



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERARIA E LITERATURA COMPARADA

**LITERATURA EXPANDIDA: O CASO “SHIKI NAGAOKA” DE MARIO
BELLATIN**
(versão corrigida)

Orientador: Prof. Dr. Samuel Titan Jr.
Mestrando: João Paulo Vieira Machado de Cuenca

São Paulo
2022

Título: Literatura expandida: o caso “Shiki Nagaoka” de Mario Bellatin (*versão corrigida*)

Tema: Mario Bellatin

Resumo: Este trabalho pretende oferecer uma introdução à obra de Mario Bellatin e uma leitura do romance *Shiki Nagaoka: um nariz de ficção* (2001) enquanto expressão relevante do cruzamento de práticas performáticas com a escrita literária, por meio de um extenso uso de estratégias intermediais. Tais procedimentos são parte configuradora da escrita do autor mexicano-peruano - o que se pode observar de forma exemplar no livro em questão. O romance originou-se numa conferência em que, solicitado a falar sobre influências literárias, Bellatin discorreu longamente sobre Shiki Nagaoka, autor de culto japonês, pouco conhecido e muito influente. Entre as obras de Nagaoka, destacam-se “Fotos e Palavras”, texto de cabeceira de criadores como Juan Rulfo e Yasujiro Ozu, onde o escritor teoriza sobre a interação entre fotografia, literatura e linguagem. Convidado a seguir oferecendo conferências e artigos sobre o autor japonês, Bellatin publica finalmente sua biografia, acompanhada de um apêndice fotográfico com 25 páginas de registros inéditos. Nada incomum, não fosse Nagaoka uma completa invenção de Bellatin. Ao usar uma inaudita conferência-performance como ponto de partida desse complexo jogo intertextual e intermedial, Bellatin acaba por transformar divisas que separam campos artísticos em zonas fronteiriças e permeáveis, tornando-se um rico objeto de pesquisa para os estudos literários.

Palavras-chave: Mario Bellatin; Performance; Literatura; Expandida; Literatura Contemporânea; Literatura Latino-Americana; Teoria Literária

“Todos os livros que amamos parecem escritos numa língua estrangeira”

Marcel Proust

“Sobre o inexplicável ocorrem as mais diversas lendas. A mais engenhosa (...) explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas. (...) São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável — e nisto está a sutileza da doutrina — consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): Explica! (...) A única maneira de explicar que não há nada a explicar (...) é dar explicações disso. Qualquer outra atitude — incluindo o silêncio — agarra o inexplicável com mãos demasiado desajeitadas: só as explicações o deixam intacto. (...) De facto, as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, tornando-o inexplicado. Privadas do seu conteúdo, as explicações esgotam assim a sua função. Mas no momento em que, mostrando a sua vacuidade, elas o abandonam, também o inexplicável vacila. Inexplicáveis eram, na verdade, apenas as explicações, e para as explicar inventou-se aquela lenda. Aquilo que não podia ser explicado está perfeitamente contido naquilo que não explica mais nada.”

Giorgio Agamben

SUMÁRIO

1. Apresentação	página 5
1.1. Ushuaia.....	página 5
1.2. Bola Negra: procedimentos expansivos e o Oriente.....	página 7
1.3. Escrever sem usar as palavras.....	página 11
1.4. Um corpo que escreve.....	página 15
1.5. Sobre o objeto e metodologia.....	página 20
2. Análise da obra.....	página 24
2.1. Shiki Nagaoka: uma introdução.....	página 24
2.2. Sobre Borges.....	página 31
2.3. O grotesco e omotivo do nariz.....	página 39
3. Conclusão.....	página 44
3.1. Autonomia e Inespecificidade.....	página 44
3.2. Vida de laboratório.....	página 49
3.3. Procedimentos extra-texto.....	página 51
4. Bibliografia.....	página 56
5. Anexo: Tradução.....	página 62

1. Apresentação

1.1 Ushuaia

Conheci Mario Bellatin num encontro de escritores na cidade conhecida como a mais austral do mundo, Ushuaia, na Argentina. Fomos convidados para o primeiro FINN (Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa), realizado em maio de 2010, ao lado de escritores como Edgardo Cozarinsky, Alan Pauls e Margo Glantz¹. Durante quatro dias, participamos de atividades em bibliotecas, escolas e outros espaços da cidade, além de passear de barco a observar pinguins e leões marinhos. Todos os autores foram solicitados a escrever um texto sobre a viagem de quatro dias que deveria ser lido na cerimônia de encerramento do festival.

Bellatin escreveu um conto intitulado “Edgardo Cozarinsky e o boneco do fim do mundo” (ARRUPE, 2010) e sua performática leitura acompanhada de fotografias alusivas ao texto, tiradas por ele durante a viagem, foi totalmente *bellatiniana*, depois eu entenderia melhor. Lido numa cadência teatral para um auditório capturado desde a primeira linha, o texto começa com uma revelação: “Devo confessar que essa não é a primeira vez que estou no fim do mundo, como deve ser o caso de alguns de vocês.” (BELLATIN, 2010). E não trata-se de metáfora, como explicará o autor, acrescentando que esteve no Ushuaia com Cozarinsky cinco anos antes para ajudar o autor argentino a cumprir uma promessa feita à mãe de outra escritora, Luisa Valenzuela, a quem um jovem Edgardo supostamente havia ajudado a escrever antes de ir morar em Paris. A missão dos dois no Ushuaia seria procurar um assassino de crianças, filho de uma empregada da mãe de Valenzuela. Mas logo a empreitada deriva para uma extravagante observação de bonecos de diferentes qualidades, com grandes orelhas e cordas nas mãos,

¹ Disponível em <http://www.infodeushuaia.com/Agenda-Cultural/FINN.-Festival-Iberoamericano-de-Nueva-Narrativa.-En-Ushuaia-del-12-al-16-de-mayo-de-2010> Acessado em 01.09.2020

instalados em pontos do litoral e também nas partes altas, onde ficam os hotéis de luxo com SPA e pensão completa, como era o nosso.

O boneco orelhudo é uma referência ao assassino serial Cayetano Santos Godino, conhecido como “el Petiso Orejudo”, preso na Penitenciária do Ushuaia até sua morte — há uma estátua sua na prisão-museu que visitamos como um grupo de turistas. O texto de Bellatin traz outras referências históricas do local, como a influência de Radowitzky, um militante operário anarquista fugido da mesma penitenciária, sobre os círculos intelectuais da cidade. A ação se desenrola e conhecemos uma cubana ex-campeã de natação (provavelmente inspirada na escritora Karla Suarez, também presente no encontro), e um grupo de escritores chamado “Os peles de vidro” — cujo mais jovem integrante, destacado para ajudar o narrador na busca aos bonecos que “representavam de maneira mais fina e delicada o filho assassino da empregada preferida da mãe de Luisa Valenzuela” é chamado de “o brasileiro”.

Segundo o texto, o brasileiro morava numa ilha muito semelhante a presente no filme “A Aventura”, de Antonioni, e era uma espécie de barbeiro e pedicure do grupo. Ele diz ao narrador que para conhecer de verdade tais bonecos é imprescindível ir a festa de um tal Don Ercole, mas tal plano acaba frustrado. O texto termina com o narrador e Edgardo Cozarinsky tomando um pileque de champanhe no quarto de hotel, à espera do transporte para a festa que jamais chegará, olhando os bonecos iluminados no *malecón* gélido e distante. Bellatin encerra o texto de forma autorreflexiva: “Então, me dirigi a mesa de cabeceira de Edgardo Cozarinsky, peguei sua caneta e um papel, e comecei a escrever sem parar uma crônica de viagem sobre a minha visita ao Fim do Mundo.”

No que acabou inevitavelmente soando como uma competição desastrada entre os autores presentes ao encontro, “Edgardo Cozarinsky e o boneco do fim do mundo” foi o vencedor. Entre

todos os lidos na noite de encerramento foi o texto mais longo, com maior fôlego ficcional — e também o mais aplaudido. Ali estavam alguns dos traços que depois eu encontraria na obra de Bellatin: a conferência-performance, a ficção autobiográfica, o pastiche folhetinesco, a imaginação prodigiosa, a mistura de referências históricas com anedotas pessoais e inventadas e, acima de tudo, a sobreposição de elementos antagônicos, entre o trágico e o cômico, dando forma ao tom grotesco presente de forma tão particular em sua obra. Nesse texto, ainda com a distinta participação de um “brasileiro” — como eu era o único do grupo, fui agraciado com um personagem, como Bellatin me confirmaria depois.

Onze anos depois, Mario Bellatin é que se transforma em personagem de um texto meu, não um conto de ficção, mas minha entrada no mundo acadêmico: esta dissertação de mestrado.

1.2. Bola Negra: procedimentos expansivos e o Oriente

Meu interesse pela obra e pelos procedimentos expansivos de Bellatin, que extrapolam o campo literário, surgiram antes mesmo que eu começasse a me aprofundar em seus livros. Tive uma confirmação disso pouco mais de dois anos depois de vê-lo no Ushuaia, quando o reencontrei no México, em outubro de 2012. Convidado para o Hay Festival em Xalapa, assisti a estreia mundial de “Bola Negra: el musical de Ciudad Juárez” (RODRÍGUEZ e BELLATIN, 2012) ² em sessão com a presença do autor-diretor. O filme experimental, baseado em “Bola Negra”, conto publicado em *Tres novelas* (2005), acompanha um coral jovem que trabalha numa adaptação do texto de Bellatin para uma ópera no contexto da tragédia que faz Juárez ser uma das cidades mais perigosas do mundo. O documentário musical foi dirigido e escrito por ele em parceria com a compositora Marcela Rodriguez.

² <https://www.youtube.com/watch?v=LZkj2joj9YM>

“Bola Negra”, o conto, trata da bizarra história de um entomólogo, Endo Hiroshi, que, após descobrir um inseto que fagocita a si mesmo, começa a alimentar-se de seus braços e pernas e, finalmente, de seu corpo inteiro, transformando-se na “bola negra” do título: um estômago. Trata-se de uma narrativa curta e minimalista, sem tempo e espaço precisamente definidos, onde a ação parece dar-se num mundo fechado e também muito distante — tanto de quem narra, quanto de quem lê. O conto de Bellatin, como boa parte de sua obra, parece a maquete de um universo do qual somos convidados a conhecer apenas um telegráfico resumo.

No filme, vemos o ensaio da ópera entrecortado por imagens de destroços na cidade e da leitura cantada de trechos do conto que falam em “carne de rato envolta em delicados sushis” ou que descrevem rituais religiosos que incluem comer peixes descarnados enquanto ainda estão vivos. Somos apresentados ao próprio Bellatin lendo no palco diante do coro, e também a imagens dele caminhando por um bairro de casas recém-abandonadas à beira de uma estrada em Ciudad Juárez. Numa delas, ele teatralmente recolhe sapatos abandonados de crianças e mulheres, noutra, latas de comida e um garfo — como um antropólogo, entre solene e desastrado, reunindo objetos de uma civilização antiga.

Mais que de um documentário, a cadência do filme se aproxima da video-arte. Não só pelo ritmo extremamente lento de suas sequências, mas pelo efeito anti-dramático e de estranhamento que produz. Pois o universo fantástico de Endo Hiroshi, coalhado de referências japonesas, que encontramos no conto “Bola Negra”, aqui lido e cantado em ópera, é aparentemente alienígena às circunstâncias violentas de Ciudad Juárez e ao cotidiano vivido pelo coro, formado majoritariamente por mulheres jovens e mexicanas. Ainda assim, a sobreposição desses espaços alcança impacto, uma vez que Bellatin e Rodriguez decidiram trabalhar em sua adaptação sobre um conto que fala sobre morte, autofagocitação e o irrepresentável usando vozes

femininas numa das capitais mundiais do feminicídio — onde, aliás, o termo foi cunhado (RODRÍGUEZ, 2021).

Essa montagem entre universos culturalmente tão diferentes, o latino-americano e o oriental, eu descobriria depois estar presente com destaque em outras obras de Bellatin, em especial nas novelas *O jardim da senhora Murakami* (2001), *Biografia ilustrada de Mishima* (2009) e, claro, em *Shiki Nagaoka: um nariz de ficção* (2001). Nelas, o autor “recorre a personagens aparentemente japoneses para distanciar-se de seus próprios textos, como se (aquela) fosse a cultura mais distante à sua.” (LÓPEZ-CALVO, 2013).

Nesse sentido, por mais que Bellatin defenda que suas referências funcionem apenas como “máscaras” de alteridade, com o objetivo de gerar um não-espaço e um não-tempo num mundo fictício supostamente autossuficiente (IDEM), é difícil resistir à ideia de buscar algo fora do texto e de seu orientalismo de mão pesada, que, na superfície, soa como dado à exotismos de toda sorte. Até porque somos convidados a essa procura o tempo inteiro pelos procedimentos altamente codificados do próprio autor — dentro e, especialmente, fora do que escreve, como o intenso personagem de si mesmo que é.

Roberto Bolaño (2004), num discurso inacabado escrito pouco antes de morrer, “Sevilha me mata”, elenca Bellatin na sua pequena lista de escritores da “nova literatura latinoamericana” e diz que ele “tem a sorte ou a desgraça de ser considerado mexicano pelos mexicanos e peruano pelos peruanos”. Não interessa deter-nos no tema da nacionalidade fragmentada de Bellatin e de seus textos, muitos situados no Oriente, mas aqui é irresistível lembrar de Borges e da sua conferência *O escritor argentino e a tradição* (1957), em que ele diz, depois de discorrer sobre a cultura judaica e irlandesa: “Creio que os argentinos, os sulamericanos em geral, estamos numa situação análoga: podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com

uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas.” Ricardo Piglia, dialoga com essa fala de Borges, num dos ensaios presentes em *Formas Breves* (2010): “Povos de fronteira, que se manejam entre duas histórias, em dois tempos e frequentemente em duas línguas. Uma cultura nacional dispersa e fraturada, em tensão com uma tradição dominante de alta cultura estrangeira. Para Borges (como para Gombrowicz) esse lugar incerto permite um uso específico da herança cultural: os mecanismos de falsificação, a tentação do roubo, a tradução como plágio, a combinação de registros, o entrevero de filiações. Essa seria a tradição argentina.”

Falta aí a Piglia a modéstia de admitir que tais procedimentos seriam marcas não apenas de escritores argentinos, mas de toda a literatura latino-americana. Como o faz Borges e também Silviano Santiago, marcadamente em seu *Uma Literatura nos trópicos* (2000): “O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.”

Mais adiante trataremos o borgeano tema da narrativa genealógica, do uso de filiações intertextuais, comumente falsas, mais detidamente no contexto de *Shiki Nagaoka: um nariz de ficção*. De qualquer forma, o fato é que boa parte da obra de Bellatin, e isso me foi dado a compreender desde meu primeiro contato com ela, joga com os rastros de outros escritores e tradições, inventadas ou não, obscuras ou luminosas, mas sempre com uma vocação (ou “ética”?) francamente parasitária.

“Bola Negra: el musical de Ciudad Juárez”, meu segundo contato com a obra de Bellatin, apresentava tais procedimentos imbricados ao audiovisual e, ao fim da sessão, eu já estava capturado pelo cruzamento entre procedimentos ali apresentados. Aquilo, afinal, aproximava a

literatura do campo da Arte Contemporânea (AIRA, 2018), projeto que me atraía desde a escrita do meu primeiro romance de ficção como forma de, se não superar, reelaborar o esgotamento aparente das formas literárias. Depois eu entenderia que as expansivas encruzilhadas estéticas propostas pelo autor acabam por questionar a própria especificidade (GARRAMUÑO, 2014), ou autonomia (LUDMER, 2010) dos diferentes meios nelas utilizadas — como a literatura, a performance, o cinema e, conforme veremos adiante no caso de “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção”, o espaço acadêmico e a fotografia.

Mas antes de nos debruçamos sobre o livro em si, vale deter-se um pouco sobre os dados biográficos que temos sobre Mario Bellatin, sobre alguns de seus livros e filmes, e sobre algumas linhas de tensão que marcam sua obra.

1.3. Escrever sem usar as palavras

A obra de Mario Bellatin encontra-se dispersa não somente pelo perfil heterogêneo das editoras, entre multinacionais e pequenas casas independentes, que publicaram seus mais de 40 livros (já traduzidos para 15 idiomas), mas também pelos raros procedimentos que a compõem. Em setembro de 2018, os críticos que outorgaram a Mario Bellatin o Prêmio José Donoso, no Chile, classificaram seu projeto literário como “audaz, inquietante e original, construído como um perpétuo jogo em torno às formas convencionais de narrar e de conceber o espaço literário” (UNIVERSIDAD de TALCA, 2018).

Se é lugar comum que certa crítica use o termo “monstruoso” para introduzir a obra de Bellatin — pelos temas da doença e da desintegração social que permeiam seus livros ou pelos personagens deformados e estigmatizados que os frequentam — talvez o que seja realmente 'disforme' aqui seja o jogo inespecífico que ultrapassa suportes e gêneros, avançando contra os

limites da ficção e do que se convencionou como 'literário'.

Em 2015, a revista *New Yorker* publicou um longo artigo sobre Mario Bellatin e suas performances (MOCHKOFISKY, 2015), que ele prefere chamar de “literatura”: “Eu decidi que tudo é 'literatura', às vezes feita sem papel e caneta”. Bellatin havia afirmado algo semelhante em *Disecado*, onde define suas performances como “todos aqueles atos que consistem em escrever sem utilizar os métodos clássicos de escrita como, por exemplo, as palavras.” (BELLATIN, 2011).

Aqui é interessante adiantar que Mario Bellatin se aproxima de uma concepção semiótica do que seria “texto”, como definido por Cluver (2006) em “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media”: “(...) sobretudo entre semiotistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Dessa forma, portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão.”

Mas como se manifestaria, ao longo da carreira de Bellatin, esse texto “fora do texto”?

Em 2003, o escritor organizou um evento no Instituto de Cultura Mexicano de Paris, anunciado como um debate público com quatro conhecidos colegas mexicanos: Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo e José Agustín. Uma entusiasmada multidão de leitores, críticos e jornalistas compareceu à sala de conferências onde, entretanto, encontrou quatro estranhos sentados por trás das plaquetas com os nomes dos escritores. Eram atores amadores, treinados por meses para ler e responder questões como se fossem os escritores — que não foram a Paris, mas cooperaram com Bellatin, o ajudando com o treinamento. Para a audiência estupefata, Bellatin explicou querer ajudar as pessoas a ganhar interesse no texto em si e no “ato de ler”,

mais que na presença dos autores. A performance deu origem ao livro *Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París* (2004) e foi registrada em vídeo.

Mario Bellatin é criador de várias regras e instruções que flexionam as práticas literárias até ao limite. Uma delas, e provavelmente a mais conhecida, é a que ele implementou na *Escuela Dinámica de Escritores*, uma escola de escrita que dirigiu durante muitos anos na Cidade do México e cujos pressupostos foram apresentados por Bellatin no livro *El arte de enseñar a escribir* (2006). Em sua escola, os estudantes tinham de participar no maior número possível de experiências com artistas que eram convidados a apresentar o seu trabalho, não estando porém autorizados a trazer a sua própria escrita para esse espaço. Ou seja: a regra da oficina consistia numa única proibição: escrever.

A premissa por trás do banimento é a de que não é possível ensinar a escrita. Pelo contrário, esse esforço deve canalizar-se para o ensino da criação em si, o que significa um retorno ao questionamento da expressão “escrever bem”. A escrita é, para Bellatin, tal como o cinema, a fotografia ou a dança, uma prática artística inespecífica; quer dizer, um espaço livre de quaisquer restrições que não tenham origem no próprio ato de escrever.

Além disso, o importante aqui não é o “projeto literário” de cada estudante, e sim a pulsão desconhecida que é motor último da sua escrita num processo particular em que, como Cesar Aira elabora em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2011), a literatura acaba sendo a “exterioridade de toda a intenção, além de todo o propósito”.

Esta desarticulação das formas literárias canonizadas — o Serviço Literário Obrigatório, como Bellatin chegou a chamar — pode também encontrar-se na sua abordagem a outros campos, em especial a performance. De qualquer forma, aqui a ideia de literatura está sempre posta em diálogo com outras linguagens artísticas e práticas materiais, como a própria edição de

seus livros: outra célebre façanha de Bellatin incluiu a titânica tarefa de editar sozinho e autopublicar 100 mil livros (cem com tiragens de mil exemplares cada, todos com remontagens de sua obra), usando sua casa como estoque (precisou demolir paredes), além de ser responsável pela sua comercialização. O autor esteve na Documenta de Kassel em 2012, para mostrar esse trabalho junto ao já citado documentário operístico que filmou em Ciudad Juárez, parcialmente baseado em *Bola Negra*, o conto sobre um entomólogo japonês que come a si mesmo. Tal participação na Documenta, entre literatura, cinema, performance e instalação, é exemplar da atuação de Bellatin ao ocupar um circuito de arte estranho aos salões de livros e congressos universitários aos quais costuma se restringir a circulação de escritores e suas obras.

Outro exemplo disso é o documentário *Invernadero*, com direção de Gonzalo Castro, vencedor de prêmios no Festival de Gijón (2010) e no BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Vemos, no filme de planos fixos e economia de recursos, um Bellatin em estado de performance auto-ficcional explorar seus vínculos afetivos e literários, inventados ou não. O filme é apresentado como um documentário, mas nele a filha argentina de Bellatin não é um dado biográfico: é uma atriz que faz uma filha de Bellatin que não existe.

Com ela e suas amigas (uma delas é sua suposta assistente), o escritor conversa sobre rabiscos em originais, sonhos, anedotas de vida. Em encontros com escritoras como Margo Glantz e Graciela Goldchuk, Mario fala sobre como esquece livros inteiros e conferências que já deu, para a revolta de leitores engajados e a surpresa de acadêmicos, sobre a ideia de vender ou presentear originais enquadrados, sobre livros e projetos de livros, sobre uma montagem experimental de Lago dos Cisnes na Alemanha e, finalmente, sobre seu projeto de “escrever sem escrever”. Quando Glantz lhe questiona sobre o que seria isso, ele diz: “É uma pergunta, uma hipótese. (...) Não sei exatamente, por isso dei uma conferência sobre o tema, para que cada um

possa imaginar o que escrever sem escrever é. Imagino que seja escrever sem usar as palavras.” Ela insiste numa resposta concreta: “Então, com uivos?” Bellatin ri e retruca, deitado no chão da Biblioteca da amiga enquanto brinca com um cachorro: “Não, usando câmeras de fotografias, pessoas. Happenings... (...) (Como um escritor) do não dito. Do vestígio. Da falta. Da ausência.” E depois defende que a função principal da escrita não é transmitir ideias, e sim que simplesmente exista. Essa conversa, baseada num artigo sobre Mario que Glantz lê fazendo graça, deriva para a má sorte dos filósofos gregos, tradições funerárias dos dervishes e o novo nome de convertido ao Islã de Mario: Ab-Salam.

Invernadero parece apontar para o que seria essa “escrita sem escrita” de Bellatin. Nesse universo de ambientes internos onde, além dele, apenas existem mulheres e cachorros, Bellatin atua sem roteiro pré-definido e com destreza, até quando, gripado, enfrenta uma sessão de acupuntura com agulhas na rosto, improvisando um texto sobre miasmas e a herança de doenças raras com o desembaraço de um ator treinado.

1.4. Um corpo que escreve

Em *El arte de enseñar a escribir* (2006), antologia publicada sobre o método de sua escola, Bellatin anuncia que seu projeto se inscreve “nas fronteiras” entre a literatura e as outras artes, colocando a escrita como uma categoria de “prática artística”. Para Brizuela (2014, p 14), tal procedimento se dá “na zona porosa do limite” onde “tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais são potencialmente transformadas em literatura”.

Essa expansão – e desarticulação – de formas literárias também encontra espaço na prática performática do autor como escritor profissional, ocupando palcos em festivais para desempenhar o papel de personagem ficcional de si mesmo num circuito altamente formalizado,

onde o uso da palavra “performance” para definir a apresentação de prosadores e poetas já virou lugar comum (COTTET, 2019). No entanto, ao contrário da grande maioria dos autores que apresentam-se nesse tipo de evento, Bellatin parece ter a dimensão do gesto teatral sempre que dirige-se ao proscênio.

Vítima do uso de Talidomida, Mario Bellatin costuma usar a prótese que leva no lugar de um braço amputado também como elemento de suas performances públicas. Em 2009, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), ainda segundo o relato da *New Yorker*, “ele chocou a audiência por subir ao palco usando uma gigantesca prótese de alumínio brilhante em formato de pênis. Outras próteses já usadas incluíram um abridor de garrafas, um gancho no estilo do 'Capitão Gancho' e uma escultura com o formato de uma perna feminina.” Conforme conta no filme *Invernadero*, onde aparece adornando sua prótese com folhas recolhidas do chão, Bellatin decidiu que seu braço mecânico fosse como um jardim de uso público depois de supostamente desistir de uma mão robótica de alta tecnologia que teria jogado no Rio Ganges, entre mortos e piras funerárias.

O exercício de exhibir esse tipo de apêndice criativo preso ao antebraço igualmente se afasta da bem comportada aparição de um escritor num festival, se relacionando mais com a body art no contexto da arte performática dos anos 1970, algo que Lucia Santaella (2003) define como “uma performance onde “o ser físico é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte.”

Não por acaso, Yukio Mishima (1925-1970), que talvez seja o exemplo de performer literário mais radical, tendo encenado e executado seu *harakiri* como uma obra de arte, é uma das referências cruciais de Bellatin, que dedicou a ele o livro *Biografia ilustrada de Mishima* (2009). Na obra, o fantasma de Mishima persiste, mesmo sem a cabeça decepada pelo *seppuku*.

O livro então apresenta alguns paralelos entre o Mishima ficcional e a vida de Bellatin: o tema da diferença corporal, a talidomida (o Mishima de Bellatin falsamente acredita que não tem cabeça por causa do uso do remédio por sua mãe), a culpa por escrever, o amor por pastores belgas Malinois, o desejo de ocultar-se em lugares obscuros onde o “defeito” físico não se possa notar, a autoria de livros de Bellatin creditados ao Mishima redivivo, como *Salão de Beleza*.

E as tentativas de substituir o vazio, aqui da cabeça e não do braço, com substitutos artesanais e máscaras, num traço remanescente da coleção de braços protéticos de Bellatin. Conforme o conto registra: “Depois do fracasso que significou não encontrar uma cabeça profissional, Mishima pensou que talvez aquela falta poderia corrigir-se procurando algo que tivesse a essência de uma artificialidade extrema”.

López-Calvo (2013) vê essa falta de cabeça em Mishima, como uma metáfora para “a morte do autor” em termos barthesianos: tal vazio individual seria substituído por peças artísticas (a cabeça de mentira, a literatura, o próprio livro que estamos lendo) que pertenceriam a todos. De fato, Bellatin diz que Mishima “imaginava a construção daquela parte do seu corpo como uma ação aberta, que conseguisse fazer do buraco algo como um jardim público. Um espaço anônimo onde todos tivessem a responsabilidade de mantê-lo em condições perfeitas.” Tal jardim operaria como um campo neutro, “em que nosso sujeito desaparece, o negativo em que perde toda a identidade, começando com a própria identidade do corpo que escreve”, e aqui citamos uma reflexão de Barthes sobre a escrita (In: IDEM, 2013) e não mais o Mishima de Bellatin.

O projeto de ambos parece ter algo em comum nessas colocações: afirmar uma ideia de desaparecimento do autor em prol da obra. No final da *Biografia ilustrada de Mishima*, o professor japonês que realiza a palestra que é fio condutor do conto afirma que Mishima “nunca

existiu realmente”, devendo manter-se sempre num espaço “além de qualquer artifício”, talvez reforçando a ideia de que o menos importante em escritores como Bellatin (ou como os presentes na performance *Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París*, 2004) é que existam: eles apenas são um meio para textos que já foram escritos — em outro lugar, no mundo inconsciente, no “infinito dicionário da língua e da cultura” como diz Barthes.

Trata-se de uma alegoria não só para a escrita, mas para a ideia de autoria e, por que não dizer no caso de Bellatin, para uma concepção dual da própria realidade, imbricada à ficção. É interessante lembrar que, no mesmo conto, um fantasma lembra a Mishima/Bellatin que “O escritor percebe as coisas do mundo como se alguém fosse relatando a ele o que ocorre ao seu redor. Sente o que acontece de tal maneira que os acontecimentos formam parte de um universo imaginário.”

Escrever, dessa forma, talvez seja transcrever esse relato fantasmagórico, cuja autoria é de “alguém”, numa conversão desse universo imaginário da realidade num fenômeno finalmente *real*: a literatura de ficção.

É curioso observar como a concepção de Barthes que condena a identidade do autor como fonte de significados, reforçando a escritura como um espaço supostamente “neutro”, e a ideia de Foucault de que “a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência” (Cit. AGAMBEN, 2007) é também reforçada por Bellatin em entrevistas e ensaios como *Underwood portátil. Modelo 1915*, presente na sua *Obra reunida* editada pela Alfaguara, mas publicado originalmente pela editora Sarita Cartonera³ em 2005:

Nunca me senti nem alheio nem parte do que escrevo. Penso que minha tarefa é somente um exercício de criação de espaços,

3 Projeto latino-americano de livros encadernados em capas feitas a partir de pedaços de caixas de papelão extraídos do lixo por catadores, os "cartoneros", e pintados à mão por eles em desenhos únicos.

que geralmente não tem nada a ver comigo. Desde o início, trato de manter distâncias muito grandes com respeito aos textos que estou desenvolvendo. Precisamente para fazê-lo evidente, para que não fique a menor dúvida de minha não intromissão, construo muitas vezes elementos falsamente autobiográficos. Dessa forma, tenho a sensação de que o leitor nunca sabe o que está lendo exatamente.

Ainda que sejam afirmações categóricas, não se deve negar que uma análise da obra e dos procedimentos utilizados por Bellatin possa tensionar essas falas como contraditórias ao seu próprio projeto. Os elementos *falsamente* autobiográficos são, em boa parte, verdadeiramente autobiográficos e é difícil pensar em “distâncias muito grandes” entre autor e obra quando a presença cênica e performática de Bellatin enquanto personagem de si mesmo é tão diretamente conectada ao seu trabalho. Tal presença não é intransitiva e muito menos desconectada da voz de Bellatin: podemos dizer, ao contrário do que ele quer fazer entender, que esse autor está mais *vivo* do que nunca. Ou, como Bellatin mesmo escreve na continuação da citação acima, talvez tente ocupar ambos espaços num umbral de presença e ausência, num gesto de mão dupla: “Há universos paralelos que fazem com que se esteja em vários lugares ao mesmo tempo. A escrita muitas vezes é capaz de os revelar.” (BELLATIN, 2005)

Se como diz AGAMBEN (2007), numa análise da conferência “O que é um autor?” de Foucault, “tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura”, aqui podemos vislumbrar um espaço em que a construção da persona do autor se dá num corpo-a-corpo com os dispositivos que usa, e onde, ainda, a causa e seu efeito acontecem em simultâneo, como um rio que corre em ambas direções: Mario Bellatin é um personagem criado por Mario Bellatin em seus textos e aparições públicas, e esse personagem criado não é apenas origem e autor da sua obra, mas o próprio corpo vivo dela, como um objeto que também constrói o sujeito, como uma explicação que também constrói o

explicado — ou inexplicável.

1.5 Sobre o objeto e metodologia

Em seu ensaio *mea-culpa* de 2004, *Matters of fact, Matters of concern*, Bruno Latour afirma: “o erro que cometi foi acreditar que não havia forma eficiente de analisar que não fosse me afastando das questões de fato e direcionando minha atenção às condições que as fizeram possíveis. Mas isso significa aceitar muito acriticamente o que essas questões de fato eram. Isso era demasiadamente fiel à infeliz solução herdada da filosofia de Immanuel Kant.” Na sua proposta de renovar o empirismo, Latour afirma que tais questões de fato são “muito parciais e políticas” e “apenas um subconjunto do que também poderia ser chamado de estado das coisas”, sendo necessário hoje um realismo que trate o que ele chama *matters of concern*, os objetos híbridos que se tornariam um dos seus objetos de estudo, as *coisas* ao mesmo tempo naturais e domesticadas, “coisas que constituem causas”, “quase-sujeitos e quase-objetos dotados simultaneamente de objetividade e paixão” (LATOURE, 2004).

O que nos interessa aqui é menos a epistemologia/antropologia da ciência, o campo de Latour, e sim emprestar algo de sua abordagem à nossa análise do fenômeno Bellatin. Como um gesto crítico que evita causalidades mecânicas e, ao contrário de se afastar, mergulha no objeto de estudo usando ferramentas tão multifacetadas quanto ele mesmo. Acima de tudo, como diz Latour, não com o objetivo de desmascarar, mas de *montar*, considerando que “se algo é construído, então significa que é frágil e, portanto, tem grande necessidade de cuidado e cautela.”

Sobre seu processo de *montagem*, Bellatin confessa, novamente em seu ensaio *Underwood portátil. Modelo 1915*, querer “revelar uma série de objetos e situações que fossem encontrando, durante o processo de criação, suas próprias regras do jogo.” A ideia de criar

“universos fechados que só tenham que dar conta à ficção que os sustenta”, ou seja, compor obras que tentem abrigar toda a explicação possível sobre elas mesmas — e suas “regras do jogo” — é evidentemente autorreferencial e também bastante fiel ao imperativo de certo pós-modernismo, em que um texto deveria chamar a atenção para a sua própria artificialidade.

Pensando nos primeiros escritos de Fredric Jameson sobre o pós-modernismo, podemos encontrar muitos dos elementos elencados por ele na montagem proposta por Bellatin: a citação, o pastiche, a inter-referência, o jogo de espelhos, enfim, a “imitação de estilos mortos”, falando através de “máscaras e vozes alojadas no museu imaginário de uma cultura que agora é global” (JAMESON, 1998). Mas há também alguma distância. No momento histórico descrito por Jameson, o sujeito havia perdido a capacidade de organizar “seu passado e seu futuro em experiências coerentes”, sua produção era fragmentada e distanciada da sua individualidade — e o que Jameson chamaria de “ironia neutra” ou “escrita branca” era essa ausência do escritor no que escrevia, uma obra que pouco expressava o estado emocional de seu autor e muito menos revelava sua circunstância de origem ou processo de criação. No entanto, no que vimos até agora da obra de Bellatin, e em especial no que veremos em *Shiki Nagaoka: um nariz de ficção*, há uma tensão entre essa força “fria” e “distante” do autor em relação ao texto e a exposição intensa e performática dos processos genéticos da obra.

Reinaldo Laddaga em seu *Estética de Laboratório* (2013) reúne um grupo de obras que incluem:

“descrições ou manifestações não só de como chegaram a se compor, mas também das condições do entorno daqueles que os executaram e que se apresentam, então, como pessoas situadas em um espaço concreto e em uma rede de relações (...) Um imperativo rege essas produções: o imperativo diz que um artista deve, na medida em que lhe seja possível, tornar acessíveis aos

seus públicos os arquivos do processo pelo qual o objeto ou o evento que compôs ou preparou chegou a acontecer, o caráter dos materiais que empregou, e as causas, até onde possa averiguá-las, que ocasionaram o processo que resultou na composição”.

Ainda segundo Laddaga, essas obras (de Coetzee e Levrero, entre outros) respondem, em certa medida, a uma valorização de uma ideia de “transparência”. Pois vivemos num mundo que nas últimas décadas passou a valorizar cada vez mais que os “indivíduos se mostrem na própria nudez”, ainda que essa nudez tenha matizes peculiares, pois “sabemos ou acreditamos que uma nudez perfeita é impossível.” De qualquer forma, para Laddaga, em contraste com os pós-modernos, a produção desses artistas “de laboratório” — e acredito poder incluir Bellatin entre eles — está calcada numa articulação de “objetos do passado” acompanhados de “versões não realizadas, seus planos inacabados, os documentos das negociações que resultaram em sua existência e sua circulação ao longo dos acidentes do tempo”. Laddaga aqui reforça que a prática artística desses atores é uma prática de “projeto de organizações”, uma “autoria complexa” que “excede a do artista individual que realiza o seu trabalho no retiro, no espaço seccionado que é, na fantasia moderna, o lugar próprio da composição artística, mas que tampouco repousa em um elogio da coletividade não organizada”.

Partindo desse ponto, podemos assumir que artistas como Mario Bellatin contradizem a noção de pós-moderno, nos termos colocados por Jameson, precisamente no que expõem e revelam das suas “condições institucionais, materiais e pessoais em que se faz aquilo que se faz” (LADDAGA, 2013). Dessa forma, veremos ser de interesse estudar os procedimentos e signos, os espaços e imagens, tudo o que compõe “a dimensão performática do literário” (AGUILAR, 2017 p. 10) em “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção”, nosso caso de estudo.

Resta claro, com o exposto até agora nessa introdução, que a obra de Bellatin resiste à síntese. E, como veremos adiante, parte dela resiste à própria ideia de conservação e reprodução. Pois aqui nosso objeto de análise não será apenas o texto escrito, mas principalmente a série de ações e discursos, muitos registrados apenas anedoticamente, que compõem a citada dimensão performática do literário. Como questionam Aguilar e Cámara (2017): “Se, como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari, ‘a sensação que se conserva é o critério da arte’, o que fica da performance? (...) O que acontece quando então o próprio ato resiste à sua conservação e reprodução, diversamente do que ocorre com um texto escrito, uma gravação musical, uma escultura ou um quadro, entre muitos outros exemplos? A performance é o *outro* da conservação.”

Adiante utilizaremos “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção” não para explicar, mas para explorar como a obra de Bellatin trabalha transbordamentos entre vida, processo e ficção, se apresentando como uma trança de linhas de tensão que fazem referência à autonomia da literatura, ao cruzamento de práticas performáticas com a escrita literária e ao uso extensivo de estratégias intermediais. Ao final, como anexo, teremos uma tradução inédita da obra para o Português.

Parte 2: Análise da obra

2.1 Shiki Nagaoka: uma introdução

Em 1998, Mario Bellatin foi convidado pelo Círculo de Belas Artes na Cidade do México para oferecer uma conferência sobre tema nada original: “Meu escritor preferido”. Ele discorreu longamente sobre um escritor japonês, Shiki Nagaoka, e deste evento seguiram convites para que Bellatin falasse mais sobre o autor, desconhecido por todos na audiência. Depois do evento, Bellatin publicou artigos em revistas sobre Nagaoka e seguiu citando-o com entusiasmo em encontros do tipo. Segundo Bellatin, o escritor japonês despertou interesse, a ponto de terem lido escrito do Departamento de Literaturas Orientais da Freie Universität de Berlim com o pedido que enviasse mais dados sobre o obscuro autor, uma vez que não conseguiam informações sobre ele (BERECOCHEA, 2014).

Tal demanda fez com que Bellatin elaborasse uma biografia de Nagaoka, publicada três anos depois: “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção” (2001). Em agosto desse mesmo ano, uma matéria jornalística publicada no portal www.terra.com.mx se referiu a apresentação do livro no Palácio de Bellas Artes na Cidade do México como a de uma obra de não-ficção (BERECOCHEA, 2014):

“Bellatin hace un rastreo de suyo interesante y se suma a la escuela mexicana que se ha visto intrigada sobre el contenido de los escritos del occidentalmente llamado Nagaoka Shiki, al haber leído "Monogatarutsis de juventud", "Tratado de la lengua vigilada", "Foto y palabra" y "Diario póstumo", quedando en reserva su obra fundamental. Tal obra, identificada por un ideograma, ni siquiera tiene traducción en su título y se supone, a decir de un estudioso mexicano que vive en Tepoztlán, que desarrolla la teoría de Nagaoka acerca de la relación entre sus defectos físicos y su escritura, pero también lo referente a episodios oscuros en su existencia. Empero, nadie ha podido traducir ese gran legado.

Empantanados quedaron en el camino, de acuerdo a lo escrito por Bellatin el mexicano Juan Rulfo (1918-1986) y el peruano José María Arguedas (1913-1969). La directora del Centro Nacional de Investigación y promoción de la Literatura del INBA, Anamari Gomis, Frank Goldman, así como el autor, comentarán el libro "Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción", el jueves 16 de agosto en la sala "Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes.”

Ximena Berecochea, além de fotógrafa e autora da referida tese de doutorado (“Texto e imagen en la narrativa contemporánea mexicana: el efecto de lo interdisciplinario en seis novelas”), é creditada no livro em questão como responsável pela “recuperação iconográfica” dos documentos fotográficos de Nagaoka. Ela afirma que “a série de acontecimentos que antecedem a escritura de 'Shiki Nagaoka: um nariz de ficção' foi contada por Bellatin e que não há documentação que a comprove, com exceção de certos artigos informativos (como o copiado acima) que mostram o tom de verdade em torno à figura do apócrifo escritor japonês quando se publicou o livro.” (BERECOCHEA, 2014, p 91). O que há de concreto, portanto, no processo que envolve a publicação da biografia é a seriedade com a qual o suposto autor nipônico é tratado por Bellatin em conferências-performance (ATHANASSOPOULOS, 2018), matérias de jornais e entrevistas em que Bellatin não abandona o personagem e assume a ficção – mesmo anos depois (SHOOK, 2014)⁴.

A biografia publicada é composta por uma narração em prosa, onde a vida de Nagaoka e seus principais escritos são apresentados, e por um apêndice fotográfico com 25 páginas, que mostra objetos e fotografias do autor, com legendas explicativas que relacionam as imagens com episódios previamente descritos no livro, repleto de exercícios ecfrásticos onde Bellatin descreve

4 SHOOK, David. Introducing Shiki Nagaoka. Disponível em <https://vimeo.com/85280437> . Vimeo, 28 jan. 2014. Vizualizado em 12.05.2019

algumas das fotos tiradas (ou reveladas) por Nagaoka. Estas fotografias, assim como muitas das situações expostas no livro, se 'triangulam' ao final, quando somos apresentados pelas imagens que as representam - o que nos leva, com efeito, a “reconverter a representação verbal em visual” (MATOS FRIAS, 2016).

Em *Pliegues visuales: narrativa y fotografia en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), um estudo do intercâmbio entre narrativa e fotografia na ficção latino-americana contemporânea, Magdalena Perkowska afirma que as fotos de *Shiki Nagaoka* “mostram sem mostrar”, para ela a ponto de minar a possibilidade de que tenham sido produzidas a partir de “um referente existente na realidade”. Toda a exposição de supostos dados biográficos e históricos sobre Nagaoka, citações e alusões a outros escritores, bem como suas fotografias, para Perkowska “des-significam a trama referencial e minam sua presumida autenticidade.”

De fato, essa síntese dialética, a tentativa de “reconversão” da qual falávamos, aqui se dá em chave problemática, uma vez que o dossiê fotográfico como parte da biografia de um personagem de ficção funciona como desestabilizador, e não como prova ou documentação de uma verdade exterior à arte (BRIZUELA, 2014). As fotografias são inseridas em chave dupla: podem ser vistas como evidência de que o autor em questão é *real* ao mesmo tempo em que são apresentadas como um jogo, um *trompe l'oeil* que coloca em questão a autenticidade do objeto – o dispositivo fotográfico, historicamente vinculado à produção da verdade, é apresentado em tensão, nos aproxima e nos afasta da realidade. Bellatin mostra-nos assim que a fotografia é ficção, mais do que evidência documental. Ele vira-se para ela a fim de salvaguardar o princípio de incerteza sem o qual a arte deixaria de existir. No entanto, é bom lembrar, em Bellatin essa estratégia de desconstrução da referencialidade surge carregada de humor. Quando fica claro ao

leitor que a tapeçaria exposta, emulando o documental, é apenas uma trapaça, o efeito é também cômico.

O jogo se dá também no espaço entre o texto e as fotografias, onde há um para-texto (GENETTE, 2009) que enumera outras obras de Nagaoka e também fontes bibliográficas – todas, até que se prove o contrário, ficcionais:

“ALGUNAS OBRAS DEL AUTOR

Monogatarutsis de juventud

Tratado de la lengua vigilada

Fotos y palabras

Diário póstumo




ALGUNAS OBRAS SOBRE EL AUTOR

Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas. Paris, 1999

KEENE, Donald. Literatura japonesa de posguerra.

NAGAOKA, Etsuko. Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz

SOLER FROST, Pablo. Posible Interpretación de 

Aqui é importante lembrar que a biografia traz duas epígrafes, ambas tiradas de contos com o mesmo título: “O Nariz”. A primeira citação é de um conto japonês do século 13, de autoria anônima, a segunda, de um conto de Ryunosuke Akutagawa (1916), baseado no primeiro. A última parte do livro, depois da biografia e de seu apêndice fotográfico, carrega o título “Duas narrações clássicas sobre o tema do nariz”, e a apresenta o conteúdo integral de ambos os contos, que tratam de monges com narizes fora do normal, como Nagaoka. Não seria exagero reforçar que ambos os contos, ao contrário das fontes bibliográficas, existem fora do “mundo Bellatin”, inscritos na tradição literária japonesa e referenciados por antologias e textos alienígenas ao

projeto do escritor mexicano.

Mas Mario Bellatin sempre parece dar um jeito de, como um ímã — ou um buraco negro —, fazer o substrato do real convergir ao seu projeto ficcional. Ele insinua, na biografia, que Akutagawa baseou-se em Shiki Nagaoka para escrever seu famoso conto, no que está longe de ser a única referência intertextual do livro. Aqui também está registrada a influência de Nagaoka em escritores como Juan Rulfo e José Maria Arguedas, além de uma insólita visita de Junichiro Tanizaki para revelar filmes no laboratório de fotografia que Nagaoka abre depois de ser expulso do monastério — fotos estas que fazem referências diretas ao ensaio “Em louvor da sombra” (TANIZAKI, 2007).

Nagaoka, segundo Bellatin, era um escritor “obcecado com as relações entre linguagem, fotografia e literatura”, o que o levou a escrever seu grande livro “Foto e palavra”. Tal obra teria oferecido aos escritores supracitados — e também ao cineasta Yasujiro Ozu, no processo de filmagem de “Dia de Outono” — uma “nova maneira de entender a realidade”, através de “fotografias narrativas”. Teorizações sobre relações intermidiais estão presentes no livro inteiro e aqui cito apenas dois trechos:

Estos tres escritores, Juan Rulfo, José Maria Arguedas y Shiki Nagaoka, estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografia narrativa intenta idealmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quiza aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro.

E ainda, essa citação de procedência dúbia de um suposto diário póstumo de Arguedas:

Jose' Maria Arguedas escribió en su diario póstumo: 'poder ver la realidad modificada no sólo por el lente del fotógrafo sino por la palabra escrita que acompaña estas imagenes, es un camino que potencia infinitamente las posibilidades narrativas de la propia

realidad'.

Não fosse o livro repleto de jogos intertextuais e referências intermediáticas que tematizam a própria intermedialidade do objeto, poderíamos estar diante de uma simples combinação intermedial no sentido estrito (RAJEWSKY, 2010) entre palavra e imagem, dada a extensa documentação fotográfica, com referências contextuais bastante explícitas. Mas o jogo proposto por Bellatin é ainda mais complexo, além de ter origem numa apresentação performática do autor, o que sugere uma outra camada de composição (ou transposição?) intermedial.

Afinal, se Rajewsky categoriza como “genética” ou “orientada relativamente ao processo de produção” apenas a intermedialidade enquanto transposição midiática ou “extracomposicional” (adaptações de uma obra pré-existente para outra mídia), o que dizer de um livro-objeto cuja origem é uma conferência-performance? Podemos tratar a palestra *mentirosa* de Bellatin como uma obra em si, ou esta seria apenas parte de um processo que depende do livro para sua conclusão? Estaríamos aqui lidando com uma estrutura plurimidiática (Idem, 2010) e com um gênero de composição medial extra-literária que inclui a “ficcionalização/contaminação” de espaços acadêmicos e da imprensa, com muitas mídias participando do jogo de modo *direto*?

Em recente artigo, Benoît Cotet (2018), depois de fazer uma retrospectiva de performances improvisacionais que culminaram na edição de livros, analisa o quanto há de processual no trabalho de expôr uma ideia em voz alta, no livre fluxo de pensamento diante de uma audiência, para depois imortalizá-la em texto:

Mais n'est-ce pas là, plus généralement, le processus «normal» de la production poétique? L'œuvre est processuelle, son écriture également,

aucun texte n'apparaît ex nihilo. Et l'on peut considérer, suivant en cel Charles Pennequin, qu'écrire est une manière d'improviser — qu'écrire, performer et improviser sont dans une relation d'équivalence. Car que fait-on, lorsqu'on écrit, sinon improviser sur la page? Quand bien même on compose, structure, suture entre eux des matériaux textuels, parfois épars, et ce même lorsqu'il s'agit de matériaux documentaires. En cela, l'œuvre est bel et bien à envisager comme un processus, ce qu'invite notamment à entendre la génétique des arts et littératures.

Aqui podemos voltar às ideias de Laddaga (2010) sobre a exposição do processo de criação enquanto parte da obra. Uma boa parte do manuscrito de *El jardín de la señora Murakami* (2001), por exemplo, foi escrita enquanto Bellatin lia o texto em voz alta e riscava e mudava aquilo que não “soava bem” à audiência. Da mesma forma, podemos imaginar que as audiências que assistiram às palestras em que Bellatin discutiu Shiki Nagaoka pelas primeiras vezes foram testemunhas do processo de gestação do livro, cuja produção foi uma operação de porta-aberta, como se ele fosse um artista visual exibindo ao público seu ateliê.

2.2. Sobre Borges

Ao mesmo tempo em que uma obra como “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção” nos coloca questões contemporâneas sobre a noção de autor e desestabiliza a ideia do livro-objeto como fundação central da experiência literária, apresentando a escrita como um teatro que não termina nos limites das suas páginas, podemos também considerar que o jogo de referências erigido por Bellatin nada mais é do que a tradicional poética da “segunda mão”, de Jorge Luis

Borges (como definida pelo escritor argentino Alan Pauls, em seu ensaio *O fator Borges (2004)*) em diferente registro.

Aqui, como em Borges, o texto conciso e fragmentado se insere como introdução ou comentário a outro, frequentemente inexistente. Como famosamente afirma o autor argentino em *Ficções*:

“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”

Em seu romance *Respiração Artificial (2010)*, Ricardo Piglia coloca na boca de um personagem pensamento semelhante: “Ai está a primeira das linhas que constituem a ficção de Borges: textos que são cadeias de citações forjadas, apócrifas, falsas, desviadas, exibição exasperada e paródica de uma cultura de segunda mão (...)”

Assumindo o mesmo “parasitismo literário” do qual Borges foi acusado em seu começo (PAULS, 2004), Mario Bellatin mistura em seus livros fatos e autores reais e fictícios, atribui citações a autores errados, rouba citações para si — e raramente as confessa. Aqui, claro, o pastiche tem uma chave mais picaresca, ou mesmo grotesca, mas o procedimento central é semelhante.

Em “Shiki Nagaoka”, por exemplo, encontra-se fartamente explorado o mote do “falso arquivo”, construído em Borges a partir de citações e fontes apócrifas, e que em Bellatin também inclui signos e textos misteriosos cujo sentido jamais será inteiramente revelado. “Foto e palavra”, primeiro livro que teria sido publicado por Nagaoka, em 1953 (e em 1960 traduzido ao espanhol pela Espasa-Calpe, uma casa editorial existente fora da ficção), surge na narrativa pela

descrição do contexto da obra (os anos do pós-guerra) e de breves observações (“um canto à reconstrução de um país”, “pequenos esboços do cotidiano, que dão a impressão de descrever de forma inocente uma série de fotos”). Entendemos também o que é o livro pelo jogo intertextual proposto por Bellatin, que apresenta autores que teriam influenciado Nagaoka bem como outros que supostamente foram influenciados por ele — aqui o tema da filiação literária é central.

Como já citamos em capítulo anterior, um encontro com o escritor Tanizaki Junichiro (e a observação de suas fotos, cuja descrição faz referência direta a *Elogio da Sombra* (2007) é colocado, ainda que em chave ambígua, como fundamental para a obra posterior de Nagaoka. Ao mesmo tempo, Bellatin apresenta alguns artistas que teriam sido influenciados pelo escritor japonês, como o cineasta Yasujiro Ozu, aqui chamado de Kenzô (“Quando o renomado cineasta Ozu Kenzô preparava a filmagem de seu famoso filme *Tarde de Outono*, recorreu à estética desse livro para recriar, segundo suas próprias palavras, a alma de uma cidade. É importante que alguém como Ozu Kenzô, talvez o mais particular dos diretores de cinema, admita semelhante influência”). Outros nomes incluem Akutagawa (“Se considerarmos “O Nariz” de Ryunosuke Akutagawa como um relato inspirado na vida de nosso autor, as orações de Nagaoka Shiki satisfaziam os votos dos fiéis que lhe confiavam, em segredo e por meio de mensagens, suas mais caras esperanças”) e, com destaque, Juan Rulfo e José Maria Arguedas. Cito, em tradução própria:

Não somente em seu país foi notável a influência de Nagaoka Shiki. *Foto e Palavra* deu a volta ao mundo. Em alguns lugares da Europa foi considerado como uma nova maneira de entender a realidade. Em outros, começaram a aparecer fotografias subversivas baseadas na técnica apregoada por Nagaoka Shiki. No México influenciou, de forma quase decisiva, o trabalho de alguns fotógrafos da chamada geração dos 50. Mas sobretudo houve muita importância

no trabalho de um escritor, Juan Rulfo, que encontrou nas fotos narrativas de Nagaoka Shiki a possibilidade de continuar com o trabalho que havia iniciado em seus livros, dando especial realce ao aspecto visual dos mundos representados. Numa carta enviada em 1952 a seu amigo e colega peruano José María Arguedas, é mencionada a importância que o trabalho do nosso escritor desperta em sua procura artística. Indica também que prevê a rápida aparição de um romance extenso, totalizante, que amarrará definitivamente seu pensamento, mas que para consegui-lo precisava da mediação da fotografia. Talvez seja importante essa observação, pois para muitos a obra de Juan Rulfo se caracteriza pelo seu caráter mínimo e fragmentado. José María Arguedas escreveu em seu diário póstumo: “Poder ver a realidade modificada, não apenas pela lente do fotógrafo, mas pela palavra escrita que acompanha essas imagens, é um caminho que potencializa infinitamente as possibilidades narrativas da própria realidade”.

Vemos aqui que usando fatos e informações biográficas, misturando realidade e ficção, textos *verdadeiros* no universo ficcional e inexistentes fora dele, Bellatin constrói, como Borges, um labirinto textual em Shiki Nagaoka. E como não lembrar de *Um exame da obra de Herbert Quain*, de 1941, presente em *Ficções* (2007), um necrológio do autor com comentários sobre as obras do fictício autor irlandês *The God of the Labyrinth*, *April March*, *The Secret Mirror e Statements* — neste há um conto, o terceiro, cuja ideia central Borges teria roubado para escrever o conto *As ruínas circulares*. Podemos aqui pensar em outras narrativas de Borges presentes no mesmo livro, como *Pierre Manard*, *autor do Quixote*, *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* e *Biblioteca de Babel*. O último, que inclui a descrição de livros em idiomas desconhecidos, talvez seja o único que encontra forte diálogo simultaneamente com a obra de Bellatin e com os escritos de

Nagaoka, que, segundo o primeiro, é autor de um livro intraduzível, composto numa linguagem inventada por ele e cujo título é um símbolo ininteligível, desafiando acadêmicos “nagaokistas” de todo o mundo a decifrar o código. Tal livro certamente estaria nas prateleiras da biblioteca infinita de Borges.

É curioso lembrar como o procedimento da falsa filiação via intertextualidade se faz presente no mais borgeano dos textos de George Perec, não por acaso o último que publicou em vida, a novela *Viagem de Inverno*, presente em *A Coleção Particular*, publicado em 1979. Nele, o jovem professor de literatura Vincent Degraël descobre na biblioteca da casa dos pais de um amigo um livro chamado *Viagem de Inverno*, do desconhecido autor Hugo Vernier. Ao final da leitura, Degraël crê ter encontrado um “centrão desmesurado, um mosaico em que quase todas as peças eram obras de outrem” e anota cerca de trinta “empréstimos” de expressões e versos de autores como Gustave Kahn, Lautréamont, Rimbaud, Corbière, Verlaine e Mallarmé. Pouco depois, abismado, percebe que se equivocou quando relembra que o livro foi publicado em 1864, anterior às obras citadas em muitos anos. Ou seja: o tal Vernier havia influenciado todos estes autores, “copistas de um poeta genial e desconhecido” e não o contrário — assim como o Nagaoka de Bellatin teria dado origem a escritos de Akutagawa, Juan Rulfo e José Maria Arguedas. No final do texto, Perec conta o fracasso de Vincent Degraël em encontrar o influente autor: ele é convocado para a guerra e nunca mais consegue encontrar um exemplar de “Viagem de Inverno”, ainda que seja assombrado até o final da vida por suas anotações e fichas catalográficas que indicam que o livro, sim, existiu.

A anedota fica mais interessante (e vertiginosamente borgeana) quando descobrimos que o próprio conto de Perec, não por acaso autor do termo *impli-citação*, pode ter origem no seminal texto *Crítica literária, história literária, literatura comparada*, do crítico Paul Van Tieghen

(1994). O texto, publicado em 1931, cinco anos antes do nascimento de Perec, começa com uma anedota que é exatamente igual ao início da novela de Perec, com um leitor impossibilitado de sair por muitos dias de uma casa no campo, com uma única distração: explorar a biblioteca de seus anfitriões (ARAUJO, 2011). Van Tieghen usa a história para traçar um caminho para o estudo da genética dos textos:

Como um quadro, uma estátua, uma sonata, um livro também se insere numa série, esteja o autor consciente ou não de tal fato. Ele terá tido precursores; e terá sucessores. A história literária deve situá-lo no gênero, na forma de arte, na tradição à qual pertence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que ele criou. (TIEGHEN, 1994, p. 92 IN: ARAUJO, Renata Lopes. Gláuks - Revista de Letras e Artes, v. 11, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2011, Universidade Federal de Viçosa.)

Vemos que o conceito dessa rede de influência, presente no *mise en abyme* aqui proposto por Perec, faz parte da própria origem dos estudos da Literatura Comparada, ainda que o texto do autor francês aponte para outra conclusão: menos importante que encerrar o sentido de um texto a partir de suas origens, como uma seta que aponta um único sentido e direção, é valorizar o diálogo entre eles, num quebra-cabeças intertextual sempre em movimento e eternamente incompleto.

Quando perguntado numa entrevista (BURKETT, 2008) se a ideia de Shiki Nagaoka teria relação com a obra de Borges, Bellatin respondeu:

Cierta vez a alguien se le ocurrió organizar un ciclo de sesiones donde un grupo de escritores hablara de su autor favorito. Pasé más de una semana tratando de descubrirlo hasta que advertí lo obvio. Que no puede haber un autor preferido, sobre todo porque escoger a uno

elimina al resto. Fue por eso que decidí crear mi autor favorito, que creo apareció, sin darme mucha cuenta, como una suerte de alter ego. Me parece, aunque no estoy muy seguro, que a diferencia de Borges [...] en mis textos están definidas las reglas que explican lo absurdo, la impostura, lo imposible más bien, de la situación.

Se Bellatin afirma aqui expor candidamente seu processo (ou a ética por trás do jogo), o que não parece resistir a uma leitura atenta da sua própria obra, talvez o ponto de de contraste entre os dois, e de interesse para o objeto dessa dissertação, seja o fato de que, para Bellatin, a escrita é apenas parte de um jogo que ultrapassa o literário — ou que compõe o “resto”, a palestra na Universidade, a entrevista para a imprensa etc., como tal. Diferente do que vemos em Borges, onde o procedimento de invenção de obras e autores sempre aconteceu com mediações exclusivamente livrescas, muito distante daquilo que depois se convencionaria chamar de arte da performance.

Será? Afora as entrevistas altamente coreografadas de Borges, talvez haja dois episódios relevantes relacionados à invenção de autores, fenômenos extra-livro e o escritor argentino que possam servir como um precedente da atuação de Bellatin – ou ao menos como um contraponto borgeano.

O primeiro episódio envolve o seminal texto "El acercamiento a Almotásim", de 1935. Trata-se de uma resenha do livro “La conversación con el hombre llamado Al-Mu'tasim: Un juego de espejos cambiantes” escrito por Mir Bahadur Ali, um advogado indiano, e publicado inicialmente em 1932, com uma tiragem de quatro mil exemplares. Elogiado por críticos como Philip Guedalla e Cecil Roberts, o romance foi reeditado em 1934 pela prestigiosa editora londrina de Victor Gollancz e prefaciado pela autora de livros policiais Dorothy L. Sayers. Borges escreve um inventivo resumo da trama, entre o conto e a crítica literária, repleto de

marcações e vínculos com a realidade, ainda que se trate de um livro que não existe, escrito por um autor igualmente ficcional — editor e prefaciadora, por exemplo, são reais, como são reais a editora espanhola de Nagaoka Shiki e os autores filiados a ele.

Na primeira vez em que foi publicado, no livro de ensaios “Historia de la eternidad”, o texto foi definido como uma “nota crítica”. Na época, ainda sem familiaridade com tais procedimentos, Adolfo Bioy Casares, amigo de Borges, escreveu para a editora londrina de Gollancz pedindo o envio do romance em questão. O crítico literário Emir Rodríguez Monegal o registrou em seu ficheiro bibliográfico e também o buscou em livrarias e bibliotecas. Há algum transbordamento para o real nesse fantasma literário de Borges: se não podemos dizer que Casares e Monegal participaram de uma performance, algo de teatral aconteceu no momento em que ambos (e imaginamos que não tenham sido os únicos) se viram capturados por uma trama ficcional e responderam a ela fora do livro impresso.

Um segundo precedente envolvendo Borges, aqui fazendo parte de uma performance que hoje poderíamos considerar involuntariamente *bellatiniana*, aconteceu já no fim dos anos 1980, depois de sua morte. Então, os jovens e irreverentes diretores da revista Babel, Jorge Dorio e Martín Caparrós, tinham um programa de TV chamado “El monitor argentino”, dirigido por Rodolfo Hermida e transmitido pelo Canal 13 de Buenos Aires.

No dia 6 de novembro de 1988, o programa foi dedicado à memória de um injustamente esquecido escritor argentino chamado "José Máximo Balbastro", o que provocou curiosidade por sua obra, críticas em jornais e reportagens em outros programas. Balbastro nasceu em 1896 e morreu em 1º de julho de 1974, no mesmo dia que Juan Domingo Perón, razão pela qual sua morte teria passado despercebida. Ao longo do programa houve entrevistas com personalidades que destacaram sua importância e influência, como Luis Alberto Spinetta, Federico Storani e o

próprio Jorge Luis Borges que participou com uma entrevista gravada anteriormente e editada para parecer como se fosse um comentário sobre a obra e a figura de Balbastro, amigo de Borges e também de Federico García Lorca, Pablo Neruda, Salvador Dalí e Luís Buñuel (MACHADO, 2005).

O programa falou de sua simpatia pelo comunismo e ofereceu um relato exaustivo de seu exílio em Paris. Dois exemplares de suas obras mais famosas foram mostrados: "As Barricadas do Suor" e "Na Sombra de Outros Sóis", e trechos de poemas seus foram lidos no ar. O programa concluiu que seu esquecimento pela sociedade se devia a sua militância pelos "lados perdedores da batalha cultural". No dia seguinte, as livrarias em Buenos Aires estavam lotadas de leitores em busca de suas obras. Durante a semana, cartas de leitores apareceram em vários jornais exigindo matérias sobre o autor, e em dois deles foram publicadas biografias baseadas nos dados do programa. Quatro programas de outros canais realizaram debates sobre seu trabalho. No domingo seguinte, Dorio e Caparrós revelaram que a foto de Balbastro era uma imagem pouco conhecida do cineasta Luis Buñuel e que suas aspas correspondiam a entrevistas com outros escritores: ele não existia. As opiniões eruditas sobre um escritor inexistente custaram o emprego do editor do suplemento de cultura de um dos maiores jornais da Argentina e destruíram o prestígio de vários jornalistas de TV – mas não o de Borges, claro.

2.3. O grotesco, o humor e o motivo do nariz

Mikhail Bakhtin, em textos como *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993), associa a história do humor à história do corpo, usando Rabelais como objeto de estudo. Para ele, o riso, mistura orgânica do físico e do espírito, prospera quando o cânone do que seria considerado pela cultura um corpo de proporções clássicas é substituído por formas

heterogêneas, flexíveis, extravagantes: grotescas. Grotesco este que está na justaposição entre elementos aparentemente antitéticos, o cômico e o trágico, mas que também reside na ambivalência entre o realismo e a inverossimilhança.

De fato, a origem do termo, do século XVI, é a palavra *grottesco* (de uma caverna, *grotto*), usada primeiramente para denominar pinturas da antiguidade encontradas em escavações em grutas nas Termas de Tito, em Roma. Tais ornamentos maneiristas representavam figuras híbridas entre os reinos animal e vegetal e também eram conhecidos como *sogni dei pittori*, “sonhos de pintores” (KAYSER, 2013). Em seu fascinante e recente estudo sobre o tema, *O império do grotesco* (2002), Muniz Sodré e Raquel Paiva explicam que na literatura “[...] o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística” (2002, p. 74).

Podemos acompanhar essa vertiginosa fuga de uma subjetividade domesticada, utilizando comumente uma combinação insólita de elementos heterogêneos, situações absurdas e deslocamentos de sentido, em toda a obra de Mario Bellatin — mas aqui vale deter-nos em *Shiki Nagaoka: um nariz de ficção*, nosso objeto de estudo.

Já na primeira sentença do livro, Bellatin apresenta o tema do “estranho físico, evidenciado na presença de um nariz descomunal”. Nagaoka teria enfrentado problemas no parto devido ao seu nariz anormal, encarado pelas parteiras como um “castigo” por ser a “característica física mais relevante dos estrangeiros que chegaram às costas do país ao longo dos séculos”. Para os que rejeitavam “a invasão de ideias estrangeiras”, tal nariz seria motivo de mau augúrio — e para alguns poucos aristocratas e artistas, entusiastas da modernização trazida pelo intercâmbio de ideias e produtos causada pela abertura dos portos, sinal de virtude e sorte. Os temas do choque entre culturas, da influência versus tradição, e da própria tradução textual, que

ocuparão boa parte das páginas seguintes, aparece corporificado logo no início do livro na forma do apêndice nasal.

O tema do nariz estará presente nos primeiros relatos de Nagaoka, compostos antes de seu ingresso ao monastério onde passará cerca de treze anos. Tais *monogatarutsis* (palavra que não existe em japonês, mas que no universo do livro denomina “relatos curtos”) seriam dedicados a “descrever as dimensões do apêndice”, enquanto outros “fazem referência a estranhas distorções tanto no sentido do olfato quanto à capacidade de respirar”. Já no monastério, onde o nariz seria motivo de escárnio dos outros religiosos, o texto faz referência a um longo romance escrito por Nagaoka, uma versão japonesa de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, onde os personagens principais ostentavam todos “narizes fora do comum”. Sobre os anos de clausura monástica, o livro também descreve certas fofocas sobre o “descomunal nariz”, como a que dizia que “em certa época media cerca de quatro polegadas e que inclusive caía abaixo do queixo”, ou que Nagaoka Shiki precisava introduzir o nariz numa tigela de água quente para reduzir uma persistente coceira na região e “reduzi-lo a um tamanho, se não normal, ao menos aceitável”, e, ainda, que um noviço era pago por ele para manter seu nariz suspenso durante as refeições. Zenchi Naigu, protagonista de *O Nariz*, de Akutagawa, tinha o mesmo problema quando comia sopa — no conto do autor japonês, supostamente inspirado em Nagaoka, o nariz tem tamanho semelhante (“mais ou menos quinze centímetros, começa acima do lábio superior e termina abaixo do queixo”) e igual formato (“É como uma grande língua — uma grande língua pendurada no meio do seu rosto”).

Expulso do monastério, Nagaoka segue escrevendo, mas a partir de então não aparecerá “a descrição de nenhum nariz nem de outra particularidade física em sua obra.” Cada vez mais dedicado à fotografia, compra um quiosque de revelação e conhece o escritor Tanizaki Junichiro,

que vai ao quiosque revelar alguns filmes — seriam fotografias de banheiros, numa referência explícita a *Louvor da Sombra* (2007). É o único escritor com o qual Nagaoka terá contato na vida. Aqui, mais uma vez, o tema do nariz aberrante é colocado no contexto das escolhas estéticas e influências externas:

“Não se sabe se foi por causa da timidez que lhe produzia seu defeito ou pelo desprezo que lhe causavam as manifestações literárias de seus contemporâneos, mas sempre se manteve à margem da convivência de escritores. Nada teria custado viajar à grande cidade, separada dele apenas poucos quilômetros, e buscar fazer parte dos criadores do Mundo Flutuante, que era como se chamavam os artistas que costumavam reunir-se nos estabelecimentos do centro da cidade. Graças a seu excepcional nariz não teria problemas em unir-se a eles, já que esses artistas rendiam culto a todo o estrangeiro. Do lado contrário, poderia ter afirmado que se envergonhava do tamanho do seu nariz e aproximar-se ao grupo dos Tradicionalistas Radicais, presidido pela diminuta professora Takagashi, que acusava os artistas do Mundo Flutuante de traição à pátria. Por último, estava em condições também de cometer o atrevimento de converter-se em um artista independente, afirmando com essa atitude que não estava de acordo com nenhuma das posturas desenvolvidas no país.”

A deformação de tal grotesco nariz novamente está ligada ao que foge da ordem das coisas, do real, do controle. Bellatin cita apenas *O Nariz*, de Akutagawa, e o conto anônimo do período Heian (794-1185) que inspirou o mesmo nas epígrafes de *Shiki Nagaoka*, mas há uma extensa tradição literária que usa o nariz como motivo ou pretexto para produzir efeitos satíricos. Os alemães inclusive têm uma palavra para a provocação do riso pela aberração nasal:

“Nasobete” (*Das Nasoben*). (SODRÉ, 2002). Citando novamente Bakhtin (1993), “(...) ‘o motivo do nariz’ (é) um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas, assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes “

Podemos pensar em *O Nariz*, de Gógol, em que o funcionário Kovaliov acorda sem o órgão, obra inspirada, segundo Nabokov, nas centenas de provérbios russos em torno do nariz, como o que diz que “o homem com o nariz mais longo vê mais longe”, ditado que usa para se referir ao colega ucraniano: “via com as narinas”. Ou em *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, cuja leitura inspirou Gógol — além de seu próprio famosamente alongado nariz. (Nabokov In: KERRIGAN, 1994). Outro leitor de Sterne que trouxe o nariz para suas páginas é Machado de Assis ao perguntar ao leitor, via Brás Cubas: “Nariz, consciência sem remorso... já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor?”

A tradição do *Das Nasoben* é tão extensa que merece um estudo apenas para ela: está presente em Rabelais, em Rostand (*Cyrano de Bergerac*), em H.G. Wells (*O homem com um nariz*), em Carlo Collodi (*Pinocchio*), nos diálogos de Erasmus, no perfil de Ovídio, no rosto de Ricardo III, e, claro, na *Commedia Dell’arte*, cujas máscaras de Pantaleone, Pulchinello, Capitano e Dottore Gratiano, usavam narizes grandes para representar virilidade ou estupidez.

Aristóteles (1995) ao definir a comédia, afirma que ela surge da “(...) imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura, sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.” Aqui se encontra, mais uma vez, a muito posterior noção bakhtiniana do riso como gerada no ponto de interseção do Espírito e do corpo.

Em obras de Bellatin como *Shiki Nagaoka*, é importante observar, o humor surge também

de outro tipo de imitação ou apêndice. O que surge por falsas referências biográficas e bibliográficas, pelas fotografias e cartas mentirosas, por uma demolição da referencialidade que pode aqui ser entendida como um embuste, certa esculhambação com a sisudez (nariguda?) do campo literário. Tal trapaça, quanto mais absurda e boba nos parecer, quanto mais heterogênea e grotesca soar, mais será *engraçada*. Ainda que talvez não nos faça rir — ou não na superfície.

O escritor norte-americano David Foster Wallace, num curto ensaio sobre Kafka e seu humor incompreensível para boa parte dos alunos a quem Wallace lecionava nos Estados Unidos, afirma que “(...) grandes contos e grandes piadas têm muito em comum. Ambos dependem do que os teóricos da comunicação às vezes chamam de "ex-formação", que é uma certa quantidade de informações vitais removidas, mas evocadas por uma forma de comunicação que causa uma espécie de explosão de conexões associativas dentro do destinatário. É provavelmente por isso que o efeito tanto dos contos como das piadas muitas vezes é repentino e percussivo, como a descarga de uma válvula de cano longo. Não é por acaso que Kafka fala da literatura como "um machado com o qual rachamos o mar congelado dentro de nós". Também não é por acaso que a realização técnica de grandes contos é freqüentemente chamada de "compressão" — pois tanto a pressão quanto a descarga já estão dentro do leitor. (...) O que as histórias de Kafka têm é uma grotesca e deslumbrante e completamente moderna complexidade.”

Podemos encontrar semelhante compressão na estrutura elíptica de Shiki Nagaoka, assim como a “ex-formação” referida por Wallace. O rizomático painel de referências oferecido por Bellatin em obras como *Shiki Nagaoka* é incompleto, insuficiente e aberto. E talvez dessa forma possamos voltar a nos aproximar do nariz de Nagaoka. Se, conforme Kerrigan (1994), médicos da renascença acreditavam que o fállico nariz era como “um seio pingando muco, o anus do cérebro: um esgoto”, um aumentado apêndice nasal também poderia ter como origem da sua

comicidade não apenas o desvio das normas e proporções humanas, mas a contraposição da “sua originalidade e capacidade para o riso à caveira sem nariz que todos tememos em nos transformar.”

Pela grande quantidade de textos acadêmicos escritos sobre Bellatin — e certamente em número de páginas muitas vezes superior ao de todos seus livros — podemos aqui imaginar que o autor tenha realizado um bem sucedido jogo sobre a ideia de si mesmo, junto a autores como Nagaoka Shiki, tornando-se uma dessas fontes bibliográficas. Morto — ou muito estudado.

Como Wallace diz sobre “a piada realmente central de Kafka”: “a horrível luta para estabelecer uma personalidade no mundo resulta em um eu cuja humanidade é inseparável dessa horrível luta. Que nossa jornada sem fim e impossível em direção ao lar é, de fato, nossa casa. (...) Você pode pedir que imaginem sua arte como uma espécie de porta. Para imaginar a nós, leitores, subindo e batendo nesta porta, batendo e batendo, não apenas querendo admissão, mas precisando dela, não sabemos o que é, mas podemos senti-la, este desespero total de entrar, batendo e empurrando e chutando, etc. Que, finalmente, a porta se abre... e ela se abre para fora: estivemos sempre dentro do que queríamos. Das ist komisch.”

3. Conclusão

3.1. Inespecificidade e perda de autonomia

Teóricas como Florência Garramuño apontam para uma aposta no “inespecífico” e numa “porosidade de fronteiras” nas práticas artísticas contemporâneas, uma “linguagem do comum que propicia modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica.” (GARRAMUÑO, 2014).

Tais ideias articulam-se com o conceito de Literatura Pós-autônoma, como definido por Josefina Ludmer (2010). Para ela, a própria ideia de literatura já perdeu-se num éter de ambivalência: “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior ... são e não são literatura”. Ludmer elenca como marcas de pertencimento à estas escrituras pós-autônomas “a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo)” e, ainda, “as relações espetaculares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades (...), paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que sejam em tom burlesco, como na literatura de Roberto Bolaño)”. E aqui certamente poderíamos incluir Bellatin e seu *Shiki Nagaoka* como exemplos do que Ludmer sugere.

Para Ludmer, essa literatura que encontra o fim de um “ciclo de autonomia” sofre “uma drástica operação de esvaziamento”. Cito:

“(...) O sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, ‘sem metáfora’, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. (...) E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes.(...) A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido

de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico, o fantasmático. (...) Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora, se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na “realidade cotidiana” não se opõe “sujeito” e “realidade” histórica. E tampouco, “literatura” e “história”, ficção e realidade.”

Dessa forma, não haveria mais “fronteiras nítidas” entre o relato de uma realidade histórica e a fabulação da literatura. A tensão entre esses dois pólos, que antes produzia ficção literária (a anedota verdadeira processada e reformatada por um mito, uma metáfora, uma subjetividade), agora teria simplesmente deixado de existir. Comprometendo, com ela, as fundações do campo literário, suas instituições (“crítica, ensino, academias”) e, acima de tudo, o poder de nomear e referir a si mesmo como um campo autônomo.

Essa desarticulação do “literário”, por assim dizer, traria o fim de classificações literárias (“é o fim das fin das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da ‘literatura pura’ ou ‘da literatura social’, ou comprometida, da literatura rural e urbana”), mas também o fim da diferenciação entre realidade histórica e ficção. Estes seriam hoje termos ultrapassados, pois as escrituras pós-autônomas seriam “as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam”, tendo atravessado certa fronteira e entrado num meio “real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e ‘real’”.

Desde esse prisma, a literatura atual pode ser lida como se fosse uma notícia, um telefonema, um documentário, um programa de rádio etc. Combinando as ideias de Ludmer

(2010) sobre a perda de autonomia do campo literário e de Garramuño (2014) sobre a inespecificidade nos processos e obras de autores como Mario Bellatin, que abraçam diferentes meios e formatos, como o cinema, o teatro, a conferência-performance, a fotografia e o livro, podemos assumir que esses trrnsbordamentos também podem se refletir numa forma peculiar de *estar no mundo*.

Pensemos sobre o que acontece quando o escritor assume a missão do personagem de si mesmo em campo num processo de pesquisa e escrita, muitas vezes sob o escrutínio de seus espectadores? Tudo vira ficção - ao mesmo tempo em que nada é totalmente ficcional. Imaginemos agora Mario Bellatin improvisando uma fala sobre seu autor favorito numa conferência na Universidade do México ou caminhando pelas gélidas esquinas do Ushuaia, extremo austral do mundo, tirando fotografias e buscando por algo enquanto narrador e personagem da mesma história que maquina naquele instante, sendo observado por um de seus leitores presentes no FINN (Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa) em 2010 — ou talvez por mim, autor desse texto. De que forma vemos o escritor naquele espaço? E até que ponto essa cena pode fazer parte de uma experiência estética proposta pelo autor?

Quando o corpo e mente de Bellatin são usados como plataformas de um experimento ficcional, todos os seus atos e palavras estão comprometidos por um jogo cujas regras são sua própria criação. Só que o autor está na rua, como uma máquina disfuncional em ilusão autobiográfica, operando aparentemente sob as regras deste mesmo mundo. Mas, para os que possam vê-lo deambular pelas esquinas ou criar ficção em conferências-performance, para os que sejam capazes de decodificar e traduzir ativamente a *instalação* de escritor que têm diante de si, aquilo já fará parte do obra – do espetáculo. Por isso, talvez agora não haja mais linha que separe o laboratório, a galeria, o livro e o palco do *resto* - o que não é invenção, não é arte, não é

processo: o que sobra, aquilo que chamam *realidade*.

Pois navegar por esses mares incertos, como fez Bellatin até hoje, é certamente desprezitar fronteiras, não só entre diferentes domínios artísticos, mas entre os próprios limites da arte e da vida. Tais procedimentos indicam é que seus limites, como os da arte em geral, há muito romperam num caldo de inespecificidade. Pois ao menos para detetives infiltrados como Mario Bellatin, a arte já não pode mais ser determinada por contraste com aquilo que não é arte, bem como o real em oposição à ficção: talvez já não haja mais aquele espaço puramente artístico, separado do “espaço da vida”, como dizia Benjamin (1987). A Aura estaria fora de museus ou molduras: em todos nós. E mais ainda na presença do escritor mexicano-peruano.

Isso apontaria, especialmente na cena em que Bellatin é visto numa conferência-performance por um observador implicado, como na caso da origem de *Shiki Nagaoka* num auditório da Universidade do México, para uma desconstrução de hierarquias entre ação e contemplação, autor e espectador, o que talvez nos leve a um novo “cenário de igualdade” (GARRAMUÑO, 2014), onde ambos fazem parte da mesma cena, um como performer e outro como intérprete ativo. Como veremos, esse “cenário de igualdade” no caso Nagaoka incluirá também o próprio ambiente universitário.

Os hibridismos expostos acima, no entanto, não perseguem a criação de uma identidade estável (ainda que híbrida), mas sim a uma outra sorte de intercâmbio: “é como se, na retirada do sentido dessa mescla e fusão, o sem sentido do mundo passasse para a arte” (GARRAMUÑO, 2014). Tal trama desconjuntada, repleta de elementos heterogêneos, pedaços de histórias e superposição de registros, se pode notar em especialmente em fragmentados textos-instalação de Mario Bellatin como “Shiki Nagaoka: um nariz de ficção”.

3.2. Vida de laboratório

Quando Reinaldo Laddaga (2010), já citado, trabalha sobre a produção contemporânea onde se encontra a exposição do artista (e de seus processos) misturando-se à obra, opõe tal operação a poética proposta por autores como Paul Valéry, que defendem uma separação entre o artista e o receptor – os “efeitos da arte” estariam justamente nessa divisão e opacidade, um tecido que hoje parece cada vez mais esgarçado.

A existência como arte e seus transbordamentos autoficcionalis, segundo Carvalho (2017), pode ser uma experiência que evoca sentidos presentes em Nietzsche (1882): “Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto do não verdadeiro, a percepção da inverdade e da mendacidade geral (...) seria intolerável para nós. (...) Por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno.” Autores como Mario Bellatin parecem ter a consciência aguda de que sempre estamos atuando em palcos, invisíveis ou não – e o tão citado “torna- te quem tu és” nietzschiano assumido por ele é o mesmo reeditado pela performance e pelo happening nos anos 60.

Aqui podemos recuperar conceitos de Artaud em “O Teatro e seu duplo” (ARTAUD, 2006) sobre o transbordamento da “cultura viva” num teatro que “se serve de instrumentos vivos” e que “não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos (...)” Essa transgressão entre os limites entre vida e arte está igualmente presente no trabalho de artistas fundadores do happening e da performance, como Allan Kaprow, e em grupos de teatro como o Living Theatre, de Judith Malina e Julian Beck, e o Performance Group, de Richard Schechner. Parte do teatro pós-dramático também carrega essa indistinção entre experiência vital e performance artística, assim como os trabalhos de Sophie Calle (CARVALHO, 2017).

Para esses artistas, como escreve Kaprow (1966, p 82), “art and life are not simply commingled; the identity of each is uncertain.” E tal 'incerteza' está no espaço: em qual caixa e contexto, sob quais regras e respeitando quais fronteiras colocamos uma e a outra coisa? Kaprow continua: “To pose these questions in the form of acts that are neither artlike nor lifelike while locating them in the framed context of the conventional showplace is to suggest that there really are no uncertainties at all: the name on the gallery or stage door assures us that whatever is contained within is art, and everything else is life.”

O que faz Bellatin ao alimentar a fogueira de sua expansiva prática performática e literária não respeitando o escopo pré-concebido de espaços como os da academia e da imprensa é reforçar essas *incertezas*. Ao fazer pleno uso de procedimentos intermediais (RAJEVSKY, 2010), estica as cordas de uma tensa relação entre a ficção e a realidade, trabalhando também com outra indistinção: entre o que está dentro e o que está fora da “arte”.

Pois podemos assumir que, em termos específicos (ou, melhor dizendo, *inespecíficos*), ao não respeitar os limites que separam a arte e a vida, e portanto ignorando também a separação estrita entre diferentes domínios artísticos, o trabalho de Bellatin intensifica a complexidade da relação entre ficção e realidade. Encarnando o “ser literário” de Jacques Rancière para quem “o real precisa ser ficcionado para ser pensado. (...) Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...)” (RANCIÈRE, 2005).

Mas há um outro problema que surge ao mesmo tempo: o que está dentro dos confins da arte e o que é que os ultrapassa? Hoje, num momento em que a literatura perdeu muita da sua suposta autonomia, pareceria que a arte não pode mais ser definida por uma asserção negativa,

por aquilo que “não é”, como diria Adorno (2008, p. 13). Pelo contrário, tudo ao mesmo tempo “é” e “não é” arte. A obra de Bellatin não oferece resposta a esta questão, mantendo-a antes em suspenso. Porque talvez essa não seja nem sequer a pergunta mais importante.

3.3. Procedimentos extra-texto

O crítico colombiano Hector Hoyos, em *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (2015), dedica um capítulo inteiro a aproximação de escritores latino-americanos com a arte contemporânea, usando Cesar Aira e Mario Bellatin como seus maiores exemplos recentes (“*On Duchamp and Beuys as Latin American Writers*”).

Como explicação do fenômeno, além do crescimento e expansão da arte contemporânea na região, Hoyos elenca dois principais fatores. O primeiro seria o desejo de inserção nos circuitos literários internacionais — editoriais e acadêmicos. Ao adotar procedimentos do mundo da arte, tais escritores da periferia do capitalismo estariam buscando um reconhecimento além das fronteiras do “regional”, e também do literário, que os limitam quase que por definição. Trata-se aqui de uma espécie de renegociação entre a tradição latino-americana e sua contraparte metropolitana, com o objetivo de abrir e ocupar espaço. No limite, tal estratégia pretenderia reformular o chamado “mundo das letras” sob as convenções de seu vizinho, “o mundo das artes”, uma total reorientação do campo literário como o conhecemos. Não apenas estruturalmente, mas também no sentido de inverter relações de poder, escapando de uma posição periférica e derivativa e buscando assumir uma posição de liderança criativa no campo global.

O segundo fator explicativo seria mais formal e fora da *realpolitik* da circulação: assimilar arte contemporânea permitiria “que a narrativa represente a cultura global de formas

radicalmente novas.” As performances de Bellatin relacionadas ao literário seriam, portanto, tentativas de “formular visões críticas da globalização”, agora no contexto de um “reconhecível cânone transnacional” da arte conceitual, revitalizando o espírito de vanguardas históricas um século depois de Duchamp, “transformando as condições sociais das práticas literárias”. E como se daria essa transformação?

Para Hoyos, Duchamp está para Cesar Aira, assim como Joseph Beuys está para Bellatin. Há uma série de paralelos entre os últimos, como a exploração da intimidade e da exposição pública — certo “xamanismo showman”, mas aqui vale destacar o que Hoyos denomina como “escultura social”: “a transformação orgânica do artefato e da performance, o interesse pela contaminação como uma categoria estética, e o propósito consciente de transformar seus corpos em curiosos objetos de arte”. Como Beuys, Bellatin estaria mais interessado em “inventar condições sociais” do que simplesmente analisá-las ou escrever sobre elas. Como escritor, isso se dará, evidentemente, comumente fora do “paradigma da página”.

E, de fato, o terremoto nos procedimentos de Bellatin em seu caso “Shiki Nagaoka” nos apresenta questões relativas a uma possível mudança de paradigma daquilo que atende pelo nome de “literatura” - agora talvez mais permeável ao mundo extra-livro, a interferência a outros meios, ao jogo intermidial. E, por que não dizer, mais próxima ao *verdadeiro* teatro de Artaud, onde a obra não se desliga da vida jamais, e à arte cênica da performance, onde a vida é transformada em espetáculo e a arte parece atravessada pela vida. (CARVALHO, 2017)

“Shiki Nagaoka”, além de ter a sua origem numa apresentação performativa que lança dúvidas sobre a própria noção de autor, também desestabiliza a ideia do livro-objeto sobre cuja fundação se erigiu o edifício da Literatura. Será que podemos considerar a conferência “inverdadeira” como uma obra de arte em si, ou apenas como parte de um processo que depende

do livro para estar concluído? Poderia tal processo consistir numa estrutura multimídia e extra-literária implicando a ficcionalização dos espaços académicos, imprensa incluída, com a participação direta dos meios de comunicação? Uma resposta possível poderá ser encontrada num texto recente de Bellatin, resultado de um workshop que o escritor dirigiu no teatro Cervantes em Buenos Aires, intitulado *Danza sin Movimiento*: “Lo que hago fuera de mi escritura es verdaderamente parte de mi escritura. No quiero hacer performance, ni siquiera sé exactamente lo que significa esa palabra. En esas acciones trato de dar respuesta a preguntas que surgen de la escritura.”

No ensaio “El arte de vivir en arte” (2012), o escritor argentino Alan Pauls usa autores como Bellatin, César Aira e Héctor Libertella para trabalhar o conceito de “literatura expandida” como aquela que se configura ao redor de performances e procedimentos extra-texto: “série de gestos que objetivam uma maneira artística de estar presente, corporizar-se, intervir no suporte que é a dimensão visível do mundo” e que “enunciam um testamento estético-político, uma atitude, uma estetização de si.”

Pensando no conceito de narrativa pós-moderna retomada por Silviano Santiago a partir de uma leitura de Walter Benjamin (SANTIAGO, 1989), tal narrativa performática pode ser entendida como uma reação ao narrador pós-moderno (conforme JAMESON, 1998), distante e exterior à experiência concreta, que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste da platéia”, não enquanto atuante. Se Benjamin dizia que “as ações da experiência estão em baixa”, talvez autores como Bellatin estejam tentando virar esta chave transformando-se, eles mesmos, na própria experiência.

Para Pauls, tal “literatura em pessoa” parte do gesto de Duchamp, que “inventa que a arte não é uma questão de obras, nem de beleza, nem de formas: é um assunto de decisão, de tomar

decisões e aplicá-las sobre objetos, corpos, espaços, instituições,” Como Bellatin, esses autores criam uma espécie de “vida ready-made”.

Ieda Magri (2015), a respeito deste ensaio de Pauls, lembra que a literatura expandida “critica a solidez, a monumentalidade, a arquitetura autoritária, a autarquia, o desdém do contexto, a memorialidade” da ideia de obra e opõe a isso “a potência do efêmero, o furtivo, o que desafia o registro, o irrisório: gestos, ações, posturas e imposturas, comportamentos, efeitos de personalidade, prenúncio de situações, espetáculos da vida cotidiana.” No entanto, como vimos em “Shiki Nagaoka”, aqui há também procedimentos ligados à tomada de decisões da arte conceitual – regras que norteiam o processo, aproximando-o mais do rigor formal da performance (COTET, 2019). Para Bellatin, por exemplo, livros seriam como manifestações acidentais, como ilhas num arquipélago – e o que organizaria o caos seria sua “lei”, um sistema que destaca o processo sobre o resultado, a possibilidade sobre o produto (PAULS, 2012).

Acima de tudo, o que faz de “Shiki Nagaoka” um trabalho digno de nota é o fato de Bellatin utilizar as práticas extra-literárias que parecem impor-se à vida do escritor contemporâneo (conferências, entrevistas, participações em festivais etc.) em prol de seu projeto ficcional sem qualquer tipo de enunciação prévia. Ao transformar atividades relacionadas ao papel social do escritor em parte de uma obra em progresso, em “esculturas sociais”, conscientemente convertendo seu discurso em um gesto performático, ele acrescenta novas camadas de linguagem a um complexo jogo carregado de hibridismos e combinações entre meios.

E, dessa forma, talvez possamos enxergar uma expansão do campo literário em novas direções. Aqui, é pertinente mais uma vez a relação feita por HOYOS (2015) entre Cesar Aira, Mario Bellatin e a arte conceitual:

Seu envolvimento com Duchamp e Beuys não se limita ao transplante de elementos da arte para a literatura ou à apresentação da literatura como arte, mas à obtenção de algo do efeito inquietante que esses artistas tiveram em seu tempo. Naquela época, o que eles faziam não era arte; foi a nossa compreensão da arte que cresceu para considerar suas ações como tal. É nesse sentido que tais empreendimentos literários guardam a promessa de uma noção expandida do literário.

Enquanto isso, o que resta aos leitores contemporâneos de Bellatin, capturados pela teia de referências e transbordamentos do jogo “Shiki Nagaoka”, é sentir-nos um pouco como seres de ficção — enquanto do outro lado do espelho nos olha o autor 'real'. Ainda assim, não exhibirá sua “definitiva nudez”, como escreve Laddaga, pois “sabe que todos nós suspeitamos que isso não é possível.” Não existe um Bellatin por trás de Nagaoka, nem sequer por trás do próprio Bellatin: por trás das suas máscaras, haverá sempre outras. Talvez o que essa obra tenha a dizer é que a realidade nunca consegue de fato parecer-se consigo mesma.

4. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. Profanações. Trad. Selvino Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007.

_____. Defesa de Kafka contra seus intérpretes. In: Ideia da prosa. Trad. J. Barrento. Lisboa: Cotovia. p.135-136, 1999.

AIRA, César. Nouvelles Impressions du Petit Maroc. Tradução de Joca Wolff. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

ARAUJO, Renata Lopes. Gláuks. Revista de Letras e Artes, v. 11, n. 2, p. 261-268. Universidade Federal de Viçosa, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ARRUPE, Magdalena (Organizador). Crónicas del fin del mundo. Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa .Libro de distribución gratuita que recopila las crónicas escritas durante el festival Finn por Mario Bellatin (México), Oliverio Coelho (Argentina), João Paulo Cuenca (Brasil), Mariana Enríquez (Argentina), Giovanna Rivero (Bolivia), Karla Suárez (Cuba) y el ilustrador Liniers. Buenos Aires: G7, 2010.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis. Le corps du texte: la conférence-performance entre la pratique expérimentale et le genre artistique. In: Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance. Paris: Les presses du réel, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular No Renascimento e Na Idade Média. São Paulo: Edunb/Hucitec, 2ª edição, 1993

BELLATIN, Mario. Disecado. Ciudad de Mexico: Sexto Piso, 2011.

_____. El arte de enseñar a escribir. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

____. Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París. doubles d'écrivains. Narrateurs mexicains à Paris, México, Landucci Editores, 2004.

____. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

____. ObraReunida, Ciudad de Mexico , Alfaguara: 2005

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, volume 1: Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 3.ed, 1987.

BERECOCHEA, Ximena. Texto e imagen en la narrativa contemporánea mexicana: el efecto de lo interdisciplinario en seis novelas. University of Toronto, 2014

BOLAÑO, Roberto. Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004

BORGES, Jorge Luis. Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. Discusión; Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, p.151-162: El escritor argentino y la tradición, 1957.

BRIZUELA, Natalia. Depois da fotografia: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BURKETT, Pablo Martinez. Entrevista a Mario Bellatín. Disponível em: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/entrevista-mario-bellatn.html> . Acessado 29 maio 2022. 2008

BERECOCHEA, Ximena. Texto e imagen en la narrativa contemporánea mexicana: el efecto de lo interdisciplinario en seis novelas. University of Toronto, 2014.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. O autor como fetiche: a autoficção em J.P. Cuenca. Revista Z Cultural, PACC/UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

CLUVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. Aletria, pág 15, 2006.

____. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 37-55, 1997.

COTET, Benoît. Performance et improvisation d'auteur. Fabula, La Recherche en Littérature. Disponível em: http://www.fabula.org/atelier.php?Performance_et_improvisation. Acessado em: 29 maio, 2022. 2019

GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na escrita contemporânea. Trad. Carlos Nougué. - Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LADDAGA, Reinaldo. Estetica de Laboratorio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

GENNETTE, Gérard. Paratextos editoriais / Tradução Álvaro Faleiros - Cotia. SP: Ateliè Editorial, 2009.

GUERRERO, Javier. El experimento Mario Bellatin. *Estudios* 17:33, p. 63-96, 2009.

HOYOS, Héctor. Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel, Columbia University Press, 2015.

INFO DE USHUAIA. FINN, Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa, En Ushuaia del 12 al 16 de mayo de 2010. Disponível em <http://www.infodeushuaia.com/Agenda-Cultural/FINN.-Festival-Iberoamericano-de-Nueva-Narrativa.-En-Ushuaia-del-12-al-16-de-mayo-de-2010>. Acessado em 01 setembro 2020. 2010.

KAYSER, Wolfgang. O Grotresco. São Paulo: Ed. Paralela, 2003

KAPROW, A. Manifesto (1966, p. 81, 82), In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA, Universidade da Califórnia: Ed. Jeff Kelley, 2003.

LADDAGA, Reinaldo. Estetica de Laboratorio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LATOUR, Bruno. Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 2, 2003–04.

LATOUR, Bruno. Por uma antropologia do centro. *Mana* [online]. 2004, v. 10, n. 2, pp. 397-413.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000200007>>. Acessado 29 Maio 2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura*, n. 17, 2007.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Documentiras y fricções. O lado escuro da lua. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 10, p. 11-30, 2005.

MAGRI, Ieda. Pirilampos em noite de Chuva. *Boletim de Pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 15 n 23 p 95-108, 2015.

MATOS FRIAS, Joana. Écfrase: 10 aporias. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 8, 2016.

MOCHKOFSKY, Graciela. “Mexico’s Literary Prankster Goes to War With His Publisher” *New Yorker*. Disponível em <https://www.newyorker.com/books/page-turner/mexicos-literary-prankster-goes-to-war-with-his-publisher> . Acessado em 29 maio 2022. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. de Bolso, 2012 [1882].

PAULS, Alan. *Temas lentos*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

_____, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004

PERKOWSKA, Magdalena. *Pilegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAJEWSKY, Irina. *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*. In: ELLESTROM, Lars. (Ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave, Macmillan, p. 51-68, 2010.

____. Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea / Thais Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira, organizadores. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política / Jacques Rancière; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., ed. 34, p. 57, 2005.

RODRÍGUEZ, Darinka. Las muertas de Juárez: una tragedia que revive tres décadas después en un podcast. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2021-03-01/las-muertas-de-juarez-una-tragedia-que-revive-tres-decadas-despues-en-un-podcast.html> . Acessado em 1 março 2021. 2021.

RODRÍGUEZ, Marcela; BELLATIN, Mario. Ópera-cine "Bola Negra, el musical de Ciudad Juárez". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZkj2joj9YM> . Acessado em Maio, 29, 2022. 2012.

____. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política / Jacques Rancière; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; ed 34, 2005.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e Artes do Pós-humano, da Cultura das Mídias à Ciber Cultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Editora Companhia das Letras. p. 38-52, 1989.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Escrevendo Realidade: Estratégias de Presença e Inscrição na Cultura Brasileira e Contemporânea. In: *Linguagens visuais: literatura, artes e cultura* / Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schøllhammer, Danusa Depes Portas, organizadores. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018.

SHOOK, David. Introducing Shiki Nagaoka. Disponível em: <https://vimeo.com/85280437> .

Acessado em: 12 maio 2019. 2014.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

TANIZAKI, Junichiro. Em louvor da sombra (trad.: Leiko Gotoda). São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

UNIVERSIDAD DE TALCA. Ceremonia Premio Iberoamericano de Letras Jose Donoso 2018.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FMhPpLkyE2g>. Acesso em 27 abril 2019.

2018.

5. Anexo: Tradução

SHIKI NAGAOKA: Um nariz de ficção

Índice

Shiki Nagaoka: um nariz de ficção

Algumas obras do autor

Algumas obras sobre o autor

Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka

Se houvesse no mundo um nariz semelhante ao do senhor, eu teria prazer em apoiá-lo

O Nariz, Anônimo, Século XIII

No homem convivem dois sentimentos opostos. Não há ninguém, por exemplo, que diante da desgraça do próximo não sinta compaixão. Mas se essa mesma pessoa consegue superar essa desgraça, já não nos emociona mais. No limite, nos tenta a fazê-la cair de novo em seu estado anterior. E sem dar-nos conta sentimos certa hostilidade contra ela.

O Nariz, Akutagawa Rynosuke, 1916

O estranho físico de Nagaoka Shiki, evidenciado na presença de um nariz descomunal, fez com que fosse considerado um personagem de ficção.

Há quem diga que o nascimento de Nagaoka Shiki apresentou problemas devido ao seu nariz anormal. Que inclusive a vida do menino correu risco ao prologar-se o parto mais que o comum. Assistiram à mãe duas parteiras, posto que Nagaoka Shiki pertencia a uma família aristocrata. Quando viram a criança, as mulheres se perguntaram se aquele nariz não seria um castigo. Tanto elas quanto boa parte da sociedade haviam participado do entusiasmo desmedido que motivou a invasão de ideias estrangeiras. Para muitos, essa alteração dos hábitos foi uma

verdadeira bênção, e para outros um total desprezo à dignidade da pátria. Entre os primeiros estavam os aristocratas e os artistas, que viam nesse intercâmbio de ideias e produtos a chave para a modernização. No lado oposto se encontraram os eclesiásticos, a casta militar e a gente do povo, que para a sua sobrevivência se aferrava à costumes atávicos. Quando Nagaoka Shiki nasceu, era ainda recente a nova política liberal do comércio, que se instaurou por decreto quando as forças militares deixaram de ostentar o poder absoluto.

As parteiras falaram de castigo porque, desde tempos arcaicos, o tamanho do nariz era a característica física mais relevante dos estrangeiros que chegaram às costas do país ao longo dos séculos. Nas gravuras clássicas da Era Meini⁵, por exemplo, se viam, no centro do rosto dos invasores das ilhas, descomunais apêndices avermelhados. É por isso que, curiosamente, para alguns o defeito do menino foi considerado uma virtude.

Os primeiros contos que escreveu Shiki Nagaoka, respeitosos ao extremo à técnica *sampo* que praticaram os *monogatarisén* — criadores de contos —, tratam de assuntos relacionados a um nariz. Nagaoka Shiki criou cerca de oitocentos *monogatarutsis* — relatos curtos —, entre os dez e os vinte anos de idade. Há desde alguns que seguem preceitos clássicos, dedicados apenas a descrever as dimensões do apêndice, até os que fazem referência a estranhas distorções tanto no sentido do olfato quanto à capacidade de respirar. Ao fim dessa etapa, que

⁵ Como no original, referência provável à “Era Meiji”.

culminou quando o escritor ingressou a um monastério, fez uma série de *monogatarutsis* de caráter erótico que tinham também o nariz como protagonista.

Quando fez quinze anos de idade, Nagaoka Shiki começou a estudar línguas estrangeiras. Num período assombrosamente curto conseguiu dominá-las com uma destreza admirável. Redigia então seus textos em inglês ou francês para logo passá-los a sua língua materna. Desse modo conseguiu que tudo o que saísse de sua pena parecesse uma tradução. Anos mais tarde conseguiu colocar por escrito as ideias que sustentaram esse exercício. Em seu ensaio *Tratado da língua vigiada*, publicado tardiamente no ano de 1962 pela Fuguya Press, afirma que unicamente por meio da leitura de textos traduzidos pode fazer-se evidente a real essência do literário que, de nenhuma forma, como alguns estudiosos afirmam, está na linguagem. Apenas convertendo os relatos de uma caligrafia ocidental à ideogramas tradicionais é possível conhecer as verdadeiras possibilidades artísticas de qualquer obra. Estranhamente, em que pese esse aparente apego às línguas estrangeiras, Nagaoka Shiki em nenhum momento deixou parecer em seu trabalho a menor influência de literaturas alheias. Em cada um de seus textos foi extremamente fiel às linhas narrativas próprias da sua estirpe. Essa devoção sem limites às práticas ancestrais, ainda que adaptadas a seu sistema particular, o transformou num autor pouco comum numa época em que a grande maioria dos artistas parecia deslumbrada pelas recém descobertas formas de expressão estrangeiras.

Finalizada essa etapa, Nagaoka Shiki se retirou ao monastério budista de Ike-no-wo, onde passou cerca de treze anos. Não se sabem com certeza as razões que o levaram a tomar tal decisão. Apenas sua irmã, que como se verá mais tarde foi o único membro da família que não o repudiou publicamente, contemplou a ideia de que, depois de estar obcecado pelo tema do nariz, que o fez criar em poucos anos uma obra que a muitos teria tomado uma vida inteira, necessitava um espaço místico que produzisse em si a sensação de um novo nascimento. Mas a irmã parece não ter levado em conta as pesquisas de Nagaoka Shiki com respeito às línguas aprendidas, nem o estudo que realizou das literaturas ancestrais. Pode-se pensar que esses dois elementos, misturados com a discussão ainda não esgotada sobre a conveniência ou não de abrir-se ao Ocidente, o tenham levado a um beco sem saída. Talvez naquelas circunstâncias a reclusão religiosa fosse a única escapatória. A irmã não parece ter pensado tampouco no crescente interesse que, nos anos anteriores a sua reclusão, Nagaoka Shiki mostrou pela fotografia. Também é sabido, ainda que a irmã tenha feito o possível para ocultá-lo, que Nagaoka Shiki sofreu nessa época uma decepção amorosa, quando o objeto amado, um jovem criado gordo e deformado, o humilhou fazendo públicas suas propostas diante das autoridades da comunidade. Acredita-se que a família tratou de apagar aquela passagem da vida do escritor. Se observamos os registros da delegacia do cantão onde Nagaoka Shiki passou sua infância e juventude, se verá que foram arrancadas as páginas dando fé das datas em que aconteceu o fato. É dito também que o verdadeiro repúdio familiar teve origem na denúncia do criado e não, como a família sustentou em público, no rechaço do ingresso de qualquer de seus membros a uma entidade eclesiástica.

Como mencionado, no tempo anterior a sua vida religiosa, Nagaoka Shiki começou a mostrar um estranho entusiasmo pela fotografia. Anos depois, se supôs que seu interesse tinha a ver com uma precoce paixão pelo literário. Considerava um privilégio contar com imagens visuais inteiras, que de algum modo reproduziam instantaneamente o que as palavras e ideogramas tardavam tanto em representar. Foi muitas vezes ao único estúdio fotográfico da zona, situado no centro do pequeno cantão anexo à península em que havia nascido. Teve uma grande quantidade de fotos tiradas em distintas situações, e inclusive convidou em mais de uma ocasião o criado, que depois o acusaria, para que fossem fotografados juntos. Lamentavelmente essas fotos também desapareceram. Apenas se conservam no arquivo do estúdio algumas chapas onde Shiki Nagaoka aparece sem companhia. Parece que o jovem criado conseguiu que fossem requisitadas aquelas em que estavam retratados os dois para utilizá-las como prova do assédio que estava sofrendo por parte do filho de uma família aristocrata. Naquela época, os moradores da região somente podiam tirar fotos no estúdio onde Nagaoka Shiki ia assiduamente. Talvez por isso tenha chamado tanto a sua atenção, quando depois de treze anos abandonou o monastério, a popularização da técnica fotográfica. Impressionou-lhe comprovar que algo tão misterioso e possuidor de tantas potencialidades narrativas, se houvesse convertido num hobby de uso doméstico.

Dias antes de seu ingresso ao monastério, seus pais pagaram no jornal local uma nota onde se declarava que a família não estava de acordo com a decisão do menor de seus filhos,

Nagaoka Shiki, de fazer-se noviço budista. Inclusive num lado colocaram em letras pequenas seu verdadeiro nome: Naigu Zenchi. A nota assinalava também que a família queria que Naigu Zenchi, uma vez maior de idade, deixasse de escrever *monogatarustis* para se dedicar a administrar os negócios da família. Nagaoka Shiki seria deserdado assim que cruzasse as portas do pavilhão principal do monastério Ike-no-wo, concluía a nota. Nosso autor foi efetivamente deserdado e desde então viveu na pobreza. Apesar de compartilhar com a família um raio de três quilômetros quadrados, nunca mais voltou a ver nenhum de seus membros. Apenas sua irmã ignorou a exclusão e sempre esteve atenta às necessidades do escritor. Mantiveram discretas conversas que se levavam à cabo numa afastada casa de chá. Nunca se soube com certeza os temas que trataram. Aparentemente, os encontros se realizavam com o único fim de que Nagaoka Shiki entregasse à sua irmã os textos que escrevia para que ela os arquivasse num lugar seguro. Nagaoka Shiki pedia permissão uma vez por mês para realizar esses encontros que, devido aos horários restritos, não podiam estender-se por mais de uma hora. O que a princípio foi tomado por inocentes encontros fraternais, com o tempo levantou certas suspeitas, que aumentaram quando se encontrou assassinado de forma cruel o criado deformado que tempos atrás havia acusado a Nagaoka Shiki. Aquela morte nunca ficou esclarecida totalmente e, talvez porque a vítima fosse um criado deformado, muito rapidamente foi esquecida.

Enquanto isso acontecia fora do monastério, Nagaoka Shiki se transformava dia a dia num noviço atento a seus deveres eclesiásticos. Se considerarmos “O Nariz” de Rynosuke Akutagawa como um relato inspirado na vida de nosso autor, as orações de Nagaoka Shiki

satisfaziam os votos dos fiéis que lhe confiavam, em segredo e por meio de mensagens, suas mais caras esperanças. Aqueles adeptos iam às portas do tempo ao anoitecer. É um mistério a identidade desses fiéis. Nesse tempo, Nagaoka Shiki ainda não contava com leitores. É provável que se tratassem de filhos de famílias aristocratas que pela proibição de seus pais não podiam ingressar numa vida religiosa. Nesses anos era comum que muitos desses jovens se suicidassem por esse motivo. Só depois da guerra, a casta aristocrática permitiu que seus descendentes escolhessem livremente seu destino. Nagaoka Shiki mantinha na melhor das condições a sala principal e a parte do monastério a seu cargo. Também cuidava que as lanternas estivessem a todo o tempo acesas. Dedicava-se a escrever quando começava a escurecer, uma vez cumpridas suas obrigações. Pouco de sua obra criativa desse período é conhecida; acredita-se que nem toda foi entregue à irmã, mas que Nagaoka Shiki destruía sozinho seus textos para depois jogá-los num canal que percorria o monastério de norte a sul. No entanto, é sabido que embarcou na redação de um longo romance que por algum motivo teve a intenção de converter na versão masculina do *Genji monogatari* ou, mais contemporaneamente e contra sua vontade, numa versão nacional de *Em busca do tempo perdido* do escritor francês Marcel Proust. Como detalhe interessante cabe mencionar que os personagens principais ostentavam todos narizes fora do comum, e que esses apêndices eram nomeados repetidas vezes. É sabido que numa ocasião confessou a sua irmã que mal se deu conta da semelhança com a obra de Proust, caiu num estado próximo da demência.

Nagaoka Shiki contou aquela situação a sua irmã por carta, pois devido à conduta perturbada que mostrou por esses dias, os noviços lhe negaram permissões de saída. Diante da proibição, passou três dias sem comer e sem dormir, apesar de haver cumprido, inclusive em excesso, todas as obrigações de sua vida de noviço. Aquelas três noites foram uma verdadeira tortura. Em seu delírio noturno, assegurou ter visto, flutuando na escuridão de sua cela, ideogramas orientais e letras do Ocidente. O clímax chegava quando com as letras se formavam ideias e com os ideogramas descrições. Aquele estado cessou assim que jogou os manuscritos numa fogueira que, ao estender-se pelo vento, ameaçou destruir os bosques que rodeavam o monastério. A oportuna ação dos demais monges, que despertaram com os gritos angustiados lançados por Nagaoka Shiki, fez com que as consequências tenham se resumido a um círculo de bosque chamuscado. Nessa ocasião, Shiki Nagaoka mentiu. Disse que o fogo se originou por causa da paixão que colocou em suas orações, tão intensas que sentiu a necessidade de sair ao ar livre para expressá-las. A partir de então, a porta de Nagaoka Shiki era trancada do lado de fora a cada vez que o monge se retirava a descansar.

Desde sua chegada ao monastério, Nagaoka Shiki foi motivo de zombarias veladas, de acusações manifestadas com dissimulação. Ao ser visto como símbolo de ideias estrangeiras, o nariz de Nagaoka Shiki não era apenas um defeito motivo de piadas, mas também um opróbio de natureza mais profunda. O prelado superior, Takematsu-Akai, reuniu os monges antes da chegada de Nagaoka Shiki e os advertiu que a tolerância a um nariz de tais características era prova de temperança frente a Deus. É por isso que as primeiras reações ante a presença de

Nagaoka Shiki estiveram dominadas, visivelmente, por um caráter de contenção.

Contam-se daqueles anos de clausura monástica algumas histórias curiosas. Jamais se saberá se certas ou não, talvez motivadas unicamente pelos rumores da gente do cantão. A que mais se escutou se refere à evolução que alcançaria com o tempo o descomunal nariz. É dito que nessa época media cerca de quatro polegadas e que inclusive caía abaixo do queixo. Esses dados não devem estar certos, pois nas fotografias de maturidade que se conservam do escritor se vê um nariz algo excepcional, mas de nenhuma forma possuidor das características que se lhe atribuem. As fofocas diziam além disso que a pele daquela zona da sua cara havia se tornado lustrosa e começou a ser atacada por uma persistente coceira, que somente conseguia diminuir introduzindo o nariz a cada três dias numa tigela de água fervendo. Devia deixá-lo ali dentro cerca de vinte minutos. Logo o apertava diante de um espelho até que surgiam uns finos vermes de sebo que extraía com uma pinça pequena. Alguns minutos depois fervia mais água e voltava a introduzir o nariz. Parecia que esse enxágue tinha a particularidade de encolhê-lo e, de alguma forma, restituí-lo a um tamanho, se não normal, ao menos aceitável. Ainda que seja pouco provável que as coisas tenham ocorrido dessa maneira. Diz-se que nos dias posteriores o nariz voltava a seu imenso tamanho original e Nagaoka Shiki pagava a um noviço para que o mantivesse suspenso durante as refeições. Entretanto, às vezes também queria defender-se sozinho e segurar o nariz sem a ajuda de ninguém. Mas esse método não era de todo efetivo e em muitas ocasiões se retirava da mesa de mau humor sem nenhuma mordida. Finalmente, um jovem dotado de muita elegância que realizava algumas tarefas menores no monastério, ao ver o

desespero do monge Nagaoka Shiki no refeitório, se ofereceu a segurar ele mesmo o nariz. As coisas foram bem de início. Nosso escritor começou a tomar a sopa de bom grado, até que de repente um espirro do jovem produziu a queda do nariz no prato e a imediata gargalhada de todos.

As leis de contingência entre os monges, que conseguiam que Nagaoka Shiki não fosse vítima de escárnio, pareceram se quebrar de repente. Para os monges, que reprimiram por treze anos suas reações, aquela tinha sido uma prova mais que contundente de temperança. Os risos foram gerais e alguns monges se atreveram inclusive a brincar com o nariz do escritor balançando-o de um lado a outro e puxando-o até fazê-lo gritar de dor. A cena era de uma palhaçada tamanha que é difícil imaginar a vítima como o sério escritor obcecado pelas relações entre linguagem, fotografia e literatura. Alguns estudiosos da literatura afirmam que aquele incidente provocou sua retirada do monastério, apesar de sua irmã o negar no livro homenagem que escreveu: *Nagaoka Shiki: el escritor pegado a una nariz*, fazendo uma clara alusão a Cyrano de Bergerac — fato que Nagaoka Shiki teria deplorado profundamente devido a seu caráter estrangeirizante.

A irmã assegura em seu livro que o incidente do jovem e da sopa nunca aconteceu, que se fez correr aquele rumor pelas manobras de alguns monges, que na verdade não rejeitavam seu

nariz, mas sim o fato de um companheiro de monastério preferir escrever à noite que se dedicar a uma verdadeira reclusão budista. Esses monges eram suficientemente inteligentes para não considerar verdadeiras as fofocas que garantiam que um nariz gigante era símbolo da próxima invasão bélica do Ocidente. Segundo eles, o nariz de Nagaoka Shiki nunca foi tomado em conta para tomar decisões a respeito de seu companheiro de monastério. Nesse tempo, passou a ocupar o comando da ordem o Maestro Sakao-Teriyami, que ao revisar os arquivos viu que a família de Nagaoka Shiki havia doado uma grande soma de dinheiro nas semanas prévias ao ingresso do escritor. Mau sinal. Aceitar um monge por pressão familiar não poderia conduzir a nada bom. Essa era precisamente a razão pela qual sempre haviam visto com maus olhos ao prelado anterior, Takematsu-Akai, pela sua tendência a aceitar dinheiro das famílias que buscavam desfazer-se de descendentes incômodos. Entretanto, e em virtude do voto de submissão total que professavam a seus superiores, os monges nunca puderam tomar medidas sobre o assunto. O Maestro Sakao-Teriyami não quis averiguar os pormenores das razões pelas quais se pagou por esse ingresso. Bastou comprovar que houve uma má gestão. O mais provável era que se o tivesse feito, teria saído à luz o assunto do criado deformado. Depois da morte do prelado anterior, Takematsu-Akai, se redobrou a vigilância sobre Nagaoka Shiki. Poucos dias antes de morrer, o prelado Takematsu-Akai protagonizou uma estranha cerimônia com ele em que se evidenciava a prejudicial influência do escritor Nagaoka Shiki para o resto dos monges. Começaram então as suspeitas sobre o misterioso incêndio nos arredores do monastério. Desconfiavam também das longas horas em que Nagaoka Shiki passava trancado em sua cela e, especialmente, de seu pouco apego a Deus. Impuseram-lhe provas muito duras que nosso escritor não pode superar. Finalmente foi expulso do monastério.

Nagaoka Shiki não pareceu mostrar grandes dificuldades para voltar à vida mundana. Nesse tempo sua irmã foi de grande ajuda. Seguiu escrevendo como de costume, a única e fundamental diferença foi que a partir de então não apareceu a descrição de nenhum nariz nem de outra particularidade física em sua obra.

Naquele ano de 1933, a fotografia já se havia convertido numa atividade ao alcance da maioria. Era, como hoje em dia, uma atividade de caráter popular. Ao sair do monastério, Nagaoka Shiki decidiu instalar no centro do cantão um pequeno quiosque para a venda de filmes e revelação de fotos. Fez um acordo com um estúdio famoso e de inauguração recente, para onde ao anoitecer levava pessoalmente os filmes que seus clientes tivessem deixado para revelar. Nunca quis contratar um ajudante. Havia chegado a uma estranha conclusão. Pensava que devia realizar sozinho todo o trabalho para não sentir culpa no momento de escrever. Pelo assédio que sofreu no monastério, havia começado a experimentar certo sentimento de pecado na hora de dedicar-se ao literário, sensação que acreditava dissipar caso se esforçasse na vida cotidiana mais do que o habitual. A irmã, Etsuko Nagaoka, acreditava que esse sentimento era originado mais pela rejeição dos pais, que nunca voltaram a considerá-lo um filho.

Assim que saiu do monastério, Nagaoka Shiki instalou o pequeno negócio com o qual ganhou a vida a partir de então. A irmã foi a encarregada de conseguir o quiosque. Além disso, ocupou-se de estabelecer o contato com os laboratórios de alto prestígio que faziam as revelações. Graças a inicial ajuda da irmã, manteve o quiosque o resto de sua vida. Pela suas mãos passaram uma infinidade de fotografias. Com o tempo, começou a sentir vontade de examinar uma a uma as fotos reveladas antes de entregá-las aos clientes. Ao fim de um ano de ver impressão depois de impressão, pensou em escrever um livro cujo tema se relacionaria precisamente com o grande número de fotografias que viu passar diante de seus olhos. Demorou alguns anos tratando de justificar artisticamente esse projeto. Procurou certa chave, que não o convenceu totalmente, mas que significou um bom começo, pesquisando o sentido original dos populares tankas, poemas atávicos extremamente reduzidos. Assim como os tankas buscavam reunir a natureza ao redor num todo artístico, Nagaoka Shiki pretendia trabalhar também na criação de um compêndio abordando as imagens que lhe ofereciam uma natureza que antes houvesse passado pelo olhar de um fotógrafo.

Enquanto se encontrava nestes pensamentos, certa manhã conheceu o narrador Tanizaki Junichiro (1886-1965), que havia decidido fixar sua residência na península de Ikeno. O escritor foi ao quiosque revelar alguns filmes. Aquele narrador tornou-se o único artista que Nagaoka Shiki conheceu ao longo da sua vida. Não se sabe se foi por causa da timidez que lhe produzia seu defeito ou pelo desprezo que lhe causavam as manifestações literárias de seus contemporâneos, mas sempre se manteve à margem da convivência de escritores. Nada teria

custado viajar à grande cidade, separada dele apenas poucos quilômetros, e buscar fazer parte dos criadores do Mundo Flutuante, que era como se chamavam os artistas que costumavam reunir-se nos estabelecimentos do centro da cidade. Graças a seu excepcional nariz não teria problemas em unir-se a eles, já que esses artistas rendiam culto a todo o estrangeiro. Do lado contrário, poderia ter afirmado que se envergonhava do tamanho do seu nariz e aproximar-se ao grupo dos Tradicionalistas Radicais, presidido pela diminuta professora Takagashi, que acusava os artistas do Mundo Flutuante de traição à pátria. Por último, estava em condições também de cometer o atrevimento de converter-se em um artista independente, afirmando com essa atitude que não estava de acordo com nenhuma das posturas desenvolvidas no país. Quando revisou as fotos de Tanizaki Junichiro ficou surpreso. Estava acostumado a ver cenas da vida cotidiana ou imagens campestres dos arredores. Mas Tanizaki Junichiro havia retratado uma infinidade de banheiros. Encontravam-se de diferentes formas, épocas e procedências. Desde os clássicos ao ar livre das primeiras casas que se registram na área, até modernos habitáculos dotados de serviço automático de água a várias temperaturas com azulejos brancos nas paredes.

Diante dessas fotos Nagaoka Shiki ficou deslumbrado. Pensou ter descoberto nelas a explicação para boa parte de seu trabalho. A obsessão por aqueles banheiros e a profusão de detalhes captados tinha a ver com o uso da foto como um elemento de manipulação da realidade. Nesse momento Nagaoka Shiki não estava ciente do ofício de Tanizaki Junichiro. Não sabia quem era o homem corpulento que na semana anterior havia deixado alguns rolos a revelar. O famoso escritor apareceu no quiosque no preciso momento em que Nagaoka Shiki deixava de revisar o conteúdo do envelope que estava pronto para ser entregue. Conta-se que Tanizaki

Junichiro comentou surpreso ter achado curioso que, com esse nariz, aquele comerciante tivesse tal destreza para olhar o que não era seu. Ao ser surpreendido, Nagaoka Shiki deu como desculpa que estava verificando a qualidade do trabalho. Em seguida, assinalou que parecia extremamente intrigante o exercício que o fotógrafo havia levado à cabo. Tanizaki Junichiro se referiu então a aspectos do ensaio que escrevia nesse momento. Foi inesperada a rapidez com a qual falou do seu projeto. É dito que era um autor muito propenso a dar explicações sobre sua obra ao primeiro que lhe perguntasse. Que se explicava de tal maneira que em certa ocasião alguns estudantes que o abordaram sob o pretexto de entrevistá-lo estiveram a ponto de plagiar o argumento de seu romance *Diário de um homem louco*. Também se sabe que muitos de seus colegas haviam optado por não lhe fazer perguntas de caráter literário para evitar as longas litanias nas quais costumava embarcar. Tanizaki Junichiro lhe contou que havia descoberto na fotografia um aliado que já não poderia abandonar. Falou também das características que as câmeras fotográficas teriam se tivessem sido uma invenção oriental. Como se pode supor, esse encontro foi fundamental para a posterior obra de nosso autor. Alguns o acusam inclusive de copiar a Junichiro Tanizaki, mas pesquisadores mais recentes demonstraram que Nagaoka Shiki jamais abandonou a tendência tradicional, e que portanto não é possível notar, como acontece com a maior parte da obra de Tanizaki Junichiro, o menor indício de influência estrangeira em seus livros. É importante esclarecer que não voltaram a se ver nunca mais. Parece que Tanizaki Junichiro decidiu revelar a partir de então seus filmes diretamente no laboratório de grande prestígio com o qual Nagaoka Shiki havia firmado o acordo.

Só quando chegaram os anos da guerra, ficou evidente o quão prejudicial havia sido a aceitação descontrolada de ideias estrangeiras. A classe aristocrata se arrependeu de haver concordado com essa política, e pediu desculpas públicas pouco antes de que o país ficasse destruído física e moralmente. Os artistas do Mundo Flutuante também renegaram muitas de suas obras. Depois daqueles anos, tudo foi silêncio.

O quiosque de venda de material e revelação de fotos ficou parcialmente destruído. Nagaoka Shiki passou uma temporada vivendo num refúgio antiaéreo, onde, provavelmente para evitar pensar na situação de emergência que se vivia, dedicou-se a traçar uma série de projetos com os quais tentou entrelaçar suas ideias sobre os ideogramas, as palavras, a necessidade de traduzir os textos de uma língua a outra para que se aprecie o verdadeiro caráter literário das obras, e sua redescoberta da fotografia. Sentiu também nesses dias certa nostalgia pela lembrança do criado que o acusou para as autoridades. Tinha saudades não tanto da sua presença, mas da imagem que aparecia nas fotos que tiraram juntos.

Depois dos anos do pós-guerra, quando tentou de todo jeito esquecer o horror vivido, Nagaoka Shiki terminou de dar forma a nova etapa na qual sua produção havia entrado. É assim que, com *Foto e Palavra*, Nagaoka Shiki possivelmente constrói o seu trabalho mais sólido. Esse livro, que foi traduzido primeiro ao inglês pela editora Life em 1953, e ao espanhol no ano de

1960 pela editora Espasa-Calpe, se transformou para muitos num canto a reconstrução de um país. A partir de pequenos esboços do cotidiano, que dão a impressão de descrever de forma inocente uma série de fotos, Nagaoka Shiki consegue mostrar de forma quase total a sua sociedade. Quando o renomado cineasta Ozu Kenzô preparava a filmagem de seu famoso filme *Tarde de Outono*, recorreu à estética desse livro para recriar, segundo suas próprias palavras, a alma de uma cidade. É importante que alguém como Ozu Kenzô, talvez o mais particular dos diretores de cinema, admita semelhante influência. Realmente há que se ver cuidadosamente o filme para determinar quais os elementos aos quais se refere o diretor. De certo, em *Tarde de Outono* as imagens da cidade com as que costumam começar e terminar suas obras se detêm em aspectos da vida cotidiana. São mudanças sutis, que no entanto dão outro valor ao filme. Que Ozu Kenzô tenha anunciado isso em público significou grande dor de cabeça para Nagaoka Shiki. A partir de então sentiu que seu fazer artístico se entrelaçava de alguma forma com o de seus contemporâneos. Nunca aceitou ver o filme, nem tampouco conceder entrevistas. Nagaoka Shiki continuou atendendo seus clientes o dia todo.

Não somente em seu país foi notável a influência de Nagaoka Shiki. *Foto e Palavra* deu a volta ao mundo. Em alguns lugares da Europa foi considerado como uma nova maneira de entender a realidade. Em outros, começaram a aparecer fotografias subversivas baseadas na técnica apregoada por Nagaoka Shiki. No México influenciou, de forma quase decisiva, o trabalho de alguns fotógrafos da chamada geração dos 50. Mas sobretudo muita importância no trabalho de um escritor, Juan Rulfo, que pôde encontrar nas fotos narrativas de Nagaoka Shiki a

possibilidade de continuar com o trabalho que havia iniciado em seus livros, dando especial realce ao aspecto visual dos mundos representados. Numa carta enviada em 1952 a seu amigo e colega peruano José María Arguedas, é mencionada a importância que o trabalho do nosso escritor desperta em sua procura artística. Indica também que prevê a rápida aparição de um romance extenso, totalizante, que amarrará definitivamente seu pensamento, mas que para consegui-lo precisava da mediação da fotografia. Talvez seja importante esse fato, pois para muitos a obra de Juan Rulfo se caracteriza pelo seu caráter mínimo e fragmentado. José María Arguedas escreveu em seu diário póstumo: “Poder ver a realidade modificada, não apenas pela lente do fotógrafo, mas pela palavra escrita que acompanha essas imagens, é um caminho que potencializa infinitamente as possibilidades narrativas da própria realidade”.

É interessante deter-se nesses dois autores porque de alguma forma ambos compartilharam com Nagaoka Shiki o gosto de levar vidas fora do domínio público. Além disso, os três criadores foram de certo modo construindo suas próprias biografias nos livros que escreveram. No caso de Juan Rulfo, diz-se que agonizou em sua cama murmurando a estrutura da grande obra que nunca construiu. Foi espetacular a morte de José María Arguedas, que acabou com sua vida logo após terminar de escrever o diário de um suicida. A morte de Nagaoka Shiki esteve enquadrada mais dentro de uma ordem trágica que a primeira vista não tem a ver com sua obra: foi assassinado por um par de drogaditos que quiseram apoderar-se dos ganhos do dia.

Esses três escritores Juan Rulfo, José María Arguedas e Nagaoka Shiki, estiveram de acordo, cada um do seu jeito, de que a fotografia narrativa tenta realmente estabelecer um novo tipo de meio alternativo à palavra escrita e que talvez essa seja a forma em que sejam concebidos os livros no futuro.

Ainda que depois da tradução de *Foto e palavra* Nagaoka Shiki tenha recebido diversos convites para estar presente em colóquios e congressos em diferentes partes do mundo, não quis abandonar nem sequer por um só dia o entorno onde havia nascido. Nagaoka Shiki vivia numa modesta casa de bambu, que antes havia pertencido à falecida costureira de sua irmã. Constava de um único ambiente de vinte metros quadrados, no qual instalou um futón e uma mesa baixa onde passava quase a noite inteira escrevendo. Nesses anos somente dormia. Ao anoitecer iluminava a pequena sala com lâmpadas de petróleo. Tinha dois grandes cadernos. Um onde redigia suas obras de ficção e outro no qual dava forma a suas lembranças. Esse último tinha o desenho de um grande nariz na capa. Ao final de sua vida, abraçou a ideia de que na realidade o tamanho do seu nariz era o que havia orientado sua existência. De alguma forma essas elocubrações se encontram escritas no caderno que a irmã guardou cuidadosamente, e que logo entregou para publicação sob o falso título de *Diário póstumo*. Nesse caderno conta distintos acontecimentos de sua vida considerados chaves para o posterior desenvolvimento dos acontecimentos. Vê-se abalado pelos artistas do Mundo Flutuante, que em mais de uma ocasião

visitaram a casa de seus pais. Parece ainda escutar os elogios ao seu nariz que dirigiam a ele os membros da sua família, quando lhe tomavam como exemplo do novo estado de liberdade no qual havia entrado a nação. Os pais gostavam de mostrar, entre sua coleção de pinturas, aquelas que representavam personagens estrangeiros com narizes descomunais. Sempre que o faziam, colocavam o filho lado a lado. Mas assim que Nagaoka Shiki saía de sua casa, notava que era visto com maus olhos pelas pessoas da rua. O mesmo acontecia com os serventes da classe mais baixa. Desde criança intuiu que era considerado o símbolo de tempos terríveis que se avizinhavam.

Em seus anos finais Nagaoka Shiki escreveu um livro que para muitos é fundamental. Lamentavelmente não está redigido em nenhuma língua conhecida.

Um traço característico da personalidade de Nagaoka Shiki, que o próprio escritor descobriu apenas em seus anos finais, é que sempre foi mais receptivo às críticas que aos elogios. Talvez por essa razão nunca pareceu levar a sério publicamente seu trabalho de escritor. Não queria transformar-se num ser amargurado, preocupado com a reprovação alheia. Preferiu sempre trabalhar oito horas diárias atendendo no quiosque, e duas mais levando e trazendo do laboratório o material fotográfico, do que participar dos seminários, conferências e congressos aos quais era convidado. Também evitou o assédio da imprensa, se fazendo passar em mais de

uma ocasião pelo seu irmão gêmeo. Com respeito às críticas ao seu defeito físico, o tempo todo pareceu sentir-se culpado do tamanho do seu nariz. Só ouvia aqueles para quem o nariz era um símbolo de má sorte. Talvez por isso tenha se apaixonado pelo jovem criado, um rapaz gordo e deformado que tinha uma grande pinta na bochecha direita. Talvez por isso o tenha levado algumas vezes para que se fotografassem juntos, buscando misturar numa só imagem seu nariz defeituoso e aquele repulsivo corpo. Nagaoka Shiki sabia de antemão que não seria correspondido. Desde que o conheceu foi vilipendiado por aquele criado, que deveria acompanhar seu senhor ao estúdio fotográfico unicamente cumprindo ordens. É estranho como o criado lidava com Nagaoka Shiki. Resulta inverossímil que exercesse o direito de vilipendiá-lo. Mas analisando em detalhe a verdadeira estrutura das relações sociais entre a classe aristocrata dessa época, se pode entender não apenas essa atitude senão uma série de atos decadentes perpetrados pelos criados contra seus senhores. Precisamente o caráter obscuro dessa situação foi acrescido das explosões próprias de um turbilhão amoroso, do qual Nagaoka Shiki não pôde livrar-se — apesar dos constantes esforços para disfarçá-lo — no resto da sua vida.

Alguns estudiosos se perguntam sobre as consequências que aquela relação teve em sua vida e em sua obra. Outros mais se questionam sobre as estranhas circunstâncias nas quais o criado foi assassinado. Não se chegou ainda a nenhuma conclusão, mas se acredita que quando se consiga traduzir a um idioma específico seu livro fundamental, cujo título é igualmente intraduzível e até agora apenas conhecido como um símbolo, se resolverá de uma vez por todas o enigma que representa dentro do campo acadêmico a obra de Nagaoka Shiki.

Como observado, durante sua existência Nagaoka Shiki só percorreu a distância que separava sua modesta casa do quiosque, e as que o levavam ao entardecer ao estúdio fotográfico com o qual havia feito o acordo comercial. Também realizou algumas excursões à península. O monastério de Ike-no-wo, onde passou recluso mais de dez anos, estava também situado no centro do pequeno cantão anexo à península onde nasceu. A casa de seus pais, que nunca o perdoaram e a quem nunca voltou a ver, se localizava na margem da estrada sul que com o tempo se tornou a rota principal de acesso ao cantão. No total, Nagaoka Shiki ao longo de sua vida esteve circunscrito a uma área reduzida. É curioso que alguém que possuía um nariz que de certa maneira era símbolo do Ocidente, nunca tenha sentido a tentação de viajar a países distantes. Lendo as notas que a irmã entregou para que se publicassem sob o título de *Diário Póstumo*, parece que Nagaoka Shiki considerava os grandes narizes como normais entre “a gente de fora”, que era como se chamava então os ocidentais. Saindo do país temia tornar-se apenas mais um cidadão. Tinha medo que sua escritura passasse inadvertida num ambiente como aquele. Essas notas se apresentam imprescindíveis para entender a atitude vital de Nagaoka Shiki. Talvez não seja certo, como dizem alguns, que não lhe importassem os leitores. Talvez sua despreocupação e sua vida humilde ocultassem alguém que realmente queria que sua obra fosse reconhecida.

Esses originais acabam de ser reunidos em seu *Diário Póstumo*, chamado assim por sua irmã e depois por seus editores. Foi Nagaoka Etsuo quem recolheu os originais dispersos e os acomodou segundo uma suposta cronologia. Pese a vaga certeza de que esses textos sigam uma ordem lógica, os dados contidos nele são de suma importância para entender a obra final de Nagaoka Shiki: o livro que até agora ninguém conseguiu decifrar. Quando esses diários apareceram publicados na França, alguns intelectuais formaram em pouco tempo um grupo autodenominado os Nagaokistas, que como um passatempo tratam de encontrar alguma lógica na obra de Nagaoka Shiki. As pesquisas estão concentradas especialmente no livro final, para o qual são organizadas reuniões semanais num pequeno café, que conta com um salão na parte traseira onde são apresentadas diversas interpretações. Há quem diga, depois de ler o diário publicado sob a vigilância da irmã, que Nagaoka Shiki tirou pessoalmente — ainda que o tenha negado repetidas vezes — algumas fotografias que de certa maneira buscavam ilustrar suas teorias sobre a imagem e as palavras. Acredita-se que guardava escondidas as fotografias que seu irmão tirou. É dito que são instantâneos, em branco e preto, onde sobre um fundo enevoado flutuam algumas letras e certos caracteres orientais. A névoa parecer ter o fim de demonstrar que as letras e os caracteres apareceram do nada, como se fossem convocados por uma associação natural dos objetos.

Alguns arriscaram a teoria de que Nagaoka Shiki acreditava em forças de outra ordem — que nem ele mesmo podia explicar —, o que motivava que ocorressem uma série de fenômenos naturais, especialmente em assuntos relacionados com letras, caracteres e fotografias. É desse

tipo a explicação que deu aos monges quando produziu um princípio de incêndio nos arredores do monastério. Segundo Nagaoka Shiki, as chamas surgiram pela força que colocou em suas orações. É muito curioso que naquele momento ninguém tenha questionado essa justificativa e que os monges tenham se limitado a apagar o fogo. Então se falava que talvez durante seus anos de noviço Nagaoka Shiki tenha feito algum trabalho de proselitismo (*trad: prostituição?*) entre os que o rodeavam.

Se esse trabalho for tomado como verdadeiro, faz sentido o estranho ato protagonizado pelo velho prelado, Takematsu-Akai, dias antes de sua morte. Chamou a sua cama de doente todos os monges. Uma vez cercado o leito, se desculpou publicamente pelo nariz de Nagaoka Shiki e até se sentou com dificuldade na cama para untar-lo com uma mistura de óleos. Logo ordenou que apagassem as velas que iluminavam o quarto e começou a orar pedindo que aparecessem os ideogramas sagrados no meio da escuridão. Sabiam que aquelas eram ideias de Nagaoka Shiki. Aguardaram então a morte do prelado para tomar uma decisão. Assim que o sucessor, o Mestre Sakao-Teriyami, tomou o poder do monastério a presença de Shiki Nagaoka e seu nariz foi dispensada, depois de um curto trâmite marcado por duras provas físicas e espirituais muitas delas impossíveis de cumprir.

A viúva do escritor José María Arguedas, condenada à prisão perpétua por cumplicidade em atos de terrorismo, confessou recentemente da prisão que, pouco antes de morrer seu esposo, ele a comunicou que por meio de imagens e pensamento podia ser alcançada a existência eterna num universo povoado por palavras e ideogramas que terão como resultado a esperada paz social.

Embora não tenha voltado a mencionar nem um nariz nem um defeito físico, durante seus anos finais Nagaoka Shiki escreveu, como se tem conhecimento, uma obra redigida num idioma inventado por ele. Para além de *Foto e Palavra* e do *Diário Póstumo*, é esse último o que tanta admiração causa no mundo inteiro e pelo qual continua trabalhando de maneira ativa o grupo de Nagaokistas em Paris. Essa obra não pôde ser apreciada nem por Juan Rulfo, nem por José María Arguedas. Essa leitura, ainda que isso seja pura suposição, pois não se sabe ainda o conteúdo real do livro, talvez pudesse ter evitado a morte desses dois escritores como ocorreu: um no meio da depressão motivada por não poder criar uma obra de caráter totalizante, e o outro cometendo suicídio por estar incapacitado para colocar em palavras a angústia que atormentou não apenas a ele, mas a sua nação inteira. Que o último livro de Nagaoka Shiki não se possa traduzir não é impedimento para sua circulação, já que leva várias edições publicadas. Não só está editado em seu país, como também no exterior. Quando a irmã perguntou do que se tratava, o escritor disse que era um belo ensaio sobre as relações entre a escritura e os defeitos físicos. De como a literatura que ali surge deve distanciar-se da realidade apelando à linguagem, nesse caso à não-linguagem. Além do grupo de Paris e de desse outro que está a ponto de ser estabelecido na

Cidade do México, Nagaoka Shiki é um autor estudado em algumas universidades de seu país. Numa delas, a Universidad de la Península, há algum tempo uma cátedra extraordinária foi aberta dedicada a sua obra. O objetivo final do curso consiste em encontrar a chave para a tradução do livro que se conhece apenas por um símbolo.

Nagaoka Shiki morreu num frio entardecer do outono de 1970, quando na hora de fechar o quiosque que oferecia serviços fotográficos foi assassinado pelos drogaditos que quiseram levar os ganhos do dia. A irmã esteve até o ano passado, quando morreu de uma doença pulmonar, recolhendo pacientemente a obra desse autor tão particular. Alguns agradecem pelo seu trabalho, mas outros sabem que não faz mais que manipular os manuscritos obedecendo ordens de sua aristocrática família. Entretanto, um mérito que não se pode negar é que se empenhou até o fim em resgatar a figura de seu irmão das garras das leis da ficção nas quais parece querer ser enquadrado esse personagem. Tal conduta talvez tenha sido motivada por sentimentos de nobreza próprios à estirpe a qual pertencia, que como se sabe sempre havia visto com bons olhos, inclusive como se fosse algo normal e desejável, um nariz descomunal. Dizia por isso que o nariz do seu irmão era meio grande para sua raça, mas que no exterior abundavam os apêndices de dimensões ainda maiores. Secretamente parecia estar orgulhosa da envergadura daquela protuberância. A dedicação dessa irmã ajudará a divulgar vastamente a obra de Nagaoka Shiki, considerada pelas novas gerações cada vez mais como a verdadeira transgressora da literatura nacional contemporânea. Atualmente, quando já estão recuperados a maior parte dos

monogatarutsis de sua juventude, a próxima publicação completa de seus obsessivos relatos de narizes está prestes a se tornar a atração do mundo editorial no ano que vem. Esse livro é esperado com entusiasmo, tanto por parte dos leitores e da crítica de seu país, como pelos grupos de especialistas da Europa e América. Curiosamente, a obra de Nagaoka Shiki ainda é desconhecida em um bom número dos países do Oriente. No entanto, já há algum tempo, a comunidade intelectual, principalmente do Japão, tem mostrado grande interesse em conhecer os livros de nosso autor. Este feito é talvez o sintoma mais contundente do caráter universal da obra de Nagaoka Shiki. Parece um dos poucos escritores que podem ser entendidos de uma forma similar nas distintas regiões do mundo. Esperamos então que a próxima publicação de seus livros em distintas línguas permita a difusão de um dos criadores fundamentais do século XX.

Nas imediações da Cidade do México existe um povoado chamado Tepoztlán, pequeno vilarejo rodeado de altas montanhas. Nesse lugar certo escritor mexicano costuma passar longas temporadas de recesso analisando textos de estranhas procedências. Há alguns dias lançou ao mundo a notícia de que havia encontrado a chave do livro intraduzível de Nagaoka Shiki. Segundo o pesquisador, naquele texto está consignado o assassinato do criado deformado que nunca atendeu aos seus pedidos amorosos. É descrita a natureza de seus sentimentos e o papel que tiveram quando Nagaoka Shiki criou suas teorias sobre a relação entre defeitos físicos e a escritura, o valor metafísico da linguagem, a importância de traduzir e retraduzir os textos e, sobretudo, a minuciosa descrição da repulsa total que sentia o criado ao ver sua própria imagem reproduzida pela ação de uma câmera de fotos. O crime foi atroz. Do monastério Nagaoka Shiki

o planejou até seus últimos detalhes. A irmã foi a principal cúmplice. A família aristocrata contratou os assassinos.

Há algum tempo, o cantão da cidade onde transcorreu a vida de Nagaoka Shiki, e onde instalaram seu túmulo no meio de um parque, é conhecido, pelas pessoas simples principalmente, como o Bairro do Nariz.

Cidade do México, outubro de 2000

Algumas obras do autor

Monogatarutsis de juventude

Tratado da língua vigiada

Foto e palavra

Diário Póstumo

XX

Algumas obras sobre o autor

Etsuo Nagaoka, *Shiki Nagaoka: o escritor agarrado a um nariz*

Conclusões do I Seminário de Nagaokistas, Paris, 1999

Donald Keene, *Literatura japonesa do pós-guerra*

Pablo Soler Frost, *Possível interpretação de XX*

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

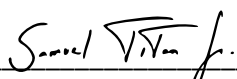
Nome do (a) aluno (a): João Paulo Vieira Machado de Cuenca

Data da defesa: 09/06/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Samuel de Vasconcelos Titan Jr.

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/08/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))