sofrimento do outro. Nesse sentido, esta deixa de ser individual e passa a ser humana, genérica, coletiva. O mundo é, neste lugar, semelhança[85].

Este autobiógrafo não se prende ao passado quando o enuncia, o único fato de sua vida cuja não compreensão parece desassossegá-lo, mas sem tirá-lo de seu "natural" não conflito consigo e com o mundo, é a pergunta acerca da razão pela qual a mãe o internou numa escola especial[86]. Não elabora, portanto, o passado ao modo da rememoração literal e tampouco ao modo da rememoração exemplar, já que não parece lhe extrair um fundo transcendente, saindo de si e abrindo-se ao outro. A sua dor não é significativa, não lhe traz uma aprendizagem, não o prende ou liberta. As considerações que faz ao final de seu relato não são reflexões provindas do entendimento de que o drama que vivenciou pode ser espelhado e compartilhado por todos os homens, mas meras constatações niilistas:

> 354
> Hace dos noches mi madre me trajo algunas fotos que, en principio, me parecieron acabadas de tomar.

---

[85] "La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos. Experimentar una tremenda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente la imagen que uno se hacía de sus allegados y de sí mismo, es una situación peligrosa que puede hacerse insoportable y que será rechazada con vehemencia. […] Por un lado, ese suceso – supongamos que un segmento doloroso de mi pasado o del grupo al que pertenezco – es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo. En tal caso, las asociaciones que se implantan sobre él se sitúan en directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas a las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora […] O bien, sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte – y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública–, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente. […] Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora. […]" (2003, p. 26- 30-31, grifo do autor).

[86] "77. "Por qué me encuentro matriculado en una Escuela Especial?", es una pregunta que no dejo nunca de hacerme. 78. No creo que alguien tenga una respuesta segura, ni siquiera mis compañeros de reclusión. 79. Se conforman, como yo, con saber que duermo en uno de los pabellones centrales." (BELLATIN, 2007, p. 20).

> 355
> Mostraban a un sujeto que se dedicaba, como mi abuelo, al oficio de horneador de cerdos.
>
> 356
> En la foto pude reconocer las paredes, las mesas de cemento, la larga pala que solía utilizar mi abuelo para cumplir con su trabajo.
>
> 357
> Pude ver también, sobre sus cuerpos, adornos parecidos a los que mi madre solía colocar en la carne de los animales.
> 358. Se trataba de fantasías de bajo valor, no como los objetos que suelo hacer con diamantina en la Escuela Especial.
>
> 359
> Siempre mi madre y la directora dicen que mi talento no tiene nada de extraordinario. (BELLATIN, 2007, p. 70).

Recordar e, por conseguinte, esquecer, quando o sujeito que o faz (já) não é capaz de padecer, tampouco se redimir pelo trabalho de memória, coloca-nos a interrogação: para que se rememora? A leitura do relato sugere-nos que se rememora para contar, para narrar, e não para sequenciar e explicar a vida.

4.8. "Mi piel, luminosa" e a ética do discurso autobiográfico

Não conseguimos vislumbrar uma noção de ética assentada por valores universais que orientam a experiência humana por meio do relato deste autobiógrafo anônimo. Os ideais edificantes (éticos), que permeariam de forma implícita as ações concretas do ser humano (a moral), parecem pouco presentes no mundo suscitado por essa voz que narra.

O hábito da mãe do protagonista de exibir o genital do filho publicamente adquiriria respaldo moral no seio da coletividade a que pertence, a de mulheres que desde tempos antigos o fazem. Portanto, seria uma prática que abrigaria um sentido para além do fundo imediato – o de ganhar objetos de valor em troca da exibição – e inscrever-se-ia nos códigos de conduta de uma comunidade. Tal comportamento seria familiar para os que assistem ao espetáculo proporcionado pelos testículos do narrador, para a mãe e ele que o proporcionam:

> 52
> Esta prenda, que debo llevar todo el tiempo sin que muchas veces se note su presencia, no es precisamente una invención suya.
>
> 53
> Para diseñarla ha seguido una serie de patrones de antigua data.

> 54
> Sé además que el oficio de madre que se dedica a mostrar los genitales de sus hijos no es tampoco de su invención.
>
> 55
> Se trata de una práctica milenaria para la cual no todas las mujeres con hijos están capacitadas. (BELLATIN, 2007, p. 15).

No entanto, tal prática, ainda que inscrita na realidade e no imaginário desta coletividade, está em declínio, no tempo da enunciação do autobiógrafo, porque poucas mulheres se dedicam a realizá-la:

> 56
> En realidad casi ninguna [mujer] se encuentra en condiciones de llevar a cabo un ejercicio de esta naturaleza.
>
> 57
> De allí la ínfima cantidad de madres de este tipo que existe actualmente. (BELLATIN, 2007, p. 15).

A mãe do narrador, sobrinha da mulher mais importante que havia cinquenta anos dedicava-se à atividade de exibir o genital do filho, atualiza uma tradição caduca. A fala do narrador sugere que a mãe era uma das mulheres da atualidade que não estariam aptas a empregar-se na tarefa. Contudo, insiste em continuá-la, talvez por imperativos pessoais, frustrada e um tanto perturbada mentalmente pelo abandono do marido:

> 5
> Mi madre aprovechando mi dolor.
>
> 81
> Mi madre quizá sepa por qué insistió tanto con la directora hasta lograr mi aceptación.
>
> 82
> Parecía no bastar con mi repetida exhibición en los baños públicos.
> Enriquecerse con los objetos que iba adquiriendo.
>
> 83
> Pintarse los labios hasta la saciedad.
>
> 84
> Todo daba la impresión de parecerle poco.
>
> 85
> Cualquiera que la hubiese visto en ese entonces habría pensado que me odiaba con todas las fuerzas de su corazón.

> 86
> Sería la única manera de interpretarse el gozo que se reflejó en su rostro cuando la directora dio por fin su veredicto.
>
> 88
> En aquella época, una escuela semejante era tal vez la única salida que podía encontrar para ser considerada una madre hasta cierto punto normal dentro de nuestra comunidad.
>
> 89
> Halló quizá de ese modo una manera de sobreponerse al abandono de mi padre. (BELLATIN, 2007, p. 21-22).

A exibição que a mãe do narrador faz do corpo do filho remeteria a certo sadismo, já que desafia uma compreensão do tipo valorativa: "boa ou justa" (moral), também não possibilita abertura para um enquadramento metodológico (ético), afeito a destrinchar qual é a base que legitima(ria) tal exibição[87]. O narrador, ao associar a ação da mãe a um costume milenar, vislumbra um sentido para o agir dela e idealiza a própria morte, pois esse costume pressupõe o assassinato daqueles filhos cujos genitais não oferecem mais o atrativo dos testículos reluzentes e o seu corpo deixaria de brilhar um dia. Contudo, o autobiógrafo dá-se conta de que a atitude da mãe em mostrá-lo às mulheres da região em que vivem não parece ancorada por uma tradição da qual seria herdeira, o que o leva a crer que ela o mostra às companheiras para vê-lo sofrer.

A mãe do autobiógrafo não o exibe apenas por questões econômicas, chegando a oferecer a atração gerada pelo corpo do filho em troca de objetos de pouco valor e, até, gratuitamente, realidade esta última que o desagrada.

Diante da crença de que a mãe o violenta gratuitamente, o autobiógrafo se resigna ao desejo dela, passando a experimentar certo prazer ao ouvir o ruído causado pelo batom, ganho em troca da exposição do corpo dele, que a mãe passa nos lábios quando vai visitá-lo na escola especial. O narrador chega a estranhar o fato de a mãe dar-lhe um dia de descanso, o domingo, preferindo dormir a retirá-lo, sem autorização da direção do internato, para exibi-lo[88].

---

[87] Adela Cortina e Emilio Martínez explicam os limites entre a moral e a ética, delimitando a primeira como "esse conjunto de princípios, normas e valores que cada geração transmite à geração seguinte na confiança de que se trata de um bom legado de orientações sobre o modo de se comportar para viver uma vida boa e justa" e a segunda como uma formulação em que nos interrogamos: "[...] 'por que devemos?', ou seja, '[q]ue argumentos corroboram e sustentam o código moral que estamos aceitando como guia de conduta?". (2010, p. 20).

[88] "171. Una vez que despierto por completo salimos, también en silencio, del pabellón. 172. Estoy seguro de que la directora no tiene la menor idea de nuestras huidas. [...] 174. A los demás internos los vuelvo a ver sólo a la hora de acostarnos, cuando regreso después de las diarias visitas a los baños. 175. También estoy con ellos los domingos, pues mi madre esos días, seguramente para dormir más de lo habitual, acostumbra dejarme en

As ações da mãe do protagonista escapariam ao alcance moral e ético porque não poderia haver uma conduta moral individual, tampouco uma formulação ética que passe, apenas, pelas demandas do indivíduo[89]. O campo da ética que pressupõe padrões morais (humanos) de comportamento, desse modo, vislumbra os atos humanos em seu alcance coletivo. Nesse sentido, como ler ações que parecem desafiar qualquer padrão ético ou moral? Como validá-las?

As ações da mãe do protagonista para com o filho convocam um estreitamento entre ética e estética, no sentido de que a primeira é suplantada pela segunda nos limites do relato. Noutros termos, as atitudes dela poderiam ser questionadas num posicionamento ético fora do domínio da literatura, mas devem ser lidas aqui sob o estigma do mundo arquitetado por esta realidade formal.

O autobiógrafo, ao traçar a sua relação com a mãe, não ocupa o lugar de vítima e, por isso, não parece buscar reparo para os supostos danos que ela lhe causou. Ele reconhece a dor gerada pelo comportamento da figura materna, incomoda-se, em alguns momentos, com a sua submissão a ela, mas constrói o seu relato, para além da dialética do algoz e da vítima. Destarte, o tom heroico e eufórico que, via de regra, caracteriza o discurso autobiográfico tradicional não ocorre aqui. Não havendo culpados e inocentes, não há condenação ou absolvição. No entanto, ainda que o discurso do narrador anônimo não trace as fronteiras entre o bem e o mal, entre o justo e o injusto, entre o opressor e o oprimido, a história que conta nos desafia, enquanto leitores, pois, embora não nos coloquemos na posição de juízes deste autobiógrafo e não julguemos a sua fala, não estabelecendo uma leitura binária, tampouco buscando uma verdade referencial e unívoca para a matéria narrada, o ato de leitura não é um processo neutro, eximido de valores; mobiliza, dessa maneira, saberes, culturas e

---

libertad. 176. Nunca dejó de sorprenderme su pereza dominical. 177. Me cuesta trabajo creer que prefiera quedarse, justo esos días, en la cama en lugar de recolectar objetos en mayor número que de costumbre." (BELLATIN, 2007, p. 39).

[89] As ações da mãe do protagonista poderiam, ainda, ser iluminadas à luz do discurso da psicanálise, já que a pressão que a personagem exerce sobre o filho (tanto em nível simbólico, como material, respectivamente, fazê-lo mostrar o genital em apresentações públicas e agredi-lo de modo cruel) encaixa-se, aparentemente, numa posição estrutural sádica, que consiste em submeter o outro ao próprio desejo, e o narrador encontrar- se-ia, por outro lado, numa posição estrutural masoquista por estar numa condição de desamparo, entregue à ação dela. Para a psicanálise, a posição masoquista não diz respeito à compreensão do termo veiculada pelo senso comum, que seria o prazer no sofrimento, mas, sim, a uma condição de desamparo total do sujeito, de estar entregue à ação do outro. Desse modo, por exemplo, o bebê, nos primeiros anos de vida, quando não é capaz de realizar sozinho as suas necessidades primárias, encontra-se numa posição estrutural masoquista, quando, por sua vez, este começa a segurar objetos, a ir ao banheiro, a comer sozinho etc., está reagindo à ação deste outro. Assim, não vislumbramos, aqui, certa posição sádica nas atitudes da mãe do narrador para com ele e certa posição masoquista na reação deste para com a mãe por aquela fazê-lo sofrer e por este, por extensão, gostar do sofrimento, mas, sim, por aquela fundir o desejo do filho ao seu e por este parecer subjugado pelo desejo da mãe. (Considerações sobre a posição estrutural sádica e masoquista, para a psicanálise, retiradas da fala da psicanalista Fani Hisgail, em aula proferida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 12/03/2009).

desejos. Diante disso: como ler um relato de si que suscita os eventos da vida e não os categoriza moralmente? Um relato que expõe a objetualização que a mãe faz do corpo do filho sem censurá-la, relatando-nos a admiração e o aparente envolvimento de um ente da família, o avô materno do autobiógrafo, com o fascismo[90], de modo quase descritivo, sem aprová-lo ou desaprová-lo, matizando a divisa entre o amor erótico e o amor entre mãe e filho[91], bem como relatando-nos a tortura material como "experimento" com o corpo.

Uma postura crítica perante este relato lhe reconhece os contornos, não tenta modificar o tom da enunciação conferida pelo autobiógrafo, mas também não simula uma leitura cientificista, dada à análise pseudo-objetiva. Desse modo, reconhece que os eventos narrados, ao desafiarem nossa moralidade e princípios éticos, afirmam, por contraste, a nossa humanidade, fazendo-nos perceber que, se não há "um código moral determinado" e, por conseguinte, uma noção única de ética, muito menos todos os atos humanos têm a mesma legitimidade. Portanto, o aparente distanciamento afetivo-político do autobiógrafo diante desses fatos que suscitariam nossa reprovação, antes de propor que "tudo vale", maximiza a reflexão acerca de quais códigos morais deveríamos acatar como não válidos e mesmo como anti-humanos e quais deveríamos declarar como "razoáveis", "recomendáveis" e "excelentes"[92].

---

[90] "266. Mi abuelo nunca dejó de mirar en la pared la imagen del venerado Duce, Benito Mussolini, que se mantuvo todo el tiempo como testigo de la experiencia. 267. Más de una vez escuché decir a mi madre que mi abuelo había formado parte de las Brigadas Urbanas." (BELLATIN, 2007, p. 56).

[91] A relação entre o autobiógrafo e a mãe é ambivalente, por vezes, não parece marcada pelo interdito da sexualidade entre mãe e filho, imposto pela civilização. Os lábios pintados da mãe produz um fascínio no autobiógrafo que ele não consegue explicar, a ponto de enunciar o prazer por vê-la pintá-los e afirmando descontentamento ao ter o corpo exibido em público de forma gratuita, pois se sente na obrigação de dar a ela algum tipo de satisfação. Poderíamos afirmar que o narrador anônimo desconcerta-se ao ver-se exposto sem receber nada em troca porque isso suporia um afeto incondicional, não atravessado por outra demanda que não seja a do amor desinteressado supostamente típico da relação mãe e filho. A mãe do autobiógrafo, também, mescla a demanda de afeto pelo filho com a demanda de afeto pelo ex-marido. Ela confecciona as peças íntimas do filho com um brilho que reproduziria o branco das camisas do ex-companheiro e tortura o filho somente após a partida do esposo, ou seja, transfere, de modo inconsciente ou, até, consciente, a frustração advinda do fracasso de sua relação conjugal para a sua relação mãe e filho.

[92] As considerações acerca dos alcances e limites da ética, bem como as expressões marcadas por aspas, expressas neste parágrafo e nas linhas de nossa exposição sobre o tema, estão apoiadas no pensamento de Adela Cortina e Emilio Martínez que observam que se, por um lado, não podemos afirmar que há um código moral único, tampouco uma ética neutra e universal, por outro, podemos admitir que há padrões e princípios que são mais humanos do que outros: "A caracterização da Ética como Filosofia moral leva-nos a enfatizar que essa disciplina não se identifica, em princípio, com nenhum código moral determinado. Pois bem, isso não significa que permaneça 'neutra' diante dos diferentes códigos morais que existiram ou possam existir. Tal 'neutralidade' ou 'assepsia axiológica' não é possível, uma vez que os métodos e objetivos próprios da Ética a comprometem com certos valores e a obrigam a denunciar alguns códigos morais como 'incorretos', ou até mesmo como 'desumanos', enquanto outros podem ser reafirmados por ela na medida em que os considere 'razoáveis', 'recomendáveis' ou até mesmo 'excelentes'. [...] não é certo que a investigação ética possa nos levar a recomendar um único código moral como racionalmente preferível. Dada a complexidade do fenômeno moral e a pluralidade de modelos de racionalidade e de métodos e enfoques filosóficos, o resultado tem que ser

O contar de si deste autobiógrafo anônimo, ao não instaurar uma ordem determinada de valores e condutas, marcando na própria escrita fragmentária o caráter não conciliador deste projeto autobiográfico, faz-nos crer que tal projeto se mova no domínio da literatura e que esta talvez esteja liberta de amarras e, justamente por isso, esteja apta a deparar-nos com as faces (criadoras e destrutivas) do humano. Suscitando- nos a interrogação: o que sobra do ser humano quando movido apenas por suas pulsões, sem a necessária repressão da civilização? O que sobra do ser humano quando não é capaz de enxergar o outro, tornando-o refém de si?

A leitura do relato faz-nos acreditar que a ausência de qualquer verdade, a apatia, o confinamento do outro ao próprio desejo, deflagra a falta de sentido e este, por sua vez, é potencializador da barbárie, da opressão e do obscurantismo[93].

4.9. Experiência e escritura em "La verdadera enfermedad de la sheika"

A experiência empírica é o cerne da autobiografia tradicional. Portanto, uma autobiografia que anuncie que os eventos narrados pertencem ao campo da imaginação seria relegada ao plano da ficção.

"La verdadera enfermedad de la sheika" problematiza o pressuposto de que a matéria do discurso autobiográfico é a experiência, não por anunciar que a matéria lida restringe-se aos limites da ficção, mas por enfraquecer as fronteiras entre o real e o fictício: não temos, nem o real e nem a ficção, mas ambas as instâncias, irremediavelmente, mescladas. Temos, dessa maneira, o desestabilizado.

O narrador do relato, um escritor não nomeado, parece, a princípio, que discorrerá acerca da ocasião em que visitou um casal de leitores de sua obra, dando-nos a impressão de que o foco de seu discurso recairá nesse fato pontual de sua vida.

Colocar em cena somente uma circunstância da vida difere do recorte de uma autobiografia tradicional, em que a matéria narrada é a existência como um todo. Em contrapartida, aqui a promessa de que a vida será restituída em sua totalidade é desfeita. O autobiógrafo, esse escritor que não se dá à tarefa de singularizar-se através do nome próprio, visa a contar-se narrando-nos apenas um evento trivial de sua trajetória:

---

necessariamente plural e aberto. Mas isso não significa que a Ética fracasse em seu objetivo de orientar de modo imediato a ação das pessoas". (CORTINA E MARTÍNEZ, 2010, p. 20-21).

[93] Adela Cortina e Emilio Martínez postulam que a Ética, enquanto filosofia moral, possibilita-nos a reflexão acerca de nós mesmos e, por conseguinte, faz-nos atingir mais liberdade e que, em contrapartida, a ausência de sentido é uma face da escravidão. (2010, p. 9).

> Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra. Creo que quedan muy mal librados, pero no parecen darse cuenta de ser ellos los personajes retratados. Pienso que tal vez poseen una ingenuidad infinita o que no suelen leer los libros como es debido. Llego a la casa que habitan y me recibe la dueña, quien se encuentra rodeada de los dos perros que posee. (BELLATIN, 2007, p. 73).

Iniciar o relato com a posta em cena de uma circunstância pertencente, em tese, à experiência empírica deste narrador é uma estratégia narrativa para a inserção de um nível narratológico que emparelha o real e a ficção. A cena da visita ao casal, na diegese do relato, pertenceria ao domínio do real e o livro publicado pelo escritor ao da ficção. Contudo, o autobiógrafo não faz questão de hierarquizar os níveis narrativos, embora fale do casal de leitores como pessoas reais e também como personagens de sua obra, não concebe o âmbito do fictício como o domínio da mentira, da invenção, portanto, como algo menor.

A preocupação primeira da autobiografia tradicional é deslocada: a construção de um sujeito, fundamental a qualquer escrita de si, é enfraquecida através de um discurso que, em vez de percorrer os contornos da subjetividade, suscita a pergunta sobre a correspondência entre a existência "real" dos seres que ocupam o relato e a existência deles num texto escrito por esse escritor. Trata-se, então, de uma discussão acerca da representação.

Discutir os alcances da representação num discurso, aparentemente, de feição autobiográfica é indagar se o objeto do discurso é o sujeito ou antes a imagem que este tem de si e do mundo, por outros termos, se o objeto do autobiográfico é o "eu" ou a tentativa de imitá-lo (mimetizá-lo).

O escritor anônimo haveria escrito uma biografia apócrifa (?) ao retratar, sem autorização legal, o casal de leitores apresentados na cena de abertura de "La verdadera enfermedad de la sheika". No entanto, não temos acesso ao texto, no qual o casal é, supostamente, protagonista. O comentário a esse texto surge neste relato, em que o escritor falaria, aparentemente, de si.

Na cena de abertura de "La verdadera enfermedad de la sheika", o autobiógrafo suscita a si como seguidor do sufismo e como escritor. Enquanto adepto dessa religiosidade deve(ria) não profanar a experiência sagrada que vivencia no âmbito de sua crença e enquanto escritor flagra as vidas alheias, tomando-as como "matéria prima" de sua obra. A sugestão de que esse escritor retrata em seus livros as pessoas de sua convivência, como fez com o casal de leitores, é a tentativa de inscrever, no nível do relato, a experiência como suporte para a literatura ou, até, para o discurso autobiográfico. Não obstante, o desenvolver da história

contada desmantela tal possibilidade, dado que o foco da matéria explanada recai sobre um texto que esse narrador haveria escrito e vendido para publicação na revista *Playboy*. Assim, a relação existente é entre textos e não entre experiência/escritura.

O texto escrito pelo escritor chama-se "La enfermedad de la sheika" e, apesar de em nível narratológico aparecer citado como uma publicação da revista *Playboy*, foi publicado, como bem lembra Quesada Gómez, na revista *Lateral* em 2005. Afirma a pesquisadora:

> [...] A partir de las primeras páginas, el texto de "La verdadera enfermedad de la sheika" se convierte en un *amplificatio* del original "La enfermedad de la sheika" publicado por Bellatin en la *Revista Lateral* en 2005. Aunque en la ficción se menciona *Playboy* como lugar de publicación- hay por lo tanto un desplazamiento ficcional-, el texto que "La verdadera enfermedad de la sheika" comienza a resumir y posteriormente a glosar se corresponde con el original […] (GÓMEZ, 2011, p. 304, grifo da autora).

O interessante, contudo, na relação que se estabelece entre esses dois textos é, como também enfatiza Quesada Gómez, a inserção do adjetivo "verdadera" no título deste segundo relato de *El gran vidrio* que retoma o publicado na revista *Lateral.* Para a referida autora, o acréscimo do qualificativo ao título compõe, segundo as teorias pós- modernas, o ímpeto de destacar a superioridade da *cópia* com relação ao *original*:

> […] Pero lo que realmente llama la atención es el adjetivo *verdadera*, que se le impone a la versión con añadidos, al doble amplificado del texto primitivo, a la copia. Esa *verdad* que ha de ser equiparada, más bien con la preeminencia, al poseer la copia – de acuerdo con las teorías pos-modernas – una clara superioridad ontológica con respecto al original. Un original que, dicho sea de paso, que aquí existe, pero que desaparece en otros textos de Bellatin, prescindiendo entonces el mapa, para decirlo con Borges vía Baudrillard, del territorio. (GÓMEZ, 2011, p. 304-305, grifo da autora).

De nossa perspectiva, a literatura de Bellatin não é movida pelo referencial *original/cópia* e a inserção do adjetivo "verdadera", no título do relato de *El gran vidrio* antes de se tratar do afã pós-moderno de desgastar o valor do texto modelo, remete à característica bellatiniana de insinuar para o leitor que este encontrará a verdade, uma vez que fizer uma leitura atenta, seguindo adequadamente as pistas do texto.

Em "La verdadera enfermedad de la sheika" o centro do discurso autobiográfico, o "eu" que fala(ria) sobre si, abre espaço para a alteridade. Nesse sentido, conta-se mais a história da líder espiritual do sufismo que a do escritor autobiógrafo. O próprio título do relato remete ao outro, a sheika, e não a si mesmo. Conceber proeminência ao outro num discurso destinado a traçar, em tese, o percurso da própria identidade é fazer as vezes de narrador (de

contador de história) no caso de um autobiógrafo que se apresenta como escritor e substitui a busca pela própria personalidade pela narração sobre outrem. O trecho que segue é paradigmático em relação ao que afirmamos:

> El texto lleva como título *La enfermedad de la sheika*, y trata de unas extrañas visitas: primero una que yo realizo al hospital donde atienden la enfermedad incurable que padezco- por la cual soy considerado una suerte de mártir del sufismo y estoy exento, entre otras cosas, de realizar los ayunos propios del Ramadán-, y otra que hago, junto a la sheika de nuestra comunidad, a la casa del plomero encargado de arreglar las cañerías de la mezquita donde los fieles solemos reunirnos tres veces a la semana. Me parece que ambas visitas son importantes. Tanto la del hospital, donde mantienen- de una manera algo artificial- mi vida a partir de un estricto régimen de pastillas, como la que hacemos a la casa de un plomero de una mezquita que extrañamente no cuenta con un lugar apropiado para realizar las abluciones rituales. No sé por qué termine vendiendo el sueño a la revista. Tal vez lo hice motivado por las mismas razones por las que en el último libro publicado retraté de una manera tan pedestre a los dueños de los perros carentes de pelaje. (BELLATIN, 2007, p. 79).

No trecho em destaque (como é notável em todo o relato), a posição de narrador autobiógrafo parece abrir-se à de narrador da ficção, característica percebida pelo relevo que se dá ao mundo do artifício – do texto – o narrador destaca que a história que contará (envolve a líder suprema de seu credo e ele) aparece em “La enfermedad de la sheika”, texto escrito por ele. E, ironicamente, se, por um lado, destaca a dimensão textual da matéria que narrará, por outro, sugere que esta é relevante pelo aspecto transcendente da experiência retratada.

A experiência que o autobiógrafo teria vivenciado junto à sheika não se localizaria na ordem ordinária da vida cotidiana, ainda que tal experiência não apresente nada de extraordinária em si mesma – o encontro ocasional do autobiógrafo e da sheika nas dependências de um hospital – em que aquela se encontrava visivelmente debilitada. No entanto, a sheika, como representante de uma entidade sagrada, tem um valor supramaterial, legitimado no campo do simbólico, o qual se inscrevem os ritos humanos e a religiosidade. Dessa maneira, um texto que narra uma eventualidade que a envolve não seria apenas um mero artefato, apresentaria um caráter místico:

> La escritura como profecía, ha dicho la sheika en más de una ocasión. No en vano en la religión islámica el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro. Es quizá ésa la razón, ser sencillamente una letra de un alfabeto infinito, por la que cuando algún practicante del sufismo se desplaza en avión o en tren acostumbra pasar por una serie de experiencias fuera de lo común. (BELLATIN, 2007, p. 98).

"La verdadera enfermedad de la sheika" estabelece uma tensão entre a realidade da escritura enquanto materialidade artificial e a realidade desta enquanto a materialização de uma verdade transcendental. O discurso do narrador tenta situar o valor da escritura, sobretudo, ao seu caráter de corporificação de ideais supremos do sufismo. A sua infração, desse modo, teria sido tornar mercadoria algo que não é: o relato em que narra sua experiência com a sheika, cujo valor é imaterial, portanto, impagável[94]. É interessante notar ainda que este narrador ao incorrer na dualidade – texto realidade estética/texto realidade sagrada – parece conseguir traçar uma fronteira entre um e outro. Destarte, o seu último livro publicado, no qual haveria retratado o casal de amigos leitores de sua obra, é uma materialidade profana e, por extensão, arte, validada como mercadoria, tanto é que, mesmo ele sentindo-se constrangido com a situação de ter que cobrar pelo seu trabalho, vende o livro à mulher, a qual visitou a casa[95]. Em contrapartida, pune-se por haver recebido um honorário alto pela venda do texto que narra o seu encontro no hospital com a líder espiritual.

Se as palavras do narrador parecem conferir preponderância ao caráter de um texto místico, a diegese do relato, contudo, parece impor à "La verdadera enfermedad de la sheika" a sua validade como constructo, como técnica, fator evidenciado pela reconstrução do gênero autobiográfico, suscitado aqui como ponto de partida, não de chegada. Por outras palavras, este segundo relato de *El gran vidrio* reconfigura a noção de gênero através das infinitas possibilidades textuais que, não enclausuradas nos limites de um gênero específico, criam a atmosfera de uma escrita do próprio eu e abrem-se, simultaneamente, às demandas da palavra criativa.

O narrador parece viver uma cisão quando fala de si (a mesma que o faz compreender a escritura enquanto realidade estética ou enquanto materialidade sagrada): vê-se como parte de um Todo (a entidade divina) que nortearia a sua existência e como alguém que tem a carreira de escritor atravessada por imperativos terrenos que, aparentemente, contrastam com

---

[94] "Mientras hablaba trató de apaciguar al perro carente de pelaje. Nunca supe si en verdad lo consiguió. Sin embargo, mientras me iba alejando de aquel hogar, comencé a sentir cierta vergüenza porque, en efecto, había vendido, por un precio alto demás, aquel sueño místico a la revista *Playboy.* […] En algunas ocasiones presiento que esos malestares tienen sus orígenes en una serie de imágenes que las suelen tomar, precipitadamente, especialmente durante las oraciones del amanecer. Rápidamente deseché esas elucubraciones. Intuí que las creaba para dejar de lado mi preocupación principal. Haber publicado, nada menos que en la revista *Playboy,* un cuento basado en un sueño místico: la enfermedad de la sheika. Aquél tenía que ser el punto principal de mi aflicción y de mi culpa." (BELLATIN, 2007, p. 78-106-107).

[95] "[...] En cierta pausa, la esposa tomó el libro de la mesa de noche y me preguntó cuánto cobraba. Le contesté del modo como suele hacerlo alguien que se dedica a la prostitución. Ambos reímos. Luego, haciendo un gesto totalmente en desacuerdo con la clase de persona de la que se trataba, sacó unos billetes de su pecho y me los entregó. Hizo antes la salvedad de no estar segura de haberme pagado en el momento de la presentación del libro. Yo ignoraba si esos esposos habían estado presentes esa noche, pero sí recordé que una de sus sobrinas se llevó un ejemplar con cargo de abonarlo en los días siguientes." (BELLATIN, 2007, p. 76).

as demandas de um ser espiritualizado. Podemos afirmar, dessa maneira, que se trataria de um eu contraditório, dividido entre dois universos – o davida material e o da vida espiritual – característica esta que nos remete ao pensamento de Sirdar Ikbal Ali Shah acerca da polaridade a que se encontra submetido o homem ocidental:

> O homem ocidental encontra-se frente à crise de tentar substituir os seus precários valores religiosos por uma personalidade que dará sentido e objetivo a sua vida. Personalidade, essa palavra tão mal interpretada, é derivada do termo latino *persona*, que significa "uma máscara"; máscara usada durante a encenação de uma peça, com a intenção de transmitir ao público algo do caráter representado pelo ator. No oriente a personalidade está muito longe de ser uma máscara. Ela é o aspecto exterior do que de fato existe no interior do homem. O objetivo da filosofia prática das escolas sufi e hindu é uma transformação interior. (SHAH, 1987, p. 31, grifo do autor).

O narrador, no entanto, não tenta substituir os valores religiosos por uma personalidade que funciona como máscara, mas busca expor-se ao caminho inverso: deixar de constituir-se como um sujeito mascarado, moderno, e tentar constituir-se como um indivíduo afinado à ideia de personalidade desvelada no Oriente, ou seja, de um ser cuja aparência revele a essência. É assim que resume a experiência humana como análoga à da letra com relação ao alfabeto – somente uma parte do Todo; que se sente em conflito por não ter uma fé consistente[96] e que diz amar a sheika, pois amá-la seria, a nosso ver, amar uma mostra do divino[97].

Poderíamos afirmar que a contradição vivenciada por esse narrador é típica da constituição de uma subjetividade moderna (ocidental), fundada na tensão entre forças contrárias, como bem esclarece Ali Shah, pois se esse autobiógrafo perfilasse realmente uma noção de personalidade assentada no Oriente, talvez não aparecessem as marcas de tal cisão em seu discurso e, por extensão, não necessitasse narrar a própria vida, ainda que desse modo um tanto particular[98]. Assim, se todos os homens ocidentais e orientais não são iguais ou

---

[96] "Quizá no estoy seguro de mi fe. He escuchado muchas veces que el Sagrado Corán pone en tela de juicio primeramente a quien cree en él. Dice que los que aceptan de a mentiras, en otras palabras, cualquier musulmán en algún momento de sus vidas, serán los más duramente castigados." (BELLATIN, 2007, p. 92).

[97] "Lo que sí entendía de una manera más clara era cuando nos decía que cuando el ser humano ama algo sólo ama al ser humano, se ama a sí mismo, a sus propios atributos reflejados en eso que dice amar. Y yo amo a la sheika, a mi líder espiritual. Es por eso que no puedo permitir que continúe acostada sin que se le puedan desatar los cordones de los zapatos." (BELLATIN, 2007, p. 92-93).

[98] Não estamos afirmando que somente o homem ocidental experimenta a dúvida e a contradição, ao declararmos que se o autobiógrafo se constituísse como ser humano segundo a noção de personalidade do Oriente não verificaríamos as marcas da cisão do "eu" em seu discurso e talvez esse autobiógrafo não precisasse se contar. O que tentamos ressaltar é que a ideia de uma subjetividade cindida, que almeja superar a contradição através da escrita, parece consequência da episteme moderna-ocidental. Desse modo, como ressaltam os teóricos

diferentes entre si somente por mera questão territorial, tampouco parecem existir sujeitos que transcendem a história e o tempo em absoluto. Desse modo, mesmo que esse narrador tente forjar um ser oriental, conectado à comunidade e à transcendência suprema, as demandas que apresenta em sua escrita parecem denunciar-lhe o lugar de enunciação – a de um homem ocidental, imerso na dualidade típica dos valores modernos ocidentais. Uma das notáveis passagens que corroboram o que afirmamos é a que o focaliza discordando de uma integrante de sua comunidade sufi por ela tentar impedir as enfermeiras de descalçarem a sheika para que esta pudesse ser atendida.

Descalçar a sheika para a integrante da comunidade sufi representaria uma profanação, pois os sapatos da líder espiritual são sagrados. Por outro lado, o autobiógrafo tenta ignorar o fato de que, segundo o credo da comunidade a que pertence, não se pode tocar a sheika sem se estar preparado, e quer que retirem os calçados da mulher, visto que, assim, ela receberia os cuidados médicos. Por outras palavras, a serva da comunidade sufi está inserida num cosmos mágico no qual as coisas significam pelo respaldo simbólico que possuem e o autobiógrafo, predominantemente, numa ordem material, em que a ciência se impõe à religião. Contudo, ao fim e ao cabo, a subjetividade veiculada em "La verdadera enfermedad de la sheika" não seria a de um ser inscrito exclusivamente nas demandas do sobrenatural, tampouco somente a de um sujeito moderno, mas a de uma subjetividade de escritor, evidenciada pelas marcas que remetem ao nome do autor, aos devires da linguagem e à intensa relação entre o fictício e o autobiográfico.

4.10. "La verdadera enfermedad de la sheika": uma autobiografia de escritor?

Nas linhas iniciais de análise deste relato, afirmamos que uma autobiografia que se declare fruto da imaginação inscrever-se-ia no plano da ficção. Contudo, em nosso objeto de estudo, vimos que a ficção e o real confluem, característica que nos remete ao pensamento de Starobinski (2008) acerca da autobiografia. Para o autor, a autobiografia clássica se anuncia como o contrário da ficção; sendo conferida por um discurso de cunho retrospectivo, pela identificação entre o autor e o narrador bem como pelo apego à autenticidade de uma vida. No entanto, ele frisa que as divisas entre o eu da ficção e o eu da autobiografia não seriam tão estanques, uma vez que poderia haver o trânsito da suposta sinceridade autobiográfica para a

---

da autobiografia como gênero, quiçá os pressupostos de uma escrita de si em uma sociedade não afeita à noção do eu, como individualidade, não tivesse sentido.

esfera da ficção sem que se possa impedir tal deslocamento. O eu da enunciação autobiográfica se dissiparia ao âmbito da ficção por instaurar-se inevitavelmente no presente e tentar repassar um eu do passado. Desse modo, esse eu realizaria um ato de leitura de si que, na verdade, seria uma ficção de si?

Em "La verdadera enfermedad de la sheika" o autobiógrafo não parece movido por uma declaração de sinceridade, tal como a formula Starobinski, e muito menos impõe ao relato um tom assentado no passado. Contudo, é pela identificação entre autor e narrador e pela passagem do autobiográfico ao fictício ou do fictício ao autobiográfico que notamos, sobremodo, a construção de "um modo de elocução singular", para nos expressarmos segundo o referido autor.

"O modo de elocução singular" perscrutado neste relato é que evidenciaria que se trata da autobiografia de um escritor. Por outros termos, denunciaria que o compromisso primeiro do autobiógrafo não é falar sobre si de modo autêntico, porém construir um relato que se insinua como a escrita do próprio eu, mas que acaba se impondo como a escrita de uma subjetividade calcada na preocupação em desvelar um estilo peculiar avesso ao autobiográfico enquanto norma e limite. Poderíamos supor, então, que a singularidade desse estilo estaria configurada pela inserção de uma voz ficcional, que insere um eu autoral desfigurado, no plano do autobiográfico. Nesse sentido, a subjetividade autoral que, no âmbito da ficção, seria forçada a desaparecer, a anular-se em prol da solidão da escritura, como afirma Blanchot[99], no âmbito da autobiografia poderia, assim, reviver? Recuperando o direito a dizer "eu"?

Se a literatura bellatiniana tecesse limites rígidos entre a chamada ficção e os gêneros mais aderentes ao real, afirmaríamos que as marcas que identificam esse escritor autobiógrafo à instância autoral seriam a tentativa de reestabelecer o direito, perdido na ficção, de enunciar "eu". Sem embargo, o traço mais impactante da obra bellatiniana é a enunciação de um eu autoral nos limites de qualquer gênero. Assim, assistimos ao romper da voz autoral em textos com feição romanesca, com feição ensaística, com feição autobiográfica etc. Desse modo, o trabalho com o autobiográfico em Bellatin não é o anseio de suscitar uma voz autoral despida da tradicional máscara mobilizada na ficção. No universo bellatiniano, as pegadas autorais estão, frequentemente, presentes e redistribuem a categoria autoral antes de, simplesmente, tentar apagá-la como mecanismo de tributo à autonomia da linguagem.

---

[99] "La soledad que alcanza el escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante. El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites. […] Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir 'Yo'. [...] El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada." (BLANCHOT, 1992, p. 20).

O autobiógrafo de “La verdadera enfermedad de la sheika” identifica-se à instância autoral, num primeiro momento, por suscitar marcas que coincidem com a biografia de Mario Bellatin, autor do texto:

> Desde que nací mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, en que utilizara una prótesis que supliera mi brazo faltante. Lograron inculcarme la necesidad de utilizarla, pero no parecían tener en cuenta que ese tipo de aparatos requieren un caro y frecuente mantenimiento. Por esta razón, por desconocer esta exigencia y quizá también por la falta de recursos económicos, los aparatos que fui utilizando a lo largo de mi vida siempre han estado en condiciones calamitosas. Las piezas eran importadas, pocas veces se contaba con refacciones. Hubo entonces que hacer con frecuencia una serie de modificaciones, con zapateros ambulantes generalmente, que hacían su trabajo lo mejor que podían, con lo que se conseguía que llevara siempre, con el mayor de los orgullos muchas veces, unos inútiles e inservibles remedos de prótesis. Fue de tal magnitud la obsesión de mis padres, que tuvieron que pasar más de cuarenta años para que, en medio de una suerte de viaje iniciático a la India, arrojara el último brazo al río Ganges. Lo hice dos días antes de que ocurriera el tsunami que arrasó parte de la costa. (BELLATIN, 2007, p. 80-81).

Tais marcas, como se nota no trecho em destaque, é a referência ao membro faltante e ao uso da prótese substitutiva ao braço. O autobiógrafo anônimo declara-se, também, escritor e, como assinalamos, concede grande relevância ao mundo da escritura, seja como materialidade estética, seja como materialidade sagrada, mas esses traços coincidentes entre o autobiógrafo e a pessoa que responde pelo nome próprio do autor não é o fundamental. Interessa-nos, contudo, que, a partir dessas similaridades entre ambos, desvelamos a abertura do relato a uma escrita de escritor.

Tratar-se-ia de uma autobiografia de escritor não somente porque a matéria narrada abre-se à ficção. Reconhecer, a nosso ver, uma autobiografia como literária ou de escritor não é, necessariamente, afirmar que estamos no território da invenção (se assim o fosse as autobiografias propensas a abarcar a experiência de modo realista não poderiam ser entendidas como literatura e existem autobiografias marcadamente literárias em que o conteúdo narrado não se abre ao fictício). Reconhecer “La verdadera enfermedad de la sheika” como autobiografia de escritor é assinalar-lhe a pergunta pela linguagem e admitir que nela o escritor se volta à matéria textual, inscrevendo “um modo de elocução singular”.

O estilo singular deste relato é marcado ainda pelo intenso *mise en abyme* que configura o texto, através desse recurso podemos identificar o desvelar de uma escrita que se retoma, incansavelmente, apagando as marcas de um ponto de partida; é por isso que entre “La enfermedad de la sheika” e “La verdadera enfermedad de la sheika” a relação não é entre

modelo/cópia. Trata-se do mesmo princípio que fundamenta *El gran vidrio*: a sugestão de dependência entre textos que podem ser lidos isoladamente um do outro. Assim, nem todo leitor que leu "La verdadera enfermedad de la sheika", segundo relato da obra, leu (lerá) "La enfermedad de la sheika", o qual, em tese, é o relato original que propiciou a existência daquele outro e nem por isso tal leitor teria uma experiência de leitura menor, mais limitada que a de quem conhece os dois relatos; conhecê-los a ambos não agrega ou retira informação, no que concerne ao conteúdo narrado em "La verdadera enfermedad de la sheika", revela apenas as marcas de uma escrita singular.

A escrita de "La verdadera enfermedad de la sheika" estabelecer-se-ia como autobiografia de escritor por evidenciar a realidade da escrita e do contar em vez de afirmar sobremaneira a realidade da experiência, corroendo a noção de transparência, típica da autobiografia canônica. Há, nesse sentido, a desestabilização da transparência autobiográfica ao substituir-se o contar da experiência, ou seja, a apreensão do real por meio da linguagem, pela opção de se contar um texto, a obra do escritor que foi vendida à revista. É como se a materialidade verbal acontecesse por si mesma e, ao *ser*, trouxesse um eco do autor, Mario Bellatin. Uma espécie de autobiografia realizada *a posteriori*, através da escritura.

4.11. O *mise en abyme* entre "La verdadera enfermedad de la sheika" e "La enfermedad de la sheika"

A diegese de "La verdadera enfermedad de la sheika" expõe o relato de "La enfermedad de la sheika" como sua matéria narrada. A estrutura do texto de "La enfermedad de la sheika" é composta por fragmentos nomeados que sintetizam o conteúdo desenvolvido em cada um deles. Os subtítulos do relato são: "Hospital", "Avión", "Zapato", "Cornisa", "Mártires", "Perro" e Tekke".

A história da doença da líder espiritual do sufismo ecoa nos fragmentos "Zapato", "Mártires" e Tekke", ou seja, em menos da metade dos sete fragmentos que integram o relato. Nesse sentido, os fragmentos que compõem o texto não comporiam uma biografia tal como a tradicional, em que o biógrafo visa a restituir a vida do biografado através de um discurso linear, que simula transparência e unidade para a existência retratada.

Os fragmentos de "La enfermedad de la sheika" nos remeteriam, uma vez mais, ao pensamento de Derrida em sua "Lei do gênero" porque participariam do gênero biográfico através do título, que sugere o contar de uma vida por outrem, e através do suscitar de tal vida

pelo discurso dessa terceira pessoa, mas não pertenceriam, exclusivamente, ao gênero, abrindo-se à escritura, ao poder ser também uma autobiografia sobre sucessos relacionados a essa voz que fala sobre a sheika.

"La verdadera enfermedad de la sheika" incorpora os fragmentos de "La enfermedad de la sheika" de modo aglutinador: se neste aparecem sete microrrelatos independentes, naquele aparece um relato não segmentado, não estruturado em partes. O discurso do narrador de "La verdadera enfermedad de la sheika" dilui as micro-histórias de "La enfermedad de la sheika" em um texto corrente. A micro-história "Perro" de "La enfermedad de la sheika", o fragmento mais curto do relato, retorna, por exemplo, em "La verdadera enfermedad de la sheika" de modo mais expansivo, reverberando ao longo do texto.

A referência ao universo animal, dos cachorros[100], que em "La enfermedad de la sheika" é suscitada apenas por breves linhas, reaparece em "La verdadera enfermedad de la sheika" com a história de Lato e, também, com o destaque conferido no relato à figura dos Salukis. Em "La enfermedad de la sheika" os Salukis seriam os cães aceitos pelo islã em virtude de uma determinação do próprio profeta Mohammed. Em contrapartida, a referência à predileção pelos Salukis ressurge em "La verdadera enfermedad de la sheika" com outra explicação. Tais cães teriam sido aceitos pelo islã por uma exigência dos seguidores do profeta, já que seriam os únicos que não atentaram contra a sua tumba:

> Como muchos deben saber, el saluki es el perro de los beduínos del desierto. Es un perro de la arena, cazador por excelencia. Un perro de la arena que no desentierra muertos con sus uñas. Por eso fue el único aceptado por los seguidores del Profeta Mohammed- la paz sea con él-, porque otras variedades caninas intentaron profanar su tumba. Es la razón porque los compañeros del Profeta- la paz sea con él- mandaron eliminar a todos los perros existentes de La Meca a Medina. Los salukis fueron los únicos que escaparon al mandato. Curiosamente, a pesar de haber sido en su momento la única variedad sobreviviente, hoy son casi imposibles de encontrar. (BELLATIN, 2007, p. 112-113).

Nesta narrativa, por ser os Salukis os únicos cães admitidos pelo islã é que o narrador, adepto do sufismo, apresenta a intensa vontade de ser dono de um cachorro dessa raça, a ponto de Fariha, sheika de uma comunidade sufi de Nova York, prometer-lhe um:

---

[100] Referimo-nos, neste estudo, ao mundo animal, dos cachorros. Não obstante, essa cisão não ocorre na escrita de Mario Bellatin, não há tal divisão – universo humano vs. universo dos cães, estes últimos são apresentados com personalidade e vida singulares. Desse modo, a existência humana não é superior à dos bichos. O escritor autobiógrafo narra como acontecimento natural a morte de um amigo de infância como espécie de intervenção sobrenatural, do destino, para poupar a vida de Lato, o cão indomável.

> Repito, la sheika Fariha, llena de prendas suntuosas y abalorios, me dice al verme que el próximo Ramadán me traerá consigo un perro saluki. Vuelve a decirme que me lo traerá el Ramadán, no ella misma. Que espere con ansia y alegría el Ramadán. Que no tema a esas fechas. Que ya está bien de sufrimientos. Que de ahora en adelante me corresponde la dicha. Que comenzará con la llegada del perro que no es perro. (BELLATIN, 2007, p. 113).

Fariha aparece em "La verdadera enfermedad de la sheika" na cena em que a sheika, dirigente da comunidade sufi que o escritor autobiógrafo frequenta, ao deixar o hospital, dirige-se à casa de um encanador. Ao ver Fariha sair da casa, esse escritor autobiógrafo pensa que Fariha a alugou para passar uma temporada no México, pois ele não sabia que a sheika de sua comunidade sufi havia ido, na residência desse trabalhador, tratar de assuntos relacionados ao conserto do encanamento da mesquita em vez de dirigir-se ao hospital recomendado pelo médico. Em contraparte, em "La enfermedad de la sheika" a personagem de Fariha não é mencionada e a sheika dirigente da comunidade sufi que o escritor autobiógrafo frequenta é nomeada, chama-se Amina. A personagem de Fariha em "La verdadera enfermedad de la sheika" cumpre a função textual de elemento que propicia a instauração de um território para a história contada e, também, a explicação da importância dos cães Salukis no islã. A história do encontro entre a sheika e o autobiógrafo no hospital não havia sido explicitamente localizada no que diz respeito a um espaço geográfico determinado[101], a configuração de uma territorialidade surge de maneira acidental, com o aparecimento da sheika Fariha no relato:

> Como no entiendo la situación de que estamos en realidad frente al hogar del plomero, veo a la sheika Fariha saliendo de esa casita como si fuera lo más normal del mundo. Pienso que tal vez la ha rentado para pasar una temporada en México. (BELLATIN, 2007, p. 112).

---

[101] Assinalamos que o relato não havia conferido, de modo explícito, até a presente cena, uma territorialidade para a matéria narrada, já que antes aparece, de maneira implícita, uma sugestão para o lugar em que se passa a história: o local, aparentemente, é o México, na região limítrofe com os Estados Unidos da América. O narrador, acompanhado por amigos, decide cruzar a fronteira, mencionando o suposto envolvimento do guia da viagem com o tráfico de pessoas e, ainda, mencionando o trágico acidente que sofre o seu amigo de infância em uma igreja do lado de lá da fronteira: "En esa ocasión habíamos decidido, con tres amigos más, cruzar la frontera. Un guía iba con nosotros. Bromeábamos acerca de las barreras. Nos jactábamos de conocer la forma de pasar de uno a otro lado sin que nadie lo advirtiera. Una vez que nos adentramos decenas de kilómetros - viajábamos en una camioneta acondicionada especialmente-, nos dimos cuenta de que, de alguna manera, continuaba presente el espíritu tradicional. En ese instante supimos, fue algo intuitivo, que el guía había actuado como un verdadero traficante de personas. Paramos la camioneta y se lo dijimos. El guía pareció ofenderse. Nos habíamos detenido en un pequeño pueblo muy antiguo. Contaba con una iglesia típica. Dejamos al guía en la camioneta. El resto entramos a visitar el templo. Mi amigo, el que había intentado deshacerse del perro, subió al coro, que era muy alto. Sin darse cuenta dio un paso hacia atrás y cayó al centro de la nave central. Nosotros que estábamos abajo, nos acercamos y constatamos que estaba muerto." (BELLATIN, 2007, p. 96-97).

Em “La verdadera enfermedad de la sheika” são as enfermeiras do hospital que tentam desatar os sapatos da líder espiritual quando esta se encontra deitada no jardim do hospital para ser atendida pelo médico. Em contrapartida, em “La enfermedad de la sheika não se faz menção a tais personagens e quem tenta descalçar, sem êxito, a sheika é o escritor autobiógrafo. Neste relato, tampouco aparece a figura da empregada da dervixe Duja que se opõe à tentativa de os sapatos da sheika serem retirados dos seus pés.

No relato “La verdadera enfermedad de la sheika”, a funcionalidade da personagem empregada da dervixe Duja é, essencialmente, a de realçar a contradição existencial experimentada pelo escritor autobiógrafo, pois enquanto essa integrante da comunidade sufi enquadra-se à cosmovisão religiosa, ele se divide entre um mundo e outro, como já explanamos.

Em “La verdadera enfermedad de la sheika” surge ainda o personagem Hazim, um amigo enfermo do narrador, o qual, assim como ele, pode passar à categoria de mártir do sufismo por apresentar um corpo não saudável. A relevância do personagem Hazim é a articulação que, a partir do que se afirma sobre ele, podemos estabelecer sobre o próprio princípio motivador do relato (e da própria escritura de Bellatin): a ideia de que todos os relatos são um único. O escritor autobiógrafo afirma que a sheika gostava de Hazim, pois ele era um peregrino doente e ambas as qualidades (a peregrinação e a enfermidade) são as características que compartilham todos os santos:

> Hazim, como se sabe, era un peregrino enfermo. Y las palabras pronunciadas por alguien así tenían por fuerza que ser agradables a la sheika. Ella siempre había dicho que el peregrinaje y la calidad de mártir son el elemento en común que comparten los santos de la orden Yo estaba de acuerdo con una idea semejante. Sé que todos los santos son peregrinos. Sé que todos están enfermos. Sé también que no existe un santo en especial. Todos son uno. Todos son el mismo santo. Es de este tema de lo que hablo en mi último libro publicado. En el libro donde los personajes, a pesar de salir mal parados, están complacidos con la obra. […] (BELLATIN, 2007, p. 119).

A assertiva sufi “todos os santos como o mesmo” associar-se-ia ao próprio universo narratológico de Bellatin: “todas as obras como uma única obra”. “La verdadera enfermedad de la sheika”, nesse aspecto, reescreve “La enfermedad de la sheika” e, quando chegamos ao final da leitura de tais relatos, lemos praticamente o mesmo texto, com uma variação insignificante de um a outro[102]. Percebemos, então, que a estética bellatiniana da repetição,

[102] “Ella bajará del Datsun por sus propios medios. Sin embargo, una vez que desciende se agacha, se presiona el estómago con ambas manos pero afirma que ya se encuentra curada del todo. Abandona su postura y con un paso

assim como a personagem da sheika, afirma contundentemente: “nadie tropieza dos veces con la misma piedra” (BELLATIN, 2007, p. 105). E “nadie tropieza dos veces con la misma piedra” pela transposição de contexto e não, necessariamente, pela mudança dos elementos.

4.12. “La verdadera enfermedad de la sheika” e os pressupostos do gênero autobiográfico

A escrita de “La verdadera enfermedad de la sheika” trabalha com os pressupostos que historicamente sedimentaram o gênero autobiográfico: o tom ético, o trabalho da memória, o apego à verdade e a noção do eu. Tais pressupostos, que transcendem os limites do gênero autobiográfico canônico e nele adquirem geralmente um tom moralizante, aqui são perguntas tecidas preponderantemente em torno da arte, da literatura.

Neste segundo relato, o lugar conferido à ética não passaria pela busca de princípios gerais, universais, que orientariam a experiência humana, tampouco pela ética autobiográfica, que seria narrar uma vida de forma fidedigna, em espírito de verdade. O ético aqui é uma pergunta feita em torno da arte: é a literatura o território de suspensão, de flexibilização da ética, já que esta poderia narrar qualquer coisa, apoderar-se de vidas, histórias alheias sem pedir concessão? Na acusação que o casal de leitores faz ao escritor, queixando-se de que este os havia ficcionalizado em seu último livro, parecem implícitos tais questionamentos. A culpa que o escritor autobiógrafo vivencia por haver vendido à *Playboy* o “sonho místico com a sheika” apresenta também um fundo ético: como pôde haver transformado em arte, portanto, haver estabelecido um valor material para uma experiência que pertence ao plano do religioso, do não alcançável pela racionalidade humana?

No que diz respeito ao trabalho da memória (entendida como faculdade individual do sujeito, garantidora da capacidade de unir os extremos da vida – infância, juventude, velhice), a atividade mnêmica parece inexistente, dado que não se apela a esse trabalho para se chegar ao fundo de si. A memória aparece mobilizada aqui não como possibilidade de o sujeito

---

decidido se dirige hacia la casa. Puedo notar que las borlas de sus zapatos arrastran por el terreno fangoso. Veo cuando el plomero sale a la puerta. Fariha se encuentra a un lado. Quedo confuso. Mientras tanto, en el asiento de atrás, la sirvienta continúa sin decir palabra” (BELLATIN, 2007, p. 120). “[...] Añade que ha concertado la cita esa misma mañana pues nuestra mezquita no puede continuar con desperfectos de tal magnitud. Baja después del auto, se agacha y afirma que no puede vomitar, símbolo de que ya se encuentra curada del todo. Con paso decidido se dirige hacia la casa. Puedo notar que las borlas de sus zapatos arrastran por el terreno fangoso. Veo cuando el plomero le abre la puerta. Quedo confuso. Recién entonces las palabras del médico dándole un plazo a mi vida adquieren otra dimensión. Mientras tanto, en el asiento de atrás la sirvienta continúa sin decir palabra.” (“La enfermedad de sheika”, disponível em: http://www.losnoveles.net/a3mbellatin.htm. Acesso 03/01/2013).

resguardar-se como indivíduo, formando uma imagem unívoca e coerente de si, mas antes como modo de ele se ligar a uma comunidade. O escritor autobiógrafo quando, teoricamente, recorre à memória é para recordar os fundamentais ensinamentos de sua líder espiritual e, dessa maneira, visualizar-lhe a profunda sabedoria:

> "El ojo debe ser del tamaño de lo que percibe", escuché decir a la sheika más de una vez. […] La escritura como profecía, ha dicho la sheika en más de una ocasión. […] La imagen aparece en el momento en que regresábamos de la consulta. Ya habíamos visto al médico, quien había dado su veredicto. Andábamos desorientados por una serie de calles oscuras que no parecían llevar a ninguna parte. Nuestro extravío terminó cuando la sheika detuvo el auto y afirmó que, desde ese momento, yo pasaba a la categoría de mártir del sufismo. (BELLATIN, 2007, p. 92, 98 e 102).

Neste relato, não vislumbramos a memória como uma faculdade humana deflagradora da imagem do sujeito como um *continuum*, mas antes como um mecanismo que proporciona ao narrador a sensação de ligar-se a uma sabedoria que o transcende e, ainda, como um motor do próprio contar: as palavras da sheika, relembradas por ele, geram narrativas. Desse modo, ele lembra-se do provérbio sobre o olhar capaz de ver com profundidade e discorre sobre o seu amor à líder espiritual e sobre os empecilhos para o rápido atendimento dela no hospital; lembra-se do refrão sufi repetido pela sheika acerca do caráter profético da escritura e discorre sobre a conexão dele com o todo divino e com as pessoas encontradas em assentos de aviões nas viagens que realiza e sobre o atropelamento de Cherifa, integrante da mesma comunidade sufi que frequenta, e se lembra da ocasião em que dirigiu para a sheika e para a mãe dela, levando-as da mesquita à casa em que moravam, passando a discorrer sobre a feita na qual a sheika o declarou mártir do sufismo. A memória não é, portanto, ponte para o conhecimento de si e da verdade, é instauradora de relatos. A memória é, fundamentalmente, uma engrenagem que propiciaria ao narrador voltar-se à sua própria escritura. O trecho que segue é notável em relação ao que afirmamos:

> Corro unos cuantos metros. Me desespero porque no puedo decirle a Málika que debemos formar una nueva mezquita, una de emergencia, para cuando el resto de los adeptos no se encuentren presentes. Estoy convencido de que se necesitan dos mezquitas que vayan paralelas. Alguien dice que eso sería malo. No sé quién lo afirma. Quizá sólo se trata de una voz del desierto, que escucho mientras corro. *Pero, haciendo memoria,* (sublinhado nosso) sé que esa frase es dicha por uno de los personajes retratados en mi último libro. La pronuncia el marido de la mujer de alta alcurnia. Ha dicho esas palabras sin moverse un milímetro de la cama donde se encuentra acostado. El libro

> continúa en su lugar. Ni una página se ha movido. (BELLATIN, 2007, p. 116).

Nesta passagem, o narrador destaca a existência de um amigo retratado em sua obra, o marido da mulher que ele visitou na casa, para lembrar-se do fato de o homem ter comprado o seu livro e não tê-lo lido (em passagens anteriores diz que o homem dormiu com o livro sobre o peito[103]). O autobiógrafo aparentemente recorre à memória para lembrar-se de um acontecimento que, no esquema da narrativa, pertenceria ao plano da experiência, lembrar-se quem foi o autor das palavras contrárias à ideia de abertura deoutra mesquita. Contudo, em vez de centrar-se na existência "real" do homem e na opinião emitida por ele, sublinha a ocorrência dele no mundo de sua ficção. É como se a memória fosse um elo entre o escritor e aquilo que escreve, não entre o ser humano e aquilo que ele vivencia.

No que concerne ao lugar conferido à verdade, esta é pensada no plano da arte, e até no da religião, mas não no da experiência do sujeito, como no discurso canônico da autobiografia, o narrador não tenta descobrir o sentido verdadeiro de sua existência, já o encontrou, supostamente, em sua identidade como membro do sufi.

A escritura (e não a experiência do sujeito) para o narrador, seja em caráter estético, seja em caráter religioso, parece congregar uma verdade. A verdade da escritura como materialidade técnica é a sua própria realidade e como materialidade religiosa é o seu caráter transcendental, a experiência, mas não a experiência empírica (individual) do sujeito, e sim o caráter simbólico, extraordinário que a ronda.

Não estaria em pauta a oposição (tácita) verdade correspondendo à experiência, ao referencial, e a ficção, ao terreno da imaginação, da mentira e da fantasia, mas um lugar em que ambas estão mescladas e suscitam a instância do literário (da arte) como único modo genuíno de narrar a vida.

Em relação ao lugar conferido à subjetividade, em "La verdadera enfermedad de la sheika", como já afirmamos, vislumbramos um sujeito contraditório, polarizado entre um universo e outro. No entanto, o traço fundamental no que se refere à reelaboração da subjetividade configurada num discurso autobiográfico canônico é a construção de uma subjetividade que não é validada em termos empíricos, mas que tampouco é o sepultamento da ideia de sujeito.

---

[103] "Aquel hombre que, sin advertir que él y su mujer son los personajes de la obra, se durmió con mi libro encima luego de que su esposa me entregó, como si fuera un cualquiera, algunos billetes que sacó se du pecho." (BELLATIN, 2007, p. 88).

Em suma, temos a impressão de que a voz desse autobiógrafo é a voz do autor, Mario Bellatin, por um processo de esvaziamento do estatuto do autor como instância exterior ao texto e pela inscrição deste enquanto forma de vida desenhada como construção.

4.13. "Un personaje en apariencia moderno" e a noção de identidade

O autobiógrafo que enuncia em "Un personaje en apariencia moderno" desconstrói radicalmente a possibilidade de conformarmos uma identidade que o delineie. Isso não ocorre, somente, por tecer um movimento de afirmação/desconstrução de sua fala ou por confessar que mente, porém, sobremaneira, por romper com a estabilidade proporcionada pela identidade do gênero. O autobiógrafo refere-se a si mesmo como uma "boneca que flutua no ar ao dançar", como uma moça, como tia, como gorda, isto é, flexiona a língua em gênero feminino, mas, ao mesmo tempo, identifica-se como Mario Bellatin.

O modo como o autobiógrafo constrói a sua identidade de gênero é transgressor. Contudo, a transgressão não é advinda por congregar em torno de si signos que remetem, simultaneamente, ao feminino e ao masculino, porém por não haver explicação para tal conjugação. Dessa maneira, não é que esse autobiógrafo seja um transexual ou apresente algum indício que torne inteligível essa enunciação indiferenciada sobre si mesmo, no que concerne ao gênero, mas que conjuga marcas que reportam a um e outro de modo indistinto:

> Desde niña me han dicho que parezco una pequeña muñeca. Las que suelen presentarse en los teatros de marionetas. […] Es curioso que con mi edad- cuento cuarenta y seis años- y con mi figura- como señalé, parezco una muñeca- pueda ser considerada tía de alguien. Menos aún novia de una alemana. […] Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en esas circunstancias un periodista cultural, iba a descubrir no que se encontraba ante a la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin. (BELLATIN, 2007, p. 124 e 129).

O autobiógrafo fala de si mesmo valendo-se de marcadores linguísticos indicadores do feminino, expressos majoritariamente em língua espanhola pelo traço distintivo /a/: "tía", "gorda", "mentirosa", "muñeca" etc., mas, também, declara-se Mario Bellatin, como destacamos, sem marcar contradição alguma por isso.

No mundo suscitado por esse autobiógrafo, é como se não houvesse normatização dos gêneros. É como se a distinção masculino/feminino não compusesse a identidade do sujeito, como se não houvesse dispositivos sociais e culturais que agissem sobre o indivíduo no que

concerne a pressioná-lo para que este se constitua como um ou outro. Assim, esse autobiógrafo não apresentaria uma identidade transexual, já que sobre o transexual parece pesar-lhe o fardo (o estigma) de ser visto socialmente como um sujeito que tenciona ser algo que não é, que tenciona se transformar no sexo oposto[104]. Esse autobiógrafo não estaria se revelando contra uma identidade essencial, visando ser outro diferente de si: convoca todo um universo aparentemente feminino em torno dele mesmo, sendo essa boneca que dança e, também, o escritor Mario Bellatin; não há transformação, não era uma bailarina e tornou-se um homem escritor, é uma coisa e outra, sem contradição.

O gesto transgressor é delineado ao não se inscrever o gênero como norma e o não enquadramento a este como desvio. A questão do gênero, quando o autobiógrafo fala sobre si, parece não existente. Portanto, a transgressão aqui não é o desafio à lei, mas o apagamento desta.

Àngeles Macaya, ancorada pelas formulações de Derrida em sua "A lei do gênero", considera a flexibilização do gênero (masculino, feminino) na literatura de Mario Bellatin como reflexo da própria problematização conferida sobre a noção do gênero, em sentido lato, como forma. Afirma a autora:

> En sus relatos, Bellatin relativiza por completo la norma genérica: juega, tensiona y problematiza no sólo el género de la novela y el género (o subgénero) de la autobiografía sino que también la diferencia genérica masculino/femenino. He elegido trabajar con *El gran vidrio* ya que ilustra

[104] Poderíamos, no entanto, deixar de pensar no transexual como um ser que apresenta uma autoimagem, uma identidade de gênero diferente à do sexo biológico de nascimento e pensá-lo de maneira correlata às considerações de Severo Sarduy sobre o travestismo (embora a noção da transexualidade e a do travestismo, não aportem aos mesmos lugares, já que o travesti não seria, necessariamente, alguém que pretende modificar o sexo de nascimento, mas alguém que representa o sexo oposto como uma performance), pois, através do pensamento sarduyano, afirmaríamos que a identidade de gênero não passa pelo sexo biológico, mas por uma compreensão de que tal identidade não é essencial, nesse caso, a categoria *mulher*, por exemplo, não abarcaria somente as mulheres cis, mas sim toda pessoa que tem a sua identidade de gênero construída como tal. Desse modo, o travesti, para Sarduy, seria o único em compreender o "jogo", seria o único a entender que a mulher não o é como essência, por isso ele não a imita, a mulher se traveste de mulher e o travestismo denuncia essa máscara ao evidenciá-la. O travesti, dessa maneira, desconstrói dois lugares comuns: o de que imita a mulher e o de que esta é uma transposição "in natura" do homem: "El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe- y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo-, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. […] El travestí no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. […] El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el *travestimiento* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de la metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del "juego" aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable- ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite , yendo más allá de la mujer, "folie douce" que denunciaba un ex travesti del Carrousel […]" (SARDUY, 1982, p. 13-14, grifo do autor).

> muy bien este doble cuestionamiento. Es posible entonces sugerir que la narrativa de Bellatin se rebela "frente a la ley del género". Esta ley tal como plantea Derrida, presenta varios grados de identidad y diferencia[...][105] (2007, p. 107).

Desse modo, para a autora, a literatura bellatiana transgrediria os próprios limites do gênero como forma/norma ao tensionar as leis do gênero no que se refere às divisas do feminino/masculino ou, ainda, o naturalizado código da normatividade sexual. Noutras palavras, a literatura de Bellatin se afinaria, magistralmente, às reflexões derridianas sobre as políticas do gênero porque para o filósofo a questão do gênero, em sentido estético, não diz respeito somente a princípios formais, mas às próprias normas e convenções sociais que o definem. Assim, transgredir um gênero enquanto forma é também transgredir os pressupostos binários que o sustentam (homem, mulher, natural, cultural etc.); é perceber que o próprio recorte do gênero como norma (já) é ideológico; é evidenciar que as leis que delimitam a sua cesura são construções, e não essências. Por não serem essências, serem leis, os gêneros formais só podem ser compreendidos, para Derrida, enquanto mistura.

A desconstrução que Blanchot efetua do masculino e do feminino em *La folie du jour* leva Derrida, em sua "Lei do gênero", a indagar o que aconteceria se houvesse um gênero neutro. O gênero neutro, no que diz respeito ao masculino/feminino, se afinaria (e seria o grande responsável) ao próprio tom do relato também neutro para Derrida:

> Una vez articulada con todo el discurso de Blanchot en cuanto a lo neutro, la cuestión más elíptica sería la siguiente: ¿qué pasaría con un género neutro? ¿Y con un género cuya neutralidad no sería *negativa* (ni…ni), ni dialéctica, sino afirmativa, y *doblemente afirmativa* (sí, sí)? (DERRIDA, 1990, p. 30, grifo do autor).

"Un personaje en apariencia moderno", ao desconstruir os limites entre o feminino e o masculino, assim como ocorre no relato de Blanchot, propõe-nos a pergunta acerca da possibilidade de existência de um gênero neutro. Contudo, se o relato blanchotiano instaura o plano do neutro em que a linguagem é soberana e já não há vestígios de subjetividade, em "Un personaje en apariencia moderno" a subjetividade, ainda que reconstruída e concebida

---

[105] A Autora cita o seguinte trecho de Derrida (na versão do texto em língua inglesa), aqui o transcrevemos, no entanto, na versão em língua espanhola: "La cuestión del género literario no es una cuestión formal: atraviesa de parte a parte el motivo de la ley en general, de la generación, en sentido natural y simbólico, del nacimiento, en sentido natural y simbólico, de la diferencia de generación, de la diferencia sexual entre el género masculino y el género femenino, del himen entre los dos, de una relación sin relación entre los dos, de una identidad y de una diferencia entre lo femenino y lo masculino." (DERRIDA, 1990, p. 30).

em termos de desfiguração, para nos referirmos segundo De Man, não está fora de cena, proporcionando o suscitar de uma vida criativa, como analisaremos mais adiante.

Se o autobiógrafo de "Un personaje en apariencia moderno" apresentasse os significantes em torno do feminino e do masculino como extremidades que o integram, poderíamos considerar que é um sujeito contraditório, marcado pela tensão entre polos divergentes. No entanto, não há tensão entre flutuar no ar como uma boneca, imagem que nos reporta aparentemente a um universo feminino, e ser simultaneamente escritor, imagem esta última que nos levaria a um lugar historicamente atribuído ao masculino, pois o homem seria aquele que está autorizado a falar/ a escrever (e não somente no gênero autobiográfico, como ressalta Ángeles Macaya, mas na própria literatura). Não estamos, assim, diante de um sujeito contraditório, mas de um sujeito disperso, tal como o formula Barthes ao pensar sobre a figuração que faz de si em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003).

As considerações que Barthes propõe para pensar na sua autofiguração, de maneira correlata, falariam também sobre essa voz que enuncia neste relato. Assim, como em Barthes, não se trataria de perseguir os vestígios das contradições a que incorre o sujeito, ao não conseguirmos vislumbrar uma imagem única quando este se figura de modo indistinto como uma coisa e outra, sem paradoxo, e sim "uma *difração* que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido [...]" (2003, p. 160, grifo do autor).

A dispersão do sujeito de que nos fala Barthes condiz com a ideia de Paul de Man (já visitada em nosso trabalho) sobre a inexistência de uma estabilidade do sujeito na escritura, logo não poderíamos postular a construção de uma representação de si, de deciframento de si. O sujeito barthesiano e bellatiniano não são apreendidos como representação, já que não se mimetizam; não se decifram porque o deciframento de si supõe possibilidade de conciliação.

Elizabeth Duque-Estrada compara as bases de constituição do que seria um sujeito delineado como contraditório e um sujeito delineado como disperso, citando, respectivamente, como miragens de um e outro Racine e Roland Barthes:

> Trata-se, então, de uma transformação estrutural do sujeito, que já não é mais aquele da reflexividade e nem da representação; "*por que não falaria de 'mim' já que o 'mim' não é mais o 'si de mim mesmo''? ("porquoi ne parlerais-je pas de 'moi', puisque 'moi' n´est plus 'soi'?'')*, pois não se trata do eu mesmo, o si, o sujeito da reflexão, que encontra a si mesmo como o sujeito refletido, o "*moi*" representado. Além disto, é preciso acrescentar, Barthes não se refere a uma subjetividade dividida, na qual dois termos se opõem dialeticamente para finalmente se reconciliar na unidade de um

> sentido, ou, como diz, no "sentido de Homem". Este tipo de oposição "à la Racine": "t *enho dois homens em mim* – compõe a contradição harmoniosa da subjetividade metafísica, na qual os termos só se opõem para se reunirem numa ditosa complementação [...] (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 146, grifo da autora).

Dessa maneira, um sujeito disperso poderia delinear-se como uma coisa e outra sem oposição e sem a substituição de um dos termos por outro[106].

No que tange ainda aos limites da identidade desse narrador, dirigimo-nos, novamente, ao pensamento de Àngeles Macaya que afirma que Bellatin ao dar voz para autobiógrafos, como os de *El gran vidrio* (sujeitos não ilustres, "menores", que escapam aos códigos de normalidade), transgride as leis do gênero autobiográfico que historicamente foi tecido majoritariamente por um sujeito masculino, branco e ocidental:

> El elegir individuos "anormales" como sujetos generadores del discurso es otro modo en el que se manifiesta una crítica a la ley de género, ley que también ha privilegiado, como se sabe, la voz y la presencia de un sujeto masculino, blanco y occidental. [Esos] individuos no ofrecen a los lectores *el relato de la vida de un gran individuo* […] sino que la enunciación fragmentaria, dispersa y poco coherente de subjetividades bastante excéntricas. […] (MACAYA, 2007, p. 108).

A reordenação do autobiográfico aqui, no que concerne à típica identidade autobiográfica, passa pela indistinção entre os gêneros e também, como assinala Ángeles Macaya, pela concessão da palavra a um sujeito menor. Desse modo, a cena em que o narrador é surpreendido pelo olhar de um jornalista, ao tentar viajar gratuitamente no transporte público, é emblemática, parece desconstruir ironicamente o tradicional lugar de respaldo social do qual enuncia o sujeito autobiógrafo: "masculino, branco e ocidental". A cena perfila-se de modo irônico, pois é justo neste episódio que surge, no relato, o nome "Mario Bellatin", fator que remeteria a esse lugar de autoridade social, que indicaria,

---

[106] Àngeles Macaya, no entanto, considera que a autoimagem que o narrador apresenta de si mesmo é incoerente a partir de qualquer referencial, inclusive, o da ficção: "La inestabilidad genérica del/a narrador /a es una de las mayores subversiones de la norma. El modo en el que él /la narrador/a se describe resulta contradictorio e incoherente desde cualquier punto de vista, incluso al considerar todas estas descripciones exclusivamente dentro de la ficción. Bellatin subvierte con estas descripciones la aparente univocidad y coherencia de la voz protagonista del relato. […] El constante intercambio de atributos, de género y de edad hace que veamos al personaje protagonista – identificado como Mario Bellatin– como al menos dos personas completamente distintas […]" (MACAYA, 2007, p. 100). De nossa mirada, não se trata de considerar que a forma que o narrador se descreve é inconciliável e contraditória, a partir de qualquer ponto de vista, mas de perceber que não há contradição e incoerência porque não há tentativa de harmonia, de fusão. Trata-se de um sujeito disperso, em que ser isso e aquilo não é problemático. Por isso, tampouco concordamos que a autoimagem que o autobiógrafo tece de si projeta duas pessoas totalmente distintas. Consideramos, então, distintamente à referida autora, que não é por instaurar a incoerência e a incongruência, no que tange à inscrição dos gêneros, que o relato subverte a lei do gênero, mas, antes, por apagar a oposição entre os polos, entre os termos, como se não houvesse diferença, fundindo-os numa indistinção.

supostamente, o contorno da fala de um sujeito masculino e ocidental, autor de cada vez mais prestígio no cenário da literatura contemporânea. No entanto, o que assistimos é à associação do nome do autor Mario Bellatin ao universo desses sujeitos "pequenos", desses sujeitos que não têm a obrigação e o compromisso de ficarem na História e que, ao falarem, parecem construir uma história marcada pelas demandas do homem comum. Tal cena desvelaria, em suma, os limites de uma fala que, antes de suscitar as leis do gênero, dissipa-se: não se ligando à lei enquanto norma, mas à lei como princípio de construção[107].

"Un personaje en apariencia moderno" desmonta contundentemente a figura do sujeito em termos de uma identidade fixa e, não coincidentemente, é o único dos três relatos de *El gran vidrio* em que aparece, declaradamente, o nome próprio Mario Bellatin. Há um desgaste e banalização do nome próprio que é, por extensão, o nome do autor que, em vez de marcar singularidade, assinala o não lugar, com essa indiferenciação na identidade do narrador protagonista.

4.14. A enunciação da verdade e da mentira em "Un personaje en apariencia moderno"

O narrador de "Un personaje en apariencia moderno" anuncia que mente e o faz em um lugar de enunciação participante do autobiográfico. O anúncio de que mente não nos serviria para rotulá-lo de mentiroso, ou seja, estabelecermos um juízo de valor, classificando-o como um sujeito moralmente incorreto que, ao falar sobre a própria vida, tece inverdades. A declaração do narrador de que tem o hábito de mentir convoca alguns significados: poderia sugerir-nos que pensamento e linguagem não se fundem, não são decorrentes um do outro, o que nos faria considerar que não é possível falarmos em verdade ou mentira, já que isso parece estar relacionado, como salienta Fernando de Moraes Barros, à crença de que a linguagem é expressão do pensamento e, portanto, capaz de dizer o universo de forma correta, verdadeira, ou incorreta, mentirosa:

---

[107] Ángeles Macaya também faz referência a essa cena, em que o narrador(a) acompanhado(a) por sua namorada alemã tenta ingressar no transporte público sem abonar o valor do bilhete. Para a referida autora, a menção à profissão de escritor e ao nome Mario Bellatin instauraria a entrada do indivíduo no campo do simbólico: "Las menciones a su nombre y profesión (Mario Bellatin, escritor), corresponderían en esta lógica a la entrada del individuo al ámbito de lo Simbólico- la ley, la autoridad, la carrera, la academia, la moral, la familia […] De ahí, entonces, el temor de la narradora (o del narrador) al encontrarse con el periodista cultural cuando finge una parálisis en el metro para no pagar el viaje […] Toda identificación transforma al individuo en tanto este asume una determinada imagen. El problema no radica sólo en que el 'ego' intente fijar esa imagen como un rasgo identitario y esencial, sino que – y más importante – en que esta fijación narcisista contiene inevitablemente 'imágenes falsas y invertidas', como sugiere Bruce Fink." (MACAYA, 2007, p. 101).

> Movida pela crença de que a forma fundamental do pensamento é a mesma de suas manifestações por palavras, desde cedo, a filosofia não hesitou em identificar discurso e realidade. Concebendo o pensar como uma inequívoca atividade de simbolização enunciativa, ela parece ter sempre dado atenção especial à dimensão apofântica da linguagem, tomando enunciados verbais por verdadeiros ou falsos, em função de descreverem ou não corretamente o mundo. (2007, p. 10).

A assunção do hábito de mentir pelo narrador far-nos-ia pensar que o seu contar a própria vida não pode ser captado por meio do verdadeiro ou do mentiroso, já que a sua fala não é a descrição de seu pensamento e o seu pensamento não revela a vida; a assunção do hábito de mentir sugerir-nos-ia também que a vida, no domínio da literatura, não deve ser categorizada sob a égide do correto ou do incorreto, como num enunciado filosófico, mas construída enquanto forma. Construir a vida como forma, no que concerne ao verdadeiro ou ao mentiroso, seria a afirmação da pergunta que Nietzsche propõe à filosofia: "E se a condição da verdade fosse a mesma da mentira?" (2007, p. 10).

O "creo que soy algo mentirosa" (BELLATIN, 2007, p. 135) do narrador suscita uma compreensão formal dessa declaração que coloca, por sua vez, a verdade e a mentira no mesmo patamar: o de deflagradoras de uma escrita de si vislumbrada enquanto estrutura. É assim que, ao enunciar tal "confissão", a matéria na sequência explanada não nos permite o lugar de aplicadores do mundo verdadeiro, de verificadores do conteúdo que não teria o estatuto de mentira dentre o que conta o protagonista:

> Creo que soy algo mentirosa. Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto. Ni siquiera un Karmanghia, como el que posee el desagradable señor Dufó. Tampoco es cierto que todas las veces nos echaran de las casas por medio de órdenes judiciales. No siempre salimos de ellas ahuyentados por los arrendadores. Hubo al menos una ocasión en que las cosas fueron diferentes. (BELLATIN, 2007, p. 135).

O movimento de afirmação, desconstrução da afirmação, por meio da instauração da dúvida, da incerteza e da assunção da mentira, parece indicar que o que se evidencia nesse contar é o próprio contar, que conclamaria, por sua vez, o legado nietzschiano acerca da verdade: a convicção de que esta é um impulso civilizatório, que não está num princípio, num lugar determinado, sendo apenas um consenso ilusório:

> O que sabe o homem, de fato, sobre si mesmo! Seria ele sequer capaz, em algum momento, de perceber-se inteiramente, como se estivesse numa iluminada cabine de vidro? [...] Enquanto o indivíduo, num estado natural

> das coisas, quer preservar-se contra outros indivíduos, ele geralmente se vale do intelecto apenas para a dissimulação: mas, porque o homem quer, ao mesmo tempo, existir socialmente e em rebanho, por necessidade e tédio, ele necessita de um acordo de paz e empenha-se então para a que a mais cruel *bellum omnium contra omnes* ao menos desapareça de seu mundo. Esse acordo de paz traz consigo, porém, algo que parece ser o primeiro passo rumo à obtenção daquele misterioso impulso à verdade. Agora, fixa-se aquilo que, doravante, deve ser "verdade", quer dizer, descobre-se uma designação uniformemente válida e impositiva das coisas, sendo que a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade: pois aparece, aqui, pela primeira vez, o contraste entre verdade e mentira [...] Então a linguagem é a expressão adequada de todas as realidades? Apenas por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a imaginar que detém uma verdade no grau ora mencionado. Se ele não espera contentar-se com a verdade sob a forma da tautologia, isto é, com conchas vazias, então irá permutar eternamente ilusões por verdades. (NIETZSCHE, 2007, p. 28-30).

O narrador do relato, quando enuncia que mente, brinca deliberadamente com o consenso social que estabelece a verdade como valor moral, como lugar aferidor da paz, descortinando a máscara que a envolve. Máscara que nos faz crer ser possível gozar da plenitude dela e que esta se dá, à luz do dia, de modo transparente.

Ángeles Macaya, ao pensar sobre o jogo verdade/mentira neste relato, relaciona-o, sobretudo, ao saber psicanalítico. Para a autora, o mais interessante nos personagens bellatinianos não é que mintam, ou seja, que apresentem um enunciado supostamente falso, mas o fato de enunciarem que mentem, isto é, problematizarem a própria enunciação. Tal característica tornaria visível a assertiva lacaniana de que o sujeito pode estar dizendo que engana ao confessar que mente:

> Lo más relevante no es tanto que los personajes de Bellatin mientan o no, sino que *enuncian que mienten*, lo que produce una indistinción total entre los distintos sucesos narrados. […] cómo interpretar el enunciado el enunciado "yo miento"? Lacan se refiere a esta paradoja y afirma que el principal problema no reside en el nivel del enunciado, sino que en el nivel de la enunciación. Al decir "yo miento", el "yo" de la enunciación puede efectivamente estar diciendo "yo te estoy engañando" […] (MACAYA, 2007, p. 102, grifo da autora).

Para a autora, a confissão da mentira funcionaria como uma possibilidade de, similarmente à posição do analista, escutarmos a verdade – enquanto leitores – que se revela neste ato enunciativo. E a verdade revelada é a de que o protagonista assume que mente por escrever uma autobiografia e, por isso, enganar-nos, já que toda autobiografia seria um engodo, uma mentira, uma impossibilidade. O gesto autobiográfico seria enganoso, em duplo

sentido, ressalta a estudiosa, pois teríamos que atentar para o eu da enunciação e o eu do enunciado e, ainda, para a cisão do sujeito na instância psíquica do ego e na, do inconsciente:

> La narradora no sólo nos engaña cuando enuncia que nos engaña, sino que también se *engaña* al creer que es posible 'reproducir' aquellas imágenes que las rodean. Esto es lo que Bellatin parece sugerir en sus ficciones: lo autobiográfico se inscribe en la enunciación de la mentira, enunciación que hace manifiesta la no-relación o la relación ilusoria entre vida y representación, [la] realidad y la ficción, experiencia y escritura. Así, el enunciado mediante el cual la narradora pretende desmentir todo contenido, inscribe la traza del gesto autobiográfico a la vez que pone en evidencia al yo que enuncia como un sujeto escindido. (MACAYA, 2007, p. 103).

De nossa perspectiva, a assunção da mentira pelo protagonista põe em relevo as questões debatidas por Ángeles Macaya, ou seja, evidencia os limites do autobiográfico, no tocante a dar conta da verdade e da totalidade da existência, já que o próprio sujeito que enuncia não é uma unidade e não tem domínio pleno de si, uma vez que cindido pela instância do inconsciente, a qual não se pode controlar, em absoluto. No entanto, a confissão da mentira pelo narrador parece sugerir que, dentre os vários domínios discursivos, talvez a literatura tenha a exclusividade (e a possibilidade) de poder colocar em suspensão a rigidez que conforma as retóricas dos campos do saber. Desse modo, se a busca pela verdade é desejável num enunciado filosófico, na literatura ela pode (e deveria) sair de cena e não por ser o lugar da invenção, mas por ser um lugar em que a potência da criação, ao não estar impelida obrigatoriamente a "chegar a", trabalharia na desessencialização da cultura.

4.15. "En realidad me interesa escribir libros"

Quando enuncia a sua afeição pelo ato de escrever, o narrador instaura, explicitamente, uma voz que interroga os devires da escritura a partir de seu interior. Desse modo, revisita afirmações que fez e diz que as emitiu de forma mentirosa, pois incorporou os aspectos da representação à vida:

> Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo. Creo que eso, de alguna manera, me hace más graciosa ante los demás. Sé que en las historias que suelen interpretar las marionetas siempre hay un engaño de por medio. Quizá por eso he asimilado a mi vida cotidiana aspectos de mis representaciones. Miento, por ejemplo, sobre mi edad. Miento siempre al vendedor de la tienda, pues muchos saben que el dinero con el que suelo comprar las golosinas para mis sobrinos es robado de la billetera de mi padre. No digo la verdad con respecto a mis aficciones. En

> realidad me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos. (BELLATIN, 2007, p. 146-147).

Com a equiparação da vida à representação que se faz desta, o narrador funde experiência e escritura (arte). Não havendo a separação sujeito (experiência) / objeto (arte, escritura), as afirmações tecidas pelo protagonista importam enquanto possibilidade de delineamento, de projeto sobre a criação, não em seu aspecto moral – verdade/mentira. Nessa esteira, se, por um lado, configura-se uma voz sem identidade no que concerne à delimitação do gênero e à idade biológica, por outro, essa mesma voz tece uma série de reflexões acerca da autobiografia, indagando-se sobre qual lugar teria a verdade, a vida e a escritura nesta. Dito de outro modo, a indistinção a que incorre o protagonista ao falar de si desenha um sujeito incapturável, disperso, mas que se propõe a pensar sobre os contornos da palavra criativa. Tais questionamentos conferem, assim, uma espécie de meta-autobiografia.

Estaríamos nos limites de uma meta-autobiografia pela construção do espaço autobiográfico dar-se, em grande medida, pela interrogação, explícita, sobre as (im) possibilidades do gênero e, inclusive, haver a referência aos relatos anteriores de *El gran vidrio e* o comentário de outras obras de Bellatin. A consciência crítica que permeia o olhar do narrador quando pensa sobre a literatura, a autobiografia, sugere que a escrita de si passa pela composição de um viver artístico:

> Sé que apenas puedo escribir mi nombre, pero, casi nadie lo sabe, tengo hecho un volumen sobre perros. Está dividido en tres partes. La primera describe las razas caninas que conozco. Absolutamente todas las que he visto alguna vez en mi vida. […] La segunda parte está dedicada a los animales que trabajan, allí está el perro dálmata de los bomberos, los pastores de los policías, y los san bernardo salvando a la gente en medio de la nieve. La tercera es la dedicada a los perros héroes, allí he inventado una serie de historias de animales que salvan a sus amos. En mi familia lo tomaron a broma cuando hablé de la existencia de un libro semejante. Sobre todo mi padre, quien estaba agobiado por mi estruendoso fracaso en la escuela primaria. (BELLATIN, 2007, p. 147- 148).

O narrador confessa que mal pode escrever o nome, mas que tem um livro sobre cachorro estruturado em três partes. Tal declaração destacaria que a lei a qual inscreve a sua vida e, consequentemente, a sua autobiografia, já que não separa vida/escrita, é a da arte e não a lei do nome – a cultura – e seus imperativos, realidade que nos faz indagar: o que acontece ao sujeito quando não é falado pela lei – a família, a pátria, a religião etc.? Amparados pelo pensamento de Bakhtin, vislumbramos a questão. Citamos o autor:

> Se estou narrando a minha vida cujos heróis são outros para mim, encaixo-me pouco a pouco na estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida apenas tomo parte nela) e alcanço o estatuto de herói, anexando-me à minha narrativa, as formas pelas quais percebo os valores dos outros se transferem para mim quando sou solidário com os outros. É assim que o narrador se torna herói. Quando o mundo dos outros, em seus valores, tem autoridade sobre mim, assimila-me enquanto outro (claro, nos momentos em que ele pode, precisamente, ter autoridade). Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros – meus próximos – me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador da minha vida – pela boca dos outros heróis dessa vida. (2003, p. 168-169).

O narrador do relato gagueja ao falar, afirma não possuir habilidade com a língua espanhola e não se lembrar de, algum dia, haver tido uma língua materna, assumindo que está inviabilizado para comunicar-se. Ele descreve a família como numerosa, composta por pai, mãe, irmãos, sobrinhos, mas não a apresenta com contornos definidos, os irmãos ora tem uma profissão, ora outra, a mãe e o pai tampouco são sondados com profundidade, sabemos que aquela acata as decisões do marido e se arrepende de haver-se unido a um homem cuja família tem antecedentes ligados ao tráfico de escravos negros e que este se sente frustrado pelo fato de o narrador ser um fracasso na instituição escolar. Noutras palavras, o narrador não se espelha no outro como herói que, nos termos de Bakhtin, seria(m) o(s) ente(s) que insere(m) o sujeito numa coletividade de sentido e, ao não construir o outro como herói, não se torna um. Esses entes não funcionam como agentes da inserção (sólida) do narrador numa ordem simbólica, a autoridade proveniente do mundo deles, que convocaria a origem, é enfraquecida. Dessa maneira, o autobiógrafo não se reconhece numa língua determinada que poderia haver sido imposta através do pertencimento a um grupo que a falasse e que, por conseguinte, ele o integrasse; não possui uma pátria e forma parte de uma família desenraizada.

O que acontece a um sujeito cujos outros, que seriam os agentes que o inscreveriam numa cultura, também estão desterritorializados como ele? Essa indagação é pertinente para perscrutar o caso do autobiógrafo do relato. Os outros não são heróis, não são sujeitos enraizados que o inserem em um marco simbólico-cultural, em uma história de vida, assim como ele, estão em uma espécie de não lugar. O próprio narrador reflete sobre a imagem

dispersa que forma de si e do mundo, inferindo o seu lugar (como sujeito que versa sobre a própria vida) no tempo, no espaço, num projeto autobiográfico e na literatura:

> ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. Un antecedente personal que tiene que ver con la estirpe de corte fascista de la que provengo, una secretaria enferma, la imposibilidad de habernos conformado como familia normal. La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. Evitar el recuerdo, por ejemplo, de que provengo de una familia que se dedicaba a transportar esclavos negros en barcos. O hacer como si olvidara que una parte de ella huyó de su país de origen tras la caída del Duce Mussolini. Pero no para crear nuevas instituciones a las cuales adscribirme. (BELLATIN, 2007, p. 159-160).

O narrador tem acesso às narrativas familiares que geram a ilusão de coerência e unidade ao sujeito (conhece o passado da família), no entanto, não reconhece a autoridade desse referencial[108] e poderíamos supor que não aceita tal matriz como formadora da imagem que vislumbra de si e dos membros atuais da família por achá-la ilegítima do ponto de vista ético e moral – os seus antepassados traficavam escravos e outros provinham de uma linhagem fascista – porém a sua recusa a uma origem parece assentada, sobremaneira, por outra questão. Inscrever-se no vazio, conformar-se como um sujeito estrangeiro de si mesmo, seria a única maneira de adentrar o território da literatura: "Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades." (BELLATIN, 2007, p. 160).

Como sujeito disperso que ergue um projeto autobiográfico, o território que o narrador vislumbra para si é o do não espaço e o do não tempo, imagem de si que lhe daria autoridade para escrever. Portanto, ao contrário do projeto autobiográfico canônico, em que a autoridade do mundo da cultura, dos outros, da comunidade, para Bakhtin, diz o sujeito; aqui dizer-se significa desconstituir-se e ser falado pela literatura. É a literatura quem lhe traz identidade (como escritor), é esta que lhe projeta os mitos que o acompanham:

---

[108] Bakhtin observa que sem essas pequenas histórias familiares, sem o discurso dos outros, o mundo do sujeito seria absolutamente caótico e desordenado: "Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica* [...] é com a condição de participar dos valores do mundo dos outros que uma objetivação biográfica pessoal poderá ter autoridade e ser produtiva, poderá fazer com que a posição do outro em mim [...] se consolide e escape ao aleatório, poderá fazer com que a base da minha própria exotopia se consolide, que se apoie sobre o mundo dos outros de que não me separo, e sobre a força e o poder dos valores da alteridade em mim, da *natureza humana* em mim, que não será uma matéria bruta e indiferente e sim uma matéria que recebeu de mim sua validação e sua forma, sem que, por isso, esteja necessariamente isenta de elementos inorganizados e anárquicos." (2003, p. 169).

> Continúan existiendo en mí, eso sí, imágenes inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Los juegos con las identidades sexuales. El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente. (BELLATIN, 2007, p. 160-161).

A identidade conferida pela literatura é a da vida criativa. Esta é a afirmação da arte, uma vez que, projetada pela forma, não se detém nos condicionantes da experiência objetiva e factual. Dessa maneira, os mitos que acompanham o sujeito, destacados no trecho supracitado da obra, são construções "[s]in pesos emocionales, de familia, de nación, de identidad" (BELLATIN, 2007, p. 161). A vida criativa não é, pois, contraditória, é inegavelmente transitória com suas várias faces que não se desarticulam, mas se projetam sem necessidade de instaurar a ordem. Pode-se, assim, nas linhas de relevo desta vida criativa, concomitantemente, ser:

> [un] niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan la familia. [y miembro de] una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika (BELLATIN, 2007, p. 159).

A vida criativa é mitológica no sentido de que alimenta vidas imaginadas para além de uma temporalidade e de uma espacialidade específicas, no sentido de que retorna a seus próprios limiares. A vida criativa não é forma essencial, pode perfazer-se, por isso, como verbo e, ao mesmo tempo, guiar-se (perguntar-se) para outras linguagens. Nessa esteira, o sujeito disperso, que enuncia no relato, indaga-se como veria a si mesmo em outro "formato". Em outro "formato", neste caso, seria a linguagem cinematográfica. Poderíamos supor que esta vida criativa adquiriria, neste outro meio, a objetividade perdida na literatura, que a imagem da tela grande a flagraria em sua realidade espaço- temporal. Não obstante, o que se projetará no que o autobiógrafo nomeia como "biografia filmada" é o universo de seus textos. Dessa maneira, o autobiógrafo admite, que, embora os livros ganhem um cenário concreto, estes foram escritos a partir de um não lugar:

> Sería bueno, como parte de la biografía filmada, realizar un viaje hasta el monte donde esa pequeña granja se encontraba situada. Se deben recrear, además, las brumosas cantinas del centro, que forman parte del escenario de uno de mis libros. Se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro. Otro texto, el tercero, transcurre en un barrio llamado Miramar. El cuarto surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales. El quinto tiene su eje en dos barrios característicos, uno que cuenta con playas donde se puede nadar, correr olas y hacer deportes acuáticos, y el otro habitado por una emergente clase media. El sexto libro es un intento de representar, desde determinado punto de vista, la politización extrema que viví en las instituciones en las que transcurrieron mis estudios. Esos libros, a pesar de los escenarios concretos que seguramente la película mostrará, fueron comenzados a escribir a partir de la no-tierra y del no-espacio. (BELLATIN, 2007, p. 162-163, grifo do autor).

Uma autobiografia cujo cerne é a vida criativa, realidade artística, não se ergue a partir do passado, lança-se (até) ao porvir como ocorre neste último relato, em que o narrador delineia os possíveis traços de sua futura biografia filmada.

A vida criativa pode assumir uma forma outra (já que não é matéria prima transformada numa moldura essencial), pode dar-se pela palavra, mas também pela imagem em movimento e, além disso, pode mudar de ponto de vista. Dito de outro modo, se, neste relato, o narrador diz tratar-se de uma autobiografia, no cinema a sua vida ganharia o lugar de uma biografia, isto é, seria desvelada por um olhar que não é o seu. Diante disso: por que não uma autobiografia filmada? O narrador idealiza uma biografia cinematográfica, não uma autobiografia, uma vez que o seu trabalho é com a palavra. Assim, o gesto de admitir uma tradução a outro veículo para a sua obra parece indicar que a arte, enquanto artifício , não é a encarnação de um conteúdo a uma forma única e que, portanto, pode ser arquitetada em várias linguagens, mas isso não significa que o artista consiga mover-se em todos os domínios da criação, é por isso que o narrador enfatiza os limites de sua tarefa:

> Un verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real, lo comienzo a experimentar cuando empiezo a escribir a partir de mis sueños. Es el tema no únicamente de un capítulo de estas autobiografías, el segundo, sino de algunos libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. Sino simplemente como Salam. Abdús Salam más bien, el Hijo de la Paz. Pero creo que todos estos proyectos, sobre todo la redacción de ese nuevo libro de sueños, son empresas literarias que ya no voy a poder llevar a cabo. (BELLATIN, 2007, p. 163-164).

Os limites do ofício do narrador é “a empresa literária”, como observamos no trecho transcrito. A empresa literária abre-se a outras linguagens, faz-se também do diálogo com outras perspectivas de construção, no entanto, ao fim e ao cabo, não se dilui, a ponto de advogarmos o supraliterário. A consciência crítica que perfila este terceiro relato é, de fato, a consolidação de uma dinâmica que perfaz toda a obra: a aposta de que a literatura, a escritura, se dá num intenso diálogo consigo mesma, entre escrita e escrita. Escrita que, por ser, eminentemente, fragmentária, é a exaltação da própria vida, a matéria desta obra; a escrita em fragmento estaria para uma materialidade estética que não se nega a perguntar-se pela existência, uma vez que a existência mesma é feita de pedaços que não formam um todo. Assim, a arte, a literatura, não necessita apagar a vida para declarar a sua soberania e a sua realidade como técnica, mas suscitá-la é o testemunho de que ambas – arte e vida – são dotadas da mesma velocidade, a impossibilidade da completude de um sentido último. “Un personaje en apariencia moderno” expressa no próprio título a modernidade aparente do personagem do relato, já que distintamente ao típico ideal moderno aferidor de dicotomias – arte/vida – aqui ambas podem se imbricar ao serem resolutamente projeções de sentido e não o sentido em si. As palavras finais do narrador, então, ao reclamarem o fragmentário como potência de uma e de outra, assumem esse lugar de conjugação entre elas:

> Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía. (BELLATIN, 2007, p. 165).

O ideal de uma vida criativa, que desenha a literatura e a vida como fragmentárias, revitaliza a constituição do autobiográfico. Este é reconstituído, uma vez que o seu tradicional escopo – a apreensão (visando à unidade) que o sujeito faz de si – não é aqui o foco, marca disso é o nome próprio, neste caso o do autor, não nos colocar nas instâncias de poder e da autoridade da função autoral, mas no solo, sem identidade prévia, da literatura.

Em suma, “Un personaje en apariencia moderno” exacerba, assim, o movimento de desfiguração do sujeito suscitado em todo *El gran vidrio*. Os sujeitos não nomeados, que enunciam no primeiro e no segundo relato da obra, imprimem às suas narrativas a faceta de autobiografias que projetam a vida na cena da escrita. Desse modo, o apagamento do nome dos sujeitos, nestes dois relatos, que (se) narrariam através dos devires da palavra, desloca a lente do autobiográfico da capturação de si para a capturação de uma *forma* de vida. O último relato, ao retornar ao estatuto do nome, marcando o substantivo próprio Mario Bellatin como

uma das faces do narrador, antes de sugerir retorno à ética autobiográfica, arquitetada pela força do nome daquele que se conta, faz-nos entender que o esmorecimento do referencial onomástico (nos dois relatos e a suposta volta a ele no último) instaura textualidades que participam do autobiográfico não mais como discurso de uma singularidade de existência, mas como singularidade estética, permeada pela forma do fragmento, por sua vez, apoteose da própria existência, inevitavelmente, não conciliadora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Sê o mestre e o escultor de ti mesmo.
Nietzsche

Ao longo de nossa análise, tratamos de percorrer o lugar que a escritura bellatiniana concebe ao signo da vida. Nosso intuito foi, assim, o de destacar como uma materialidade supostamente tão avessa ao mundo enquanto objetividade pode(ria) debruçar-se, com tanta força, a suscitar a existência. Constatar, desse modo, que o universo de Bellatin inclina-se às curvaturas do vivido, mas que, não obstante, refuta toda ideia de anterioridade à forma colocou-nos em um aparente oxímoro: pois não é a vida justo uma realidade fatídica? Como trabalhá-la, então, sem considerar a matéria de que é feita?

Tentar oferecer uma moldura a esse questionamento foi um desafio, dada a complexidade do viver na escritura bellatiniana. A tradição das letras modernas ocidentais concedeu, em grande medida, uma "saída" dualista ao projeto de narrar a vida: suscitá-la, nesse sentido, ficou a cargo de materialidades afins à ideia do referente e negá-la a materialidades seduzidas pelos ímpetos da forma: histórica peleja entre artistas realistas e artistas formalistas.

A escritura de Mario Bellatin perscruta um universo multifacetado, em que se opor ao mundo enquanto realidade objetiva, enquanto anterioridade, não é sinônimo de apagar os contornos desse mesmo mundo na forma. É por isso que a escritura bellatiniana narra a vida. Narra-a, contudo, com uma feição própria. Tal peculiaridade da narração da existência levou-nos ao pensamento de Foucault em entrevista a Alessandro Fontana, publicada inicialmente com o título de "Alle fonti del piacere", em *Panorama*, número 945, de 28 de maio de 1984[109].

O pensamento foucaultiano foi-nos abrangente para elucidar a formalização bellatiniana da existência não como instrumento direto de análise, por isso não o convocamos em nossas linhas analíticas, mas como repertório conceitual subjacente de trabalho, pois pudemos notar, através das formulações desenvolvidas pelo filósofo, que o caso bellatiniano de formalização da vida (da própria e da de outrem) não se trata de mera estratégia ficcional

[109] "Uma estética da existência"(entrevista com Alessandro Fontana), *Le monde*, 15-16 de julho de 1984, p. XI, consultada em Foucault (2010).

de ambiguidade narrativa, ou seja, de misturar o real e o fictício. Trata-se de uma aposta na vida como modo de vida artístico, tal como observado pelo teórico francês no viver grego.

Foucault observa que os antigos gregos, orientados por um princípio não codificador que validava um agir ético/estético do "faça de sua vida uma arte", experimentavam a moral como "uma prática, um estilo de liberdade" (2010, p. 289).

Certo princípio moralizante não impelia ao gesto de expurgação e de renúncia pessoal (realidade inaugurada com o cristianismo), mas ao bem coletivo. Nesse sentido, afirma Foucault:

> Da antiguidade ao cristianismo, passa-se de uma moral que era essencialmente a busca de uma ética pessoal para uma moral como obediência a um sistema de regras. Se me interessei pela Antiguidade foi porque, por toda uma série de razões, a ideia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência. (2010, p. 290).

A terminologia foucaultiana, "estética da existência", foi mobilizada por nós como título deste trabalho, interessando-nos duplamente: por fazer referência a uma *forma* de existir – e nos debruçamos sobre os contornos da vida/obra, com destaque para autofiguração em Bellatin – e, sobremaneira, pelo rótulo foucaultiano do mundo grego expressar uma *forma* de existir afinada, embora irremediavelmente distante no tempo, à estética mariobellatiniana.

A escritura de Mario Bellatin suscita o ideal de um viver com arte que questiona, talvez, a naturalização da arte "coisa", da arte apartada da vida. A respeito da arte objeto, segregada do sujeito, citamos a interessante consideração de Foucault:

> — O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade, a arte se tenha tornado algo relacionado somente a objetos e não a indivíduos, ou à vida. Esta arte é algo especializado ou fornecido por "experts" que são os artistas. Porém a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte? Por que a lâmpada ou a casa pode ser uma obra de arte e a nossa vida não? (FOUCAULT, 1984, p. 50).

Lecciones para una liebre muerta e *El gran vidrio* propõem uma não distinção entre arte/vida, assim como o fizeram as vanguardas históricas do século XX, tanto que ambas retomam no título, como já destacamos, o nome de obras de Joseph Beuys e de Marcel Duchamp e guardam com essas obras as similaridades por nós já observadas. Contudo, há uma diferença fundamental entre a fusão arte/vida proposta por tais vanguardistas e a fusão arte/vida bellatiniana. As chamadas antiobras vanguardistas configuraram-se como um ato

político-ideológico contra os referenciais burgueses, já a bellatiniana suscitaria a arte como um modo de vida, a arte como princípio existencial. Experimentar a arte como forma de vida ocasionaria um viver genuíno, tal como nos recorda Foucault sobre o universo grego.

O trabalho com a existência, nas obras por nós estudadas de Bellatin, promove uma atitude similar à de Sócrates (lido por Foucault) ao indagar-se pelo cuidado e pelo conhecimento de si:

> De modo algum, para Sócrates, tratar-se-ia de dizer: pois bem, tu deves conhecer o que és, tuas capacidades, tua alma, tuas paixões, se és mortal ou imortal, etc. Não é isto, absolutamente. Trata-se, de certo modo, de uma questão metodológica e formal, porém, creio eu, totalmente capital neste movimento inteiro: é preciso saber o que é *heautón*, é preciso saber o que é o eu. Portanto, não como "que espécie de animal és, qual é a tua natureza, como és composto?", mas "[qual é] esta relação designada pelo pronome reflexivo *heautón*, o que é este elemento que é o mesmo do lado do sujeito e do lado do objeto?" (FOUCAULT, 2006, p. 66, grifo do autor).

Trabalhar com a vida na escritura bellatiniana, como em Sócrates, não é conhecer a própria alma, as próprias paixões etc.; é promover essa indistinção entre sujeito e objeto que, no mundo grego do filósofo, tinha como fito o bom governo da cidade e o acesso à verdade. Para tanto, o sujeito (o jovem rico disposto a exercer a política) e o objeto, a coisa pública, deveriam fundir-se, para a garantia da justiça, do bem e do verdadeiro. Governar a cidade de modo bom, justo e verdadeiro era construir um viver exemplar e singular como *tekné*. Em contrapartida, no mundo da modernidade tardia da escritura de Bellatin essa pretensão à fusão sujeito/objeto tem como ideal a assunção da vida como tekné para se projetar na arte e na literatura. A vida bellatiniana enquanto *tekné* sobrepuja os imperativos da lei, da ética e da moral; sobrepuja a lei do gênero e, expressando a vida, em romance ou em autobiografia, torna-a fragmento, já que indomável. A vida expressa pelo fragmentário assenta-se no domínio de uma estética ideada além do imperativo kantiano do belo e ergue-se segundo o regime do peremptório. Acerca de tal regime, Michel Onfray comenta:

> De um lado, o modelo racionalista do tipo kantiano e a ideia [...] de que uma metafísica futura poderá se apresentar sob os adornos de uma disciplina rigorosa, sábia e científica – a ética como um sapiente complexo de axiomas, de postulados, de demonstração, de escólios, de lemas e de proposições; do outro, o modelo estético de forma nietzschiana e a intuição, rica, de que uma estética se constrói pelo peremptório, pelo afirmativo, pelo poético, pelo exemplar, pelo inefável. A álgebra contra o poema, o silogismo contra a inspiração. O matemático contra o artista. (ONFRAY, 1995, p. 25).

Convocando as formulações de Onfray para a reflexão que desenvolvemos ao longo de nosso estudo, declaramos, em conclusão, que a estética de Bellatin não necessita ignorar o movimento, a indagação e o deslocamento para mostrar-se definitiva, peremptória, muito menos refugiar-se na busca pelo belo e pelo contemplativo.

A estética bellatiniana afirma-se (dentre os fatores mostrados nas linhas de nossa análise) por retirar a ética da sua faceta de "complexo de axiomas, de postulados" e estreitá-la aos limites da arte. Essa estética não visa, desse modo, a elaborar o sujeito em termos do objetivamente vivido, como no discurso autobiográfico canônico, tampouco a recompor o seu sentido perdido, como no romance realista, mas admite que "a difração do sujeito substitui a sua dissolução". (BARTHES, 2005, p. 201).

REFERÊNCIAS

Obras de Mario Bellatin

BELLATIN, Mario. **Biografía ilustrada de Mishima**. 1ª ed. Buenos Aires: Entropía, 2009a.

____. **Disecado**. 1ª ed. México, Distrito Federal: Sexto Piso, 2011.

_____. (coord.). **El arte de enseñar a escribir**. 2ª ed. México: FCE, Escuela Dinámica de Escritores, 2007.

_____. **El gran vidrio**. 1ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

_____. Kawabata. el abrazo del abismo. **La Nación**, Buenos Aires, 12 abr, 2008a. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>. Acesso em: 29 jul. 2012.

_____. **La enfernedadad de la sheika**. Disponível em: http://www.losnoveles.net/a3mbellatin.htm. Acesso em: 03 jan. 2013.

_____. **La nación no gana para sustos**. 2008b. Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com.br/2008/04/la-nación-no-gana-para-sustos.html>. Acesso em: 29 jul. 2012.

_____. **Lecciones para una Liebre muerta**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005a.

_____. **Los fantasmas del masajista**. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009b.

_____. **Obra reunida**. 1ª ed. México, Distrito Federal: Alfaguara, 2005b.

_____. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. In: **Obra reunida.** México, Distrito Federal: Alfaguara, 2005b, p.213-260.

Referencial teórico-crítico

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, Ambrósio de Pina. 1ª ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

AIRA, César. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Tradução de Joca Wolff. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía:** exploraciones en los límites. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

_____. **El espacio biográfico:** Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BARBIERI, Terezinha. **Ficção impura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BARTHES, Roland. A escritura do romance. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. . In: **Grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia/Roland Barthes. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Incidentes**. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. (Coleção Roland Barthes).

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

_____. O efeito de real. In: **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. Revisão de Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. **O óbvio e o obtuso:** ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. Nota do editor francês [François Wahl]. In: **Incidentes**. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. (Coleção Roland Barhtes), p. VII-XI.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mario Laranjeira. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **S/Z**. Traducción de Nicolás Rosa. 1ªed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004c.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Traducción de Mirta Rosenberg en colaroración con Jaime Arrambide Squirru. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1995.

BEUYS, Joseph. **Ensayos y entrevistas.** Traducción de Miguel Salmerón. Edición a cargo de Bernd Klüser. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

BLANCHOT, Maurice. ¿Qué es la crítica?. **Sitio**, Buenos Aires, v. 4/5, p. 74-76, mayo 1985.

_____. **El espacio literario**. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

_____. **La ausencia del libro**. Nietzsche y la escritura fragmentaria. Traducción de Alberto Drazul. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973.

_____. **La conversación infinita**. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2008.

_____. **La escritura del desastre**. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1987.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Nunes. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1999.

CIEN Mil Veces Mario Bellatin. **El País**, 23 jun. 2012. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>. Acesso em: 30 jul. 2012.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed . São Paulo: Editora UFMG, 2010.

CORTINA, Adela; MARTINEZ, Emilio. **Ética**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

DANTO, Artur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. In: **ARS Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP**, nº 12, 2008. p.15-28.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DE MAN, Paul. Autobiography as De- Facement. In: **The Rhetoric of Romanticism.** N. York: Columbia University Press, 1991, p. 67-81. (Ed. Castell, Suplementos Anthropos, 29).

_____. La autobiografia como desfiguración. **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 113-118, Barcelona, 1991.

DERRIDA, Jacques. **El gusto del secreto:** Jacques Derrida e Maurizio Ferraris. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. La ley del género. (La loi du genre). Cali. **Correspondencia Elipsis ocasionales**, abril de 1990.

DOCUMENTÁRIO sobre Jacques Derrida. Direção: Safaa Fathy. D`ailleurs, 1999. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/video/videos.htm>. Acesso em: 01 out. 2013.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Cristopher. Jardín del nuevo siglo. **Letras Libres**, n. 26, fev. 2001. Disponível em: < http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-jardin-de-la-senora-murakami-de-m-bellatin-y-la-vida-ordenada-de-fmorabi>. Acesso em: 31 ago. 2012.

DOUBROVSKY. S. **Pourquoi la nouvelle critique:** critique et objetivité. Paris: Mercure de France, 1969.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos:** a atualidade da escrita de si. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

FINK: Bruce. **O sujeito lacaniano:** entre a linguagem e o gozo. Tradução Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **O que é um autor**. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª ed. S.I: Passagens, 1997.

_____. Uma estética da existência. In: **Ética, sexualidade, política/ Michel Foucault.** Organização e seleção de texto Manoel de Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Coleção Ditos e Escritos – V), p 288-293.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma visão do trabalho em andamento (Entrevista fornecida a Hurbert L. Dreyfus e Paul Rabinow em Berkeley/ USA, em abril de 1983). In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). **Michel Foucault (1926-1984) - O Dossier-** últimas entrevistas. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

_____. **Tecnologias del yo**. Traducido por: Mercedes Allende Salazar. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GAY, Peter. **Modernismo**. O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GLANTZ, Margo. Margo Glantz y su golem preferido. In: Celina Manzoni (compiladora). **Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista**. **Margo Glantz y la crítica**. Caracas (Venezuela): Ediciones Excultura, 2003, p. 155-160.

_____. Margo Glantz y su golem preferido (El Golem no es Nora García). In: Celina Manzoni (compiladora). **Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista**. **Margo Glantz y la crítica**. Caracas (Venezuela): Ediciones Excultura, 2003, p. 157-160.

GOLDCHLUK, Graciela. Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin). In: **Simposio Internacional Imágenes y realismos en América Latina**, p. 1-10, 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011. Disponível em: https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/lecciones-de-realismo- para-una-liebre-muerta-sobre-la-obra-de-mario-bellatc3adn.pdf. Acesso em: 08 jun. 2012.

GÓMEZ, Catalina Quesada. **Mutatis mutandis:** De Severo Sarduy a Mario Bellatin. Boletín Hispánico Helvético, 17-18 (primavera- otoño 2011), p. 297-320.

GRYNBERG, Halina. Escrever-se a vida. In: **Escrever a vida:** novas abordagens de uma teoria da autobiografia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 20 a 22 de setembro de 2005.

GUERRERO, Javier. El experimento Mario Bellatin. **Estudios** 17:33, p. 63-96, enero- junio 2009.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 9-18, Barcelona, 1991.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

KATO, Gisele. Entre lebres, gordura e cobertores de feltro. **Revista Bravo**, setembro de 2010: Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/joseph-beuys-lebres- gordura-cobertores-feltro>. Acesso em: 29 abr. 2013.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escrita dos outros:** autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

_____. A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latinoamericana do presente). **Revista Grumo**, n. 7, Buenos Aires- Rio de Janeiro, dez. 2008a.

_____. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de literatura comparada**, n. 12, p. 11-30, 2008b.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad:** ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

LIBERTELLA, Héctor (comp.). **Literal** 1973-1977. Buenos Aires: Editora Santiago Arcos, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora. Blanchot, Foucault, Deleuze.** Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade:** formas das sombras. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINS, Daniel, Sylvio de Sousa Gadellha Costa e Alexandre Veras (orgs.). **Nietzsche e Deleuze:** intensidade e paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. **Sopro,** n. 20, Desterro, p. 1-6, jan. 2010.

MACAYA, Angeles. "Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción" o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio*. Washington University in. St Louis, 2007.

MAGAGNA, Ezio Neyra. In: **Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencia**, Proyecto Patrimonio 2006, página chilena al servicio de la cultura, dirigida por Luis Martinez S. Disponível em: <www.letras.s5.com>. Acesso em: 6 abril. 2010.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: Franco Moretti (org.). **A cultura do romance**. Vol. 1. Tradução de Denisse Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MOREJÓN, Idalia. Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11**. 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, USP, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wïlhelm. **Sobre Verdade e Mentira**. Org. e trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

OLLÉ-LAPRUNE, Philippe. Notas sobre el único dia en que fui profesor. In: BELLATIN, Mario. **El arte de enseñar a escribir**. 2ª ed. México: FCE, Escuela Dinámica de Escritores, 2007, p. 64-65.

OLMOS, Ana Cecilia. "Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual". **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 38, jul./dez. 2011.

ONFRAY, Michel. **A escultura de si. A moral estética**. Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: 1ª ed. Rocco, 1995.

PAIVA, Cristina**. Oficinas de criação como rede de construção:** aspectos comunicativos nas propostas de Edith Derdyk e Mario Bellatin. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

PALAVERSICH, Diana. Prólogo. In: BELLATIN, Mario. **Obra reunida**. México, Distrito Federal: Alfaguara, 2005b, p.9-23.

PANESI, Jorge. **La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatin**. Leído en Malba en 2005. Disponível em: <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por- panesi.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2013.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas:** escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PINO, Claudia Consuelo Amigo. Viver, morrer e matar de escrever: o sacrifício de Roland Barthes. **Estudos (UFBA)**, v. 42, 2010, p. 99-121.

PIRO, Guillerme. La belleza y la muerte. Lecciones para una liebre muerta. **Página 12**, Domingo 12 de junio de 2005. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-1604-2005-06- 12.htm>. Acesso em: 17 jul. 2013.

QUINTANA, Isabel. **Figuras de la experiencia en el fin de siglo**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2001.

REVEL, Judith. **Michel Foucault:** conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Regilene. **A figura humana fragmentada na pintura:** Tiradentes esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão. 2007. Dissertação. (Mestrado em Artes visuais) - Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita". São Paulo, 2007.

ROJAS, Diego. **La letra como anticipación. El interpretador- literatura, arte y pensamiento.** n. 20, nov. 2005. Disponível em: <http://elinterpretador.net/20DiegoRojas-LaLetraComoAnticipacion.html>. Acesso em: 5 abr. 2010.

SALDAÑA, Daniel. Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, de Gustavo Guerrero. **Letras libres,** n. 144, dez. 2010. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/cuerpo-plural-antologia-de-la-poesia-hispanoamericana-contemporanea-de-gustavo-guerre>. Acesso em: 01 ago. 2012.

SALINAS, Daniel. **Lecciones para una liebre muerta, Mario Bellatin.** Disponível em: <http://cunadeporqueria.blogspot.com.br/2005/05/lecciones-para-una-liebre-muerta mario.html>. Acesso em: 01 jul. 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARDUY. Severo. **La simulación**. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.

SARLO, Beatriz. La novela después de la historia. Sujetos y tecnologias. In: **Escritos sobre literatura Argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

_____. Beatriz. Tempo Presente. Tradução Luís Carlos Cabral. **Notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SHAH, Sirdar Ikbal Ali. **Princípios Gerais do Sufismo e outros textos**. Tradução de Álvaro de Souza Machado. São Paulo: Attar Editorial, 1987.

SPERANZA, Graciela. ¿Dónde está el autor? Otra Parte. **Revista de Letras y Artes.** Buenos Aires, 2008.

STAROBINSKI, Jean. El progreso del intérprete. In: **La relación crítica**. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 77-84.

SYPHER, Wylie. **Do rococó ao cubismo na arte e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Traducción de Miguel Salazar. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

VILLORO, Juan. La conquista de la nube. **Letras Libres**, n. 42, p. 66-67, jun. 2002.

WALKER, Carlos. Mario Bellatin: imágenes literárias. **Actas del II Congresso Internacional "Cuestiones Críticas"**. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosário: CONICET, 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ANEXOS

Anexo A: Imagens da obra *Los fantasmas del masajista*

Imagem A.1: Lugar vacío dejado por la pierna mutilada. (BELLATIN, 2009b, p. 75).

Imagem A.2: Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo. (BELLATIN, 2009b, p. 76).

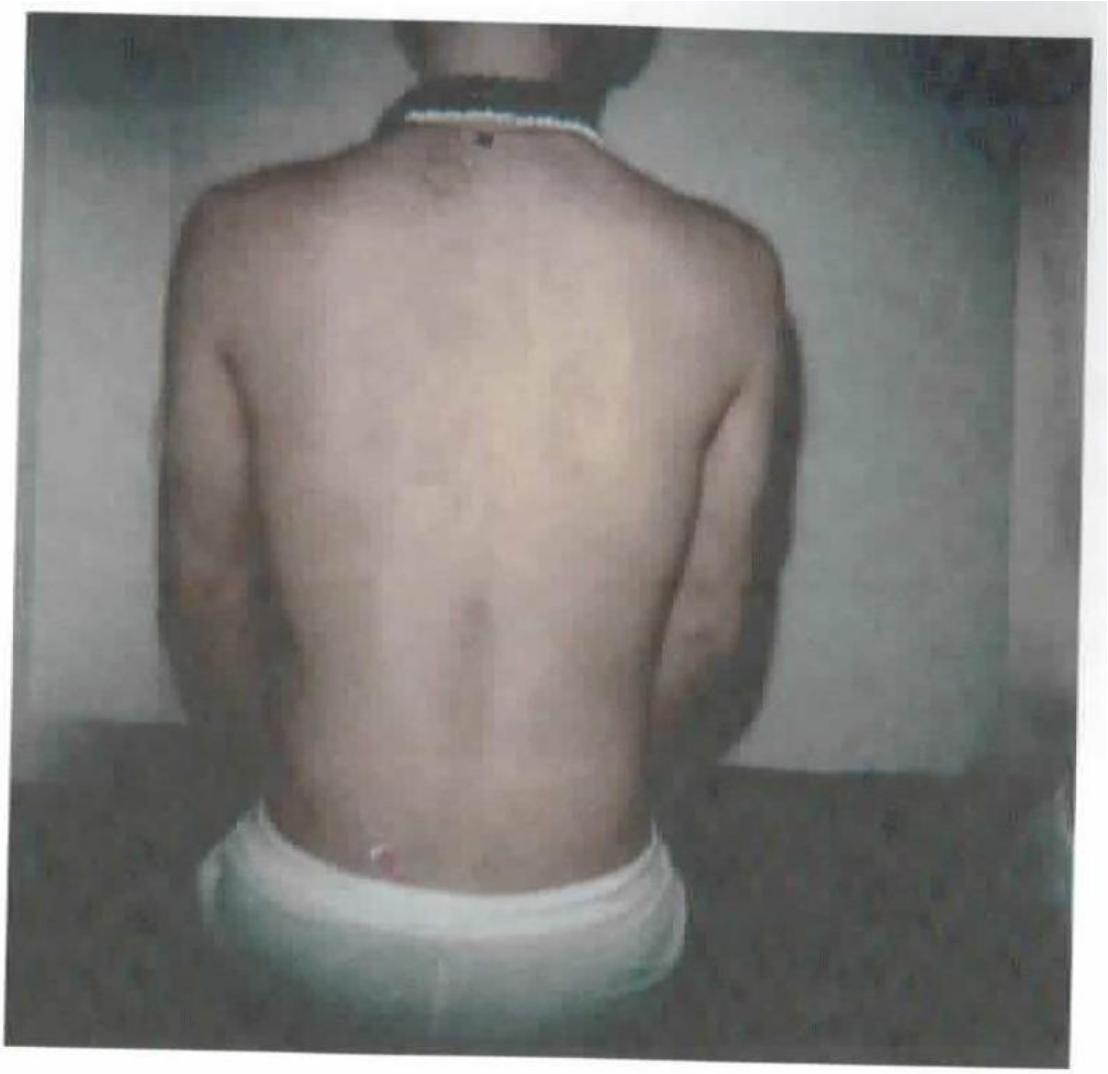

Imagem A.3: Espalda de João dentro del sueño. (BELLATIN, 2009b, p. 89).

Anexo B: Imagens da obra *Biografía ilustrada de Mishima*

Imagem B.1: Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima. (BELLATIN, 2009a, p. 104).

Imagem B.2: Mesa de madera sobre la que Mishima dejó olvidados sus textos. (BELLATIN, 2009a, p. 105).

Imagem B.3: Cabeza cortada de Mishima. (BELLATIN, 2009a, p. 100).

Anexo C: Imagens da obra *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*

Imagem C.1: Fotos tomadas por los clientes del kiosco que Shiki Nagaoka nunca entregó a sus propietarios. (BELLATIN, 2005b, p.248).

Imagem C.2: Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción. (BELLATIN, 2005b, p. 253).