

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA – ILEEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PPLET

MATHEUS TAYLOR SOUZA BORGES

**A ESCRITA *PACHUCA* DE MARIO
BELLATIN**

UBERLÂNDIA

2019

MATHEUS TAYLOR SOUZA BORGES

**A ESCRITA *PACHUCA* DE MARIO
BELLATIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, curso de mestrado, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Dr^a Karla Fernandes Cipreste.

UBERLÂNDIA

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B732 Borges, Matheus Taylor Souza, 1995-
2019 A escrita pachuca de Mario Bellatin [recurso eletrônico] /
Matheus Taylor Souza Borges. - 2019.

Orientadora: Karla Fernandes Cipreste.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2162>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Cipreste, Karla Fernandes, 1974-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

MATHEUS TAYLOR SOUZA BORGES

A ESCRITA *PACHUCA* DE MARIO BELLATIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 01 de Julho de 2019.

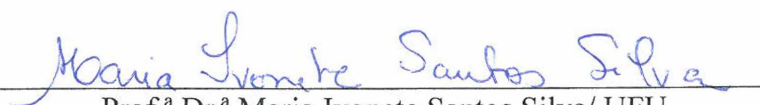
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Karla Fernandes Cipreste / UFU (Presidente)

Participou por Videoconferência

Prof.^a Dr.^a Gloria Ignacia Vergara Mendonza / UCOL



Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva / UFU

A Deus, que me sustentou, mesmo nos momentos de incertezas
e dificuldades.

À minha mãe Keila, por demonstrar amor incondicional, por seu
exemplo de fé e perseverança, que não me deixaram desistir.

Às minhas avós, que sempre compartilharam comigo suas
narrativas de vida, amor e fé.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus. Não teria conseguido sem o sustento Dele. Dia a dia pude sentir Sua mão me ajudando e sustentando, mesmo quando pensava que os afazeres do dia-a-dia e as incertezas poderiam me vencer, pude sentir Seu cuidado, como pai zeloso. Acredito que muitas pessoas especiais foram colocadas por Ele em meu caminho e que ajudaram a fortalecer minha fé durante a caminhada.

À minha orientadora Karla Fernandes Cipreste, que foi capaz de enxergar potencial onde eu mesmo não imaginava poder haver. Sou grato por apresentar-me ao mundo maravilhoso das literaturas de língua espanhola e, especialmente, a Mario Bellatin. Agradeço pelo ombro amigo em todos os momentos em que necessitei e também pelas broncas que me ajudaram a amadurecer e me tornar um homem melhor.

À professora Maria Ivonete dos Santos Silva, por suas inestimáveis contribuições em minha formação durante a graduação e também no exame de qualificação. Agradeço ainda pela cordialidade em aceitar o convite para compor a banca de defesa.

À professora Glória Vergara que desde o primeiro contato demonstrou extrema presteza para contribuir com meu trabalho. Agradeço ainda pela cordialidade em aceitar o convite para a banca de defesa.

Ao meu Pai Celio Marinones Borges, que criou em mim o gosto pela leitura. Agradeço também por ter me apoiado durante grande parte dos meus estudos, não poupando esforços para que meus objetivos se concretizassem.

À minha mãe Keila Cristian de Souza Borges, por ser meu maior exemplo de fé e perseverança. Agradeço por não me deixar desanimar, pela paciência ao lidar com as minhas inseguranças e, acima de tudo, por me mostrar que Deus nunca nos desampara, ainda que, por vezes, não entendamos Sua resposta.

À minha bisavó Adolar Abadia Guimarães de Sousa, pelo amor incondicional. Agradeço por suas histórias que sempre me fascinaram, pelos beijos e abraços que são tão deliciosos quanto os doces e salgados preparados por suas mães já cansadas.

À minha avó Adevaír Delfino de Sousa Santos, por seu apoio e determinação. Agradeço por nossas conversas e por me mostrar que a vida sempre tem grandes coisas a oferecer, desde que nossos sonhos também sejam grandes.

À minha avó Efigênia Maria da Cunha por seu cuidado e dedicação durante a minha infância. Agradeço que com sua atitude decidida tenha me ensinado valores como organização e responsabilidade.

Aos meus amigos de faculdade, principalmente Luciana Campos Carmo, Aline Pâmella da Silva Félix e Ana Raquel Amaral de Souza, por estarem sempre ao meu lado na graduação e por, mesmo a vida tendo nos levado para rumos diferentes, sempre poder contar com uma mensagem que torna meu dia mais leve.

À agência de fomento CAPES, o apoio à pesquisa e a bolsa concedida.

A arte existe porque a vida não basta.

(Ferreira Gullar)

RESUMO

O presente trabalho tem em vista a análise de aspectos da escrita do escritor Mario Bellatin que a caracterizam como *pachuca*, conforme termo utilizado por Octavio Paz, por, entre outros motivos, oferecer certa resistência a catalogações de adjetivos pátrios. Para isso foram analisados aspectos de três obras, a saber: *Salón de Belleza*, *Flores* e *La escuela del dolor humano de Sechuán*. De acordo com a proposta de cada uma dessas obras, foram observados os recursos composicionais utilizados pelo autor, tais como a figura da morte e de seus prenúncios, bem como personagens que adotam estilos de vida não normatizados, resistindo ao que Roberto Esposito denomina instrumentos biopolíticos de dominação por meio de um *ethos* que o filósofo Georges Bataille teoriza como erótico. Analisaram-se ainda características dos regimes totalitários ficcionalizados por Bellatin, ressaltando-se também as construções imagéticas propostas pelo autor.

Palavras-chave: Mario Bellatin; escrita pachuca; biopolítica; transgressão batailleana.

RESUMEN

El presente trabajo tiene en vista el análisis de aspectos de la escritura del escritor Mario Bellatin que la caracterizan como pachuca, conforme término utilizado por Octavio Paz, por, entre otros motivos, ofrecer cierta resistencia a catalogaciones de adjetivos patrios. . Para eso se analizaron aspectos de tres obras: *Salón de Belleza*, *Flores* y *La escuela del dolor humano de Sechuán*. De acuerdo con la propuesta de cada una de esas obras , se observaron los recursos compositivos utilizados por el autor, tales como la figura de la muerte y sus preñuncios, bien como los personajes que adoptan estilos de vida no normatizados, resistiendo a lo que Roberto Esposito denomina instrumentos biopolíticos de dominación por medio de un *ethos* que el filósofo Georges Bataille teoriza como erótico. Se analizaron, aún, características de los regímenes totalitarios ficcionalizados por Bellatin, poniéndose en relieve las construcciones visuales propuestas por el autor.

Palabras clave: Mario Bellatin; escritura pachuca; biopolítica; transgresión batailleana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O AUTOR <i>PACHUCO</i>	15
1.1 Mario Bellatin	15
1.2 A crítica latino-americana	17
1.3 Bellatin: um <i>pachuco</i> na América Latina.....	22
2 AS FACES DO SUPLÍCIO.....	35
2.1 O corpo, a alma e o imaginário.....	35
2.2 Efeito Bellatin: o texto como campo de jogo.....	43
3 AS CRIAÇÕES <i>PACHUCAS</i> DE MARIO BELLATIN.....	48
3.1 Escrita Imagética	49
3.2 Espaços de Transgressão.....	57
3.3 Mergulhos na Escuridão.....	75
3.4 O Espaço Normatizado: matizes da dominação.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu a partir de uma pesquisa iniciada no Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Letras no ano de 2014, momento em que houve o primeiro contato com a leitura de obras produzidas na América Latina. O foco inicial da pesquisa foi a análise da obra *Dormir al Sol*, de Adolfo Bioy Casares, tendo em vista compreender aspectos biopolíticos na referida ficção. No ano de 2016 houve o início de um novo trabalho, com financiamento da FAPEMIG, quando se começou a investigar a respeito das ficções de Mario Bellatin e seus recursos narrativos de representação de temas ligados ao erotismo e à morte.

Desse modo, o que se segue é um trabalho em construção que se debruça sobre a arte de narrar, que pode ser considerada tão antiga quanto à própria existência. A magia que envolve a palavra criadora de universos está representada inclusive nas Sagradas Escrituras nas quais se lê que “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1). A escolha do verbo com toda sua significação semântica de ação e movimento é a metáfora perfeita para a potência criadora da vida, mas também para a literatura com seu poder de (re)criar mundos e possibilidades de existência.

Já na Grécia Antiga, as narrativas eram utilizadas para explicar fenômenos cujas causas eram desconhecidas ao homem, papel este responsável pelo preenchimento de lacunas na própria existência, bem como por propagar a tradição cultural de um povo, conforme explica Jean-Pierre Vernant:

(...) é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento' já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos. A atividade literária, que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição antiqüíssima de poesia oral, ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia. Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços

fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum (...) (VERNANT, 2006, p. 15-16).

Ainda que a ciência tenha se encarregado da elucidação de muitos fenômenos e que o desenvolvimento da imprensa e da língua escrita tenham facilitado a propagação do conhecimento entre gerações, algumas questões continuam sem resposta. Entre os temas que se encontram à sombra do desconhecido, a morte se destaca pelos mistérios que envolvem o pós-morte, conferindo-lhe uma atmosfera mística, especialmente se, como de acordo com Maria Cristiana Vilarino, passa-se a “concebir el hombre como un ser para la muerte, porque es comprender que la muerte *esencia*, ‘es el cofre de la nada’ y a pesar de ello alberga el misterio del Ser¹” (VILARINO, 2007, s/n).

Nesse contexto, a literatura há muito tem encontrado fonte frutífera na exploração da morte enquanto tema. No longínquo século XIV, o italiano Giovanni Boccaccio narraria em seu *Decamerão* várias histórias motivadas pela alta taxa de mortandade causada pela peste negra, que dá à luz a ficção. Na contemporaneidade outros autores também bebem dessa fonte, entre os quais se destaca o mexicano Mario Bellatin, o qual encontra na ingerência com a qual a morte e seus prenúncios são tratados um terreno fértil para as temáticas de suas ficções.

Entretanto, não só a ficção percebe o poder da morte e seus desdobramentos sobre a vida. O sociólogo Norbert Elias e o historiador Philippe Ariès chamam atenção para o modo como a morte sofreu grande recalçamento no Ocidente, o que incidiu diretamente na forma como ela passou a ser concebida no imaginário coletivo. Tal tendência, conforme aponta Elias, dá-se em grande parte pelo fato de que o homem possui a capacidade única de reconhecer a finitude de sua existência, a qual se encontra no campo do desconhecido.

Diante da certeza da finitude e das incertezas que permeiam o pós-morte, várias instituições têm firmado seus discursos ao longo da história no medo que se instaura a partir da imprecisão do futuro perante a morte, conforme apontarão Roberto Esposito, Michel Foucault e ainda Norbert Elias, como forma de controle da vida. Esses discursos de poder que partem especialmente da religião, da medicina e do

¹ Conceber o homem como um ser para a morte, porque é compreender que a morte *essência*, “é o cofre do nada” e apesar disso alberga o mistério do Ser. (Todas as traduções são nossas)

direito, visam, conforme analisa Esposito, à normatização de saberes e condutas do indivíduo.

Sob essa perspectiva, a figura da morte passa a ser lançada na zona do que Georges Bataille denomina *interdito*. Esse lugar configura-se como um espaço cuja exploração não se permite com facilidade ao indivíduo comum, mas onde, como se poderá observar no presente trabalho, a literatura consegue fazer com que o indivíduo mergulhe por meio de seu viés artístico e das possibilidades de fruição proporcionados pela experiência estética.

Desse modo, a literatura promove a ampliação das possibilidades de existência do leitor, envolvendo-o em um jogo no qual, segundo Wolfgang Iser, “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, p.107). O presente trabalho se concentrará, portanto, em três obras de um exímio jogador do campo ficcional: Mario Bellatin.

Seja em um salão de beleza, transformado gradativamente em um espaço de espera pela morte para jovens rapazes, como ocorre em *Salón de Belleza*; seja em uma sequência de narrativas que se desenrolam em torno de pessoas que veem suas vidas afetadas pelo erro de um fármaco que causa malformações, tema de *Flores*; ou ainda em um cenário devastado pelas consequências de um regime totalitário que deixa marcas profundas nas vidas de diversos indivíduos como em *La escuela del dolor humano de Sechuán*; cada uma dessas obras, em estilo fragmentado, convida o leitor a uma viagem de entrega pelos vales do *interdito* e da *transgressão* batailleanos ao apresentar novas possibilidades de existência e de contemplação do belo e fazer com que o leitor experiencie o cotidiano de enfermos, moribundos, amputados ou ainda personagens que não pautam sua existência no padrão de vida normatizado pelos discursos de poder vigentes.

Perante tais elementos, propõe-se a adjetivação da escrita de Bellatin com o termo *pachuco*, escolhido por Octavio Paz em sua obra *El labirinto de la soledad*, para definir aqueles jovens de origem mexicana residentes nos Estados Unidos e que, por sua hibridez, acabam por não se identificar como estadunidenses nem como mexicanos, o que os coloca em um entre-lugar. Sob esse viés pretende-se ressaltar, ao longo do presente trabalho, elementos da escrita bellatiniana que fazem com que o autor não se encaixe no que hoje se convencionou chamar de crítica latino-americana,

devido ao caráter de suas produções, as quais se valem de diversos elementos retirados de fontes inusitadas para a composição de suas obras, seja pelos recursos estéticos de suas composições, seja por seus temas, que possuem a morte e seu enfrentamento como eixo central, sendo assim uma escrita *pachuca* tanto por sua forma como por suas temáticas.

Nesse sentido, propõe-se um olhar para as produções de Bellatin de modo a encontrar em sua ficção os desdobramentos de existências que abraçam a morte e seus prenúncios e criam assim novas possibilidades de vivência e enfrentamento dos discursos de poder que governam a vida do indivíduo e do próprio fazer literário, neste caso, quando se pensa em uma crítica latino-americana que concebe a literatura enquanto instrumento de engajamento político, especialmente para aqueles que se encontram onde o crítico literário uruguaio Hugo Achugar chama de bordas. Espera-se assim reforçar o poder do convite à fruição que a literatura possui, ao apresentar novos olhares para o mundo e até mesmo para dentro do próprio indivíduo por meio da ficção.

Para que tal processo possa ocorrer, propõe-se, no Capítulo 1, que se conheça um pouco da biografia de Mario Bellatin, bem como o teor de suas criações. Diante de tal intento, serão observados aspectos na escrita do autor, bem como proposições feitas por ele que o diferenciam do que críticos literários como Hugo Achugar predicam como literatura latino-americana. Nesta parte do estudo será ainda introduzido o termo *pachuco*, de acordo com Octavio Paz, enquanto uma proposta de adjetivação para a escrita bellatiniana.

O Capítulo 2, de maneira mais conceitual, propõe um diálogo entre a teoria de Luiz Costa Lima sobre os mecanismos de controle do imaginário em paralelo com o resgate filosófico realizado por Michel Foucault a respeito dos suplícios aos quais o corpo humano, durante um longo tempo, foi submetido na tentativa de se controlar a alma do indivíduo. Reflete-se ainda sobre o lugar periférico que figuras como a da morte e dos moribundos passam a ocupar no imaginário popular devido a essas estratégias de controle da vida as quais o filósofo italiano Roberto Esposito define como mecanismos biopolíticos de dominação. Tais conceitos ajudarão a compreender as propostas de leitura das três obras de Bellatin selecionadas para compor o presente trabalho, a saber: *Flores*, *Salón de Belleza* e *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

No Capítulo 3 propõem-se análises das narrativas supracitadas, porém divididas por temas e não por obras. No primeiro subcapítulo são propostas comparações entre a escrita de Bellatin e formas imagéticas que figuram na obra *Vigiar e Punir*, de Foucault, e também fotografias do próprio Mario Bellatin, tendo em vista introduzir o modo imagético como as construções do autor se dão. Logo em seguida são propostos outros três subcapítulos, os quais abordam o modo como Bellatin constrói espaços como o *Hell Kitchen* em *Flores* e o *moridero*, em *Salón de Belleza*, em oposição à normatização devastadora da cidade representada em *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Serão analisadas, ainda, as formas de vida não convencionais de alguns personagens de Bellatin enquanto possibilidades de existência ética e estética.

O presente trabalho é finalizado com as considerações finais, que buscam aclarar possíveis dúvidas quanto aos diálogos que se estabelecem entre teoria e análise no presente estudo, e, ainda, apontar caminhos não trilhados, mas possíveis para pesquisas futuras.

1 O AUTOR PACHUCO

Mario Bellatin é um escritor mexicano que está, temporalmente, situado na contemporaneidade, porém suas obras possuem características particulares e que dificultam sua inserção na chamada crítica latino-americana dominada nos últimos tempos pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Além disso, o fato de o escritor ter sido criado até a adolescência em outro país, o Peru, seu *ethos* movediço entre as duas nacionalidades faz com que ele mesmo rejeite adjetivos pátrios para sua literatura. Observado esse fato, o presente capítulo tem como objetivo traçar um panorama da crítica literária que tem sido desenvolvida na América Latina, tendo em vista ressaltar os traços na escrita de Bellatin que fogem aos propósitos utilitários de uma literatura engajada, ao jogar com os elementos do real na produção de experiências estéticas.

1.1 Mario Bellatin

Cada livro tem suas histórias públicas e suas pequenas narrativas privadas, e é justamente a existência dessas últimas que me leva a continuar escrevendo. — Mario Bellatin

Enveredar-se pelo campo da pesquisa é uma aventura constante na busca por novas informações que possam dar corpo ao trabalho que se deseja desenvolver. Em se tratando das investigações em literatura, é comum que sejam buscadas pistas sobre as diferentes possibilidades de leitura das obras no perfil de seus autores, o que não é uma tarefa tão simples quando o autor em questão é Mario Bellatin.

Nascido no México e filho de pais peruanos, Bellatin volta à terra natal de sua família aos quatro anos e orgulha-se em afirmar que essa dupla nacionalidade faz com que ele não possa ser definido como pertencente a um só lugar. Quando questionado sobre aspectos de sua vida privada, as respostas do escritor quase sempre terminam em polêmicas que podem apontar para si, ou mesmo para atitudes de um grupo.

Em entrevista concedida ao crítico literário Rafael Dyxklay, pelo jornal eletrônico *Rascunho*², o autor mexicano-peruano é indagado, principalmente, a respeito de duas de suas obras, a saber: *Perros Héroes* e *El libro uruguayo de los muertos*, mas também sobre aspectos de sua escrita.

Na referida entrevista, Dixklay interpela Bellatin a respeito da recepção de sua escrita pela crítica contemporânea, tendo em vista a tendência das produções do autor de possibilitar múltiplas interpretações sem que nenhuma delas se torne tão forte a ponto de anular as outras. A resposta de Bellatin traz um panorama dos conceitos que costumam ser aplicados às suas obras com terminologias como kafkiana, e que, de acordo com o autor, não conseguem expressar a verdadeira essência pretendida pelos críticos:

Estou cansado de escutar termos como experimental, kafkiano, abstrato, conceitual, quando freqüentemente é um outro ponto que desejam ressaltar. Ao mesmo tempo, quando vejo a obra no seu conjunto, me dou conta de que há uma série de elementos para que esse outro ao qual me refiro possa construir um discurso utilizando esses termos que me parecem imprecisos. (DIXKLAY, 2013, s/p)

Ao observar outras entrevistas concedidas pelo autor, não é raro que se possam identificar certos traços, inclusive de humor, quando ele se refere às tentativas de categorizar as obras do autor dentro de teorias existentes, como é o caso, mais uma vez, quando seu trabalho é categorizado como kafkiano. Em entrevista concedida a Óscar Garduño na *Revista Replicante*:

(...) mi obra era “experimental”, “kafkiana”... ¡Imagínate!, te dicen que tu obra es kafkiana y te emocionas. Sin embargo, luego comprendí que no era un honor sino un retruécano para darte a entender que lo tuyo no tenía cabida dentro de lo que se estaba haciendo en América Latina en esos momentos³. (GARDUÑO, 2013, s/p)

² Concedida em 2013, a entrevista se deu, especialmente, devido à publicação, então recente, de *El libro uruguayo de los muertos* e à tradução da obra *Perros Héroes* para o português, o que faz com que grande parte da entrevista esteja centrada nesses livros.

³ (...) minha obra era “experimental”, “kafkiana”... Imagine, te dizem que sua obra é kafkiana e você se emociona. No entanto, logo compreendi que não era uma honra, mas um trocadilho para lhe dar a entender que seu estilo não tem lugar dentro do que se está fazendo na América Latina nestes tempos.

Como se pode observar nas respostas dadas por Bellatin, é evidente sua intenção em distanciar-se de definições que lhe atrelem à imagem de uma escrita experimental ou ainda kafkiana. Percebe-se que a atribuição de tais terminologias a seu trabalho demonstra apenas a grande dificuldade em categorizá-lo dentro dos padrões existentes, sobretudo na América Latina.

Devido a tais traços, nas próximas seções são propostos dois momentos distintos: no primeiro analisar-se-á o perfil de parte da crítica latino-americana que ganha força na contemporaneidade; em um segundo momento partir-se-á para a análise de alguns elementos da escrita de Bellatin que possibilitam adjetivar seu estilo como *pachuco*, terminologia baseada na definição de Octavio Paz e que também será elucidada ao longo do trabalho.

1.2 A crítica latino-americana

As tendências literárias passam por constantes renovações e a cada período alguns nomes costumam despontar como representantes de determinados movimentos sem que, contudo, os próprios autores se considerem como parte dessas tendências.

Essa catalogação forçada muitas vezes parte de uma linha do tempo tendenciosa que, apesar de seu valor enquanto instrumento didático de análise, não chega a centrar-se nas características que fogem ao cronológico ao agrupar autores e tendências, ou ainda que seguem parâmetros meramente ideológicos no trato com o objeto literário. Tal prática pode tornar-se ainda mais confusa quando se percebe o modo como isso é feito com as produções contemporâneas.

A partir da segunda metade do século XX, a análise sociológica ganha força e o estudo de termos como hibridação sai da zona fisiológica e começa a ser tomado também por seu viés sociológico, conforme aponta Canclini:

Durante mucho tiempo se estudiaron más los aspectos fisionómicos y cromáticos del mestizaje. El color de la piel y los rasgos físicos continúan pesando en la construcción ordinaria de la subordinación para discriminar a indios, negros o mujeres. Sin embargo, en las ciencias sociales y en el pensamiento político democrático el mestizaje se ubica actualmente en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias. En la antropología, en los estudios culturales y en las políticas la cuestión se plantea como el diseño de

formas de convivência multicultural moderna, aunque estén condicionadas por el mestizaje biológico⁴. (CANCLINI, 2001, p.21)

Essas modificações incorrerão no surgimento de abordagens de análise literária voltadas para o contexto social e, a esse conjunto de análises se convencionou chamar Estudos Culturais. Sob esse viés, não só o texto literário deve ser levado em consideração, mas também seu contexto de produção e o ambiente retratado em sua narrativa, conforme assinala Leyla Perrone-Moisés:

Os movimentos sociais e geopolíticos, difundidos e apoiados nos meios de comunicação de massa, levaram à valorização de obras dedicadas à causas específicas de grupos anteriormente desprezados: mulheres, negros, colonizados, homossexuais etc. A palavra “cultura” tomou então sentidos cada vez mais restritos, dando origem aos estudos culturais. E as obras literárias começaram a ser estudadas em função de causas “politicamente corretas”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.11)

O desenvolvimento dessa nova abordagem de análise surgida no século XX passa então a valer-se da sociologia como principal ciência auxiliar para os estudos literários, adentrando muitas vezes por caminhos tortuosos, conforme Antonio Candido alerta em seu texto *Literatura e Vida Social* ao referir-se ao cuidado necessário no trabalho com ciências auxiliares nas análises do fenômeno literário:

Com efeito, sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuítos imperialistas, tendo havido momentos em que julgaram poder explicar apenas com recursos das suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico. Assim, problemas que desafiavam gerações de filósofos e críticos pareceram de repente facilmente solúveis, graças a um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações; sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário. (CANDIDO, 1973, p.26)

Diante da mudança do viés de análise também se podem notar modificações nos estilos de escrita dos autores, os quais, muitas vezes, preocupar-se-ão com uma retratação fidedigna do contexto social em detrimento de outras características da

⁴ Durante muito tempo se estudaram mais os aspectos fisionômicos e cromáticos da mestiçagem. A cor da pele e os traços físicos continuam pesando na construção ordinária da subordinação para discriminar índios, negros ou mulheres. Porém, nas ciências sociais e no pensamento político democrático a mestiçagem se estabelece atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias. Na antropologia, nos estudos culturais e nas políticas a questão se propõe como o desenho de formas de convivência multicultural moderna, ainda que estejam condicionadas pela mestiçagem biológica.

narrativa. Leyla Perrone-Moisés, em sua obra *Mutações da Literatura no Século XXI*, retrata parte dessa nova geração de escritores, fazendo um apanhado de algumas das novas pretensões notadas pela crítica a respeito dos escritores contemporâneos:

A originalidade ainda é um valor, porque o gosto pela informação nova é atemporal. Mas a maioria dos romancistas atuais não busca mais, como Joyce ou Guimarães Rosa, uma transformação inovadora da língua ou da técnica narrativa. De modo geral, o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas com respeito aos diálogos e às descrições. A “beleza” também é um valor estético há muito desvalorizado. As belas fórmulas verbais são mesmo evitadas como kitsch, e isso ocorre até mesmo na poesia contemporânea. Os valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade, a força expressiva e comunicativa. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.36)

Dentro desse cenário se encontra também o que se convencionou chamar de crítica latino-americana. Uma das vertentes desse movimento crítico que ganhou grande espaço no cenário contemporâneo busca catalogar as produções da América Latina quanto a seus “interesses locais e concretos” (ACHUGAR, 2006, p.28), o que nem sempre leva em conta os aspectos estéticos das produções, mas sua contribuição para o trabalho com temas de relevância sócio-política.

Os interesses locais, segundo Achugar, fragmentariam-se muito mais que a simples divisão da literatura latino-americana das demais literaturas de caráter universal:

A “história local”, a partir da qual o presente trabalho está escrito, tem a ver com interesses locais concretos, os quais não têm valor universal, e ambos não podem ser propostos como válidos para toda a América Latina e, talvez, menos ainda, para esse conjunto que alguns chamam de “as Américas”. (ACHUGAR, 2006, p. 29)

Portanto, a análise das literaturas locais seria ainda mais complexa, visto que, dentro da própria porção latino-americana, deveria haver subdivisões de acordo com os contextos de produção, com ainda mais variáveis para ser levadas em consideração. Em meio a esse cenário seria então quase impossível a utilização da própria terminologia literatura latino-americana pela tentativa de homogeneizar um todo heterogêneo.

No entanto, se os contextos de produção são diversificados, Achugar encontra na funcionalidade dos textos produzidos o elo necessário para sua homogeneização:

Não será que todo aquele que não seja parte do testamento escrito e prescrito pela visão elaborada a partir do arquivo iniciado por Arriano, por Shakespeare, por Colombo, e muitos outros, não pode ser escutado? Não será que o lugar do discurso – maior ou menor-, dos latino-americanos- letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos – para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconsistência teórica? Não seria que o “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”? Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso? (ACHUGAR, 2006, p.35)

Antes de refletir a respeito da aplicação do termo balbucio à literatura, é interessante que nos atentemos para o significado dessa palavra. Define-se balbuciar como “pronunciar imperfeitamente e com hesitação; gaguejar; falar de algum assunto confusamente, sem o suficiente conhecimento” (FERREIRA, 2000, p.84). A aplicação desse termo à produção literária latino-americana revela muito sobre a opinião de Achugar.

O crítico uruguaio afirma que o discurso acadêmico latino-americano é considerado menor pelo hemisfério norte e constrói a sua defesa do balbucio teórico como uma espécie de enfrentamento a partir daquilo mesmo que está sendo desprezado. Assim, ele deseja que a crítica latino-americana se assuma como intermediária entre a racionalidade fundante da civilização ocidental e a cultura pré-colombiana, considerada mais afeita a rompantes das paixões. Assim, mesmo que os contextos de produção sejam variáveis, essas literaturas se uniriam por sua função pragmática de denúncias feitas por uma “leitura realizada a partir das margens ou da periferia” (ACHUGAR, 2006, p.28) e só assim poderiam ganhar destaque no cenário universal, ou seja, com um discurso que prescinde da lógica e da objetividade, mas se considere tão científico quanto o europeu.

No entanto, percebe-se que a visão de Achugar possui pontos cegos com relação, inclusive, a alguns nomes aclamados pela crítica literária e que possuem suas raízes na América-Latina como Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy

Casares, Octavio Paz, entre outros nomes conhecidos mundialmente por suas produções. Seriam então tais autores meros acidentes de percurso da literatura latino-americana? Ou o seu esquecimento proposital para a construção de uma relação entre “a narração do passado e as necessidades do presente” (ACHUGAR, 2006, p.32)?

A resposta a essas questões é dada pelo próprio autor quando reflete a respeito das genealogias formadoras da cultura latino-americana e de seus entraves:

O Outro, o Outro canibal ou bárbaro, o Outro objeto de um discurso, o Outro necessário para que o eu se constitua como sujeito, aparece e reaparece na construção das filiações ou, o que é a mesma coisa, da memória, seja individual, coletiva, pública, histórica ou oficial. Situar e filiar o Outro possibilita estabelecer o posicionamento de quem fala, possibilita projetar ou inventar memórias, possibilita construir passados ou apagar histórias. (ACHUGAR, 2006, p. 32)

Portanto, para o autor, a construção dessa identidade pode se valer de recursos como a construção de passados e o apagamento de histórias, o que poderia ser definido, minimamente, como algo complicado, visto que a história, diferentemente da literatura, possui uma obrigação documental com os fatos, visando à objetividade na transmissão das informações sobre o fato histórico. Além de esbarrar também nos processos de formação do outro, especialmente quando leva em consideração em seus escritos a necessidade de dar voz ao subalterno, o que segundo Gayatri Spivak é algo problemático, visto que uma das condições primordiais do subalterno é não falar “pois se fala já não o é. O subalterno é falado pelos outros” (SPIVAK, 2010, p.126).

Faz-se assim necessário compreender que existem duas formas pelas quais o termo balbucio pode ser considerado. Uma delas é que seja feito na escrita por meio da linguagem poética; a outra se dá quando há a intenção de se construir um conhecimento acadêmico sem o uso da linguagem formal e lógica. Tal diferenciação é fundamental se se tem em conta que a linguagem poética possui como objetivo a sensibilização do leitor, enquanto a linguagem acadêmica se propõe a informar e difundir conhecimento, o que deve ser feito de maneira lógica e objetiva.

Dessa maneira, se se leva em consideração o balbucio em seu sentido de produção poética, ele não diferencia o latino-americano dos outros, visto que a literatura surge da exploração da linguagem numa forma apaixonada de discursar, que é a concepção defendida por Achugar, e está também presente em escritores europeus.

Além disso, o referido crítico propõe um equívoco deliberado, que é eliminar a herança ocidental latino-americana como se, de fato, fôssemos apenas pré-colombianos.

Assim como os autores apontados anteriormente, que ganharam destaque na literatura universal, à margem das definições do que Achugar apresenta como literatura latino-americana, a contemporaneidade possui escritores que não poderiam ter suas produções classificadas meramente por seu caráter funcional, visto que apresentam aspectos estéticos que encaram a ficção como um jogo. Entre esses nomes o presente trabalho versará sobre as produções do autor mexicano Mario Bellatin, as quais apresentam diversas singularidades que universalizam seu trabalho e dificultam sua inserção em um campo com tantas imposições e restrições, conforme apontado anteriormente, que é o da chamada crítica latino-americana.

1.3- Bellatin: um *pachuco* na América Latina

As produções de Mario Bellatin possuem aspectos peculiares, especialmente se tomamos em consideração o cenário da crítica latino-americana contemporânea e seu caráter homogeneizador. Na contramão das tendências criticadas por Perrone-Moisés e defendidas por Achugar, Bellatin cria obras que são muitas vezes catalogadas erroneamente no eixo dos estudos culturais, no entanto fogem à retratação de seus temas por uma perspectiva social ao jogar com temas como a própria realidade e seus elementos, tornando-os peças de suas composições.

Na já referida entrevista ao Jornal *Rascunho*, Rafael Dixklay comenta que Roland Barthes afirma que a literatura parece vincular algo que não é propriamente mimético. A partir de tal fato, o jornalista questiona Bellatin sobre o momento vivido pela literatura, visto que nas últimas décadas haveria uma tendência dos autores a se afastarem e confrontarem a representação, sobre o que o autor comenta:

Eu sinto que, ao contrário, os autores cada vez mais se apegam à representação e cada vez mais existem leitores e editores que exigem isso. Os livros mais lidos em um nível literário sério são quase sempre os mais preocupados em ser uma espécie de espelho social. É um fenômeno que se intensificou na primeira década desse século. Livros que se lêem, filmes que se vêem, fotografias que se admiram sabendo de antemão o que será transmitido. Não acho que muitos

dos autores que anos atrás eram considerados de segunda ordem e prontamente passaram a ocupar um *hall* central se ocupem de fazer muitas perguntas — creio que têm mais respostas que qualquer outra coisa — ou não repetir uma história já contada, pasteurizada, a qual só se agrega um toque pessoal. (DIXKLAY, 2013, s/p)

Na referida entrevista é interessante que se perceba o sentido dado ao termo representação utilizado por Dixklay e Bellatin, em contraste com os sentidos que essa terminologia adquiriu ao longo do tempo. Durante um longo período, a literatura teve sua função ligada à imitação do mundo por meio da *mimesis*, seja ela no conceito platônico como uma imitação da imitação, por basear-se na vida, que nada mais seria que uma sombra da verdadeira realidade que se encontraria no mundo das ideias, seja pelo conceito aristotélico que defendia uma imitação das ações humanas. Antoine Compagnon, em sua obra *O Demônio da Teoria* (1999), lança um olhar crítico sobre dois extremos da *mimesis* tomando como base Platão e Roland Barthes.

Segundo Compagnon, para o primeiro a *mimesis* é considerada subversiva, tendo em vista que coloca em perigo a união social, enquanto para o segundo o termo traz em si uma carga repressiva ao consolidar o laço social, por estar ligada à ideologia da qual é instrumento. Dessa forma, é sob essa segunda perspectiva que se constrói a indagação feita por Dixklay a Bellatin.

A representação nas obras de Bellatin se encontra em meio a esses dois extremos por meio de um processo em cuja *mimesis* moderna encontra, na reinterpretação do conceito aristotélico, uma base indispensável para promover uma poética antirreferencial. Entretanto, se a *mimesis* aristotélica trabalha com a verossimilhança com relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), a literatura teria por finalidade, representar a realidade e o faz com certa conveniência, já a *mimesis* moderna, da qual se vale Bellatin, vê a verossimilhança com relação ao sentido cultural (doxa, a opinião), dessa forma a referência seria uma ilusão e a literatura falaria somente de si mesma e sem a obrigação de retratar uma realidade tida como única e considerada uma verdade universal, o que pode ser demonstrado, como será apontando posteriormente, por meio de quebras referenciais promovidas pelo autor em suas obras.

Por meio de narrativas que se constroem algumas vezes de maneira fragmentada, o autor brinca com questões como o tempo e a veracidade dos fatos em

um jogo no qual “o autor joga com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, p. 107).

O texto, nesse sentido, é considerado como um mundo que há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor experienciá-lo. Tem-se em conta então a noção do contrato ficcional, o qual, segundo Iser (2002), é firmado entre autor e leitor para que se aceite que o mundo ficcional será concebido não como realidade, mas *como se fosse* realidade.

Ao levar em consideração o “*como se fosse realidade*”, conforme propõe Iser (2002), Bellatin estabelece um contato com o leitor que vai muito além dos contextos nos quais ambos estarão inseridos. Quando o pacto ficcional é aceito pelo leitor, automaticamente ele deve estar disposto a experienciar outras realidades que não sejam a dele, fato que possibilita uma experiência de caráter estético, a qual utiliza os elementos socioculturais apenas como partes formadoras de um todo muito maior, que seria o texto.

Para ilustrar tal afirmativa basta um olhar atento para as construções propostas pelo autor. Uma de suas obras de tradução mais recente ao português, originalmente *Salón de Belleza*, retrata por meio de flashes de memória a transformação do ambiente de um salão de beleza periférico, o qual atendia principalmente senhoras idosas ansiosas por maquiagens para disfarçar a idade, para um *moridero*, dirigido pelo cabeleireiro, um ambiente destinado a receber homens em estágio terminal infectados por uma doença.

Em meio a esse ambiente peculiar o autor constrói “um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo” (ISER, 2002, p.107), o que faz do leitor um partícipe do jogo que se desenrola por meio da necessidade dos leitores de construir significados para a atribuição de sentido. Em uma reflexão sobre essa necessidade de atribuir sentidos, Bellatin comentará:

Algunos lectores han creído descubrir una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. El sida. Pero de ese síndrome tendré que escribir en libros posteriores. Quizá cuando haya una vacuna que pueda erradicarlo. Mientras tanto debo permanecer en este espacio, de muerte y vida entremezclados, en que nos colocan los últimos avances médicos experimentados en ese campo. Uno de los medicamentos usados para hacer más eficaces los tratamientos es la

talidomida. Utilizarlo sería una suerte de cierre del ciclo en el que se halla escrita mi existencia. Otros lectores han encontrado en el libro similitudes con los *morideros* que en la edad media servían como último refugio para los apestados. Algunos más han hallado una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes que prefiero no tomar en cuenta⁵. (BELLATIN, 2013, p.500)

Percebe-se na fala do escritor uma crítica a essas tentativas de identificar a doença presente na obra *Salón de Belleza* como a AIDS, visto que, caso desejasse especificar a doença, teria dado nome a ela. Vale ressaltar ainda seu comentário de que a talidomida, responsável por seu problema físico, é agora a responsável pela vida dos infectados pelo vírus HIV, visto que é utilizada no tratamento dos enfermos. Portanto tal substância não é só representativa da morte, mas também da vida. De um lado a talidomida pode ser vista como sua morte metafórica devido a ser responsável pela ausência de um braço seu, mas é também vida, porque ameniza os padecimentos dos infectados pelo HIV. Nessa entrevista, Bellatin exerce sua perspicácia e sua sensibilidade ao construir uma imagem para a talidomida que em muito representa seu próprio estilo literário.

De forma semelhante, se em um primeiro olhar se podem identificar semelhanças entre o *moridero* de Bellatin e aqueles da Idade Média, suas similitudes se dissipam quando se percebe a disparidade de suas funções. Diferente dos *morideros* medievais, o espaço bellatiniano não possui como objetivo isolar os enfermos, mas abraçar a morte e seus prenúncios. Diante das observações anteriores, torna-se evidente o modo como o autor critica a prática da leitura do texto literário como busca de uma razão para a interpretação considerando-a, antes de tudo, como um processo de experiência. É possível ainda perceber que tais recursos narrativos formam o que Iser (2002) definirá como *significante fraturado*, ou seja, rupturas no processo de estabelecer significados fixos pelo leitor durante o processo de leitura do texto

⁵ Alguns leitores acreditaram que descobriram uma enfermidade em particular enquanto liam *salón de belleza*. A AIDS. Porém sobre essa síndrome terei eu que escrever em livros posteriores. Talvez quando haja uma vacina que possa erradicá-la. Enquanto isso, tenho que permanecer neste espaço, de morte e vida entremesclados, em que os últimos avanços médicos testados nesse campo nos colocam. Um dos medicamentos usados para fazer os tratamentos mais eficazes é a talidomida. Utilizá-la seria uma espécie de encerramento do ciclo em que se encontra escrita minha existência. Outros leitores encontraram no livro similitudes com os *morideiros* que na idade média serviam como último refúgio para os empestados. Outros mais acharam uma série de metáforas ou conexões entre os peixes e os personagens que prefiro não ter em conta.

literário, o que também pode ser notado como recursos de construção dos jogos ficcionais.

Assim, ao contrário do que se costuma afirmar, a defesa de que a obra de Mario Bellatin não se insere no âmbito dos estudos culturais não significa o desprestígio às linhas de pesquisa que privilegiam as condições socioculturais, mas a necessidade da observação clara de sua obra e de como o autor dispõe os elementos dentro de sua proposta de produção. Como forma de exemplificação, cita-se a seguir mais um trecho da obra *Salón de Belleza* tendo em vista buscar fundamentos na própria produção literária, visto que, muitas vezes ao confiar somente na intencionalidade do autor equívocos são cometidos, já que texto e autor são considerados aqui como objetos distintos:

Antes de convertirse en un lugar utilizado exclusivamente para morir en compañía, el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche. Era buena hora para hacerlo, pues muchas de las clientas preferían no visitar tarde la zona dónde está ubicado el establecimiento. En un letrero colocado en la entrada, se señalaba que era un local dónde recibían tratamiento de belleza personas de ambos sexos. Sin embargo, era muy reducido el número de hombres que traspasaba el umbral. Sólo a las mujeres parecía no importarles ser atendidas por unos estilistas casi siempre vestidos con ropas femeninas. El salón estaba situado a un punto tan alejado de las líneas de transporte público, que para llegar había que efectuar una fatigosa caminata⁶. (BELLATIN, 2013, p.23)

Em um primeiro momento a descrição feita pelo autor apresenta o contexto no qual sua obra será desenvolvida e que leva o leitor a imaginar uma periferia devido a elementos apresentados pelo próprio texto como a distância das linhas de transporte. Outros elementos poderiam ainda ser apontados como os estilistas que cuidam do salão e a preferência por mulheres por frequentar o ambiente.

Se feita uma análise sociocultural, a união dos elementos anteriores poderia perfeitamente justificar uma necessidade do autor de retratar o lugar periférico onde os

⁶ Antes de se converter em um lugar utilizado exclusivamente para morrer em companhia, o salão de beleza fechava suas portas às oito da noite. Era uma boa hora para fazê-lo, pois muitas das clientes preferiam não frequentar a zona onde está o estabelecimento muito tarde. Em uma placa colocada na entrada, destacava-se que era um local onde pessoas de ambos os sexos recebiam tratamento de beleza. Apesar disso, o número de homens que atravessavam a soleira era muito reduzido. Parece que só as mulheres não se importavam por ser atendidas por esteticistas vestidos com roupas femininas. O salão estava situado em um ponto tão afastado das linhas de transporte público, que para chegar tinha que fazer uma extenuante caminhada.

estilistas, claramente homossexuais, são colocados. Com a junção de outros elementos extratextuais como a vida do próprio Bellatin que vive na cidade do México se poderia ainda afirmar a existência de elementos autobiográficos e por isso representativo de homossexuais e pessoas de baixa renda que possam viver nas periferias da cidade do México. Tais afirmações, porém, não passariam de especulações, visto que nem mesmo a cidade onde ocorrem os fatos narrados é nomeada.

A obra de Bellatin, como já apresentado nas citações de Wolfgang Iser e do próprio escritor, trabalha sob um formato que conduz o leitor ao jogo e a abre para múltiplos (não infinitos) significados possíveis. Por isso se lançado um olhar voltado ao estético no mesmo fragmento já citado acima, pode-se perceber que a não nomeação do espaço onde o salão se localiza já é parte do jogo que se estabelece em sua ficção, indo contra tendências prontas de interpretação que o autor afirma, em entrevista, considerar impositivas ao apontar um único caminho possível de leitura, o que faz do texto literário, muitas vezes, um simples estandarte de ideologias:

(...) estamos hartos de autores impositivos, de autores que quieren utilizar a la literatura tan sólo como vehículo de ideas de otro orden. Mejor que escriban ensayos, o que se pongan a hablar de política o que den conferencias de temas que no tengan que ver con la literatura, la cual durante años fue tomada como la hermana pobre, la huérfana de la historia. Entonces, “Ah, es un libro muy importante porque me habla del movimiento estudiantil, o porque trata acerca del abuso del poder”, pero, a ver, dime ¿cómo está escrita?, o como una especie de psicología ilustrada, y a ver, la literatura ¿dónde está?, siguiendo a los griegos, ¿alcanza una armonía?⁷ (GARDUÑO, 2013, s/p)

Portanto, outros elementos poderiam ser apontados para uma visão mais ampla da obra, tomando mais uma vez *Salón de Belleza* como exemplo. O próprio lugar que o fragmento escolhido para a análise ocupa em uma visão geral do texto já pressupõe o modo como o autor ressalta o ambiente inicial como parte de um passado secundário tendo em vista o que aconteceria naquele lugar dali em diante.

⁷ Estamos fartos de autores impositivos, de autores que quieren utilizar a literatura tão só como veículo de ideas de outra ordem. Melhor que escrevam ensaios, ou que se ponham a falar de política ou que deem conferências de temas que não tenham a ver com a literatura, a qual durante anos foi tomada como a irmã pobre, a órfã da história. Então, “Ah, é um livro muito importante porque fala do movimento estudantil, ou porque trata sobre o abuso de poder”, mas, vejamos, diga-me, como está a escrita?; ou como uma espécie de psicologia ilustrada, e vejamos, a literatura, onde está?; seguindo os gregos, alcança uma harmonia?

Bellatin ainda continua sua trama descrevendo as mudanças ocorridas no ambiente com a chegada dos moribundos e o modo como tal fato incomoda a circunvizinhança que chega ao ponto de se revoltar contra a atitude do cabeleireiro:

La campaña que se desató en mi contra fue bastante desproporcionada. Tanto que, cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir hasta mismo la policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en mis dominios. Se organizaron y la primera vez que supe de ellos fue por una comisión que apareció en la puerta con un documento donde habían firmado en una larga lista. Pude leer que pedían que desalojáramos el local de inmediato. Después la junta se encargaría de echar fuego, pienso que como símbolo de purificación⁸. (BELLATÍN, 2013, p.38)

Diferente do que poderia parecer sob uma perspectiva sociocultural, a revolta organizada pela vizinhança contra o cabeleireiro não se organiza devido a sua orientação sexual ou ainda por sua posição que poderia ser considerada baixa em uma suposta escala social. O que incomoda a vizinhança são as escolhas de sua vida privada que desafiam esferas de poder estabelecidas cujo objetivo é o controle do indivíduo. Dessa maneira, a obra inspira uma reflexão que vai muito além da simples estratificação da sociedade em guetos para análises sociológicas ao permitir reflexões a respeito do verdadeiro significado de se viver em comunidade, que é algo complexo, conforme analisa o filósofo italiano Roberto Esposito (2009) ao refletir sobre o próprio significado do termo:

Quisiera intentar una reflexión sobre la comunidad a partir de su originaria etimología latina. Aunque no está completamente probado, el significado de comunidad que todos los diccionarios dan como más probable es aquél que asocia *cum* y *munus* (o *munía*). Esta derivación es importante en la medida en que califica de manera precisa aquello que contiene los miembros de la comunidad. No se trata de vínculos de una relación cualquiera, sino de los de un *munus*, es decir, una tarea, un deber, una ley. Atendiendo al otro significado del término, más cercano al primero de lo que parece, son también los vínculos de un don, pero de un don de hacer, no de

⁸ A campanha que se desatou contra mim foi bastante desproporcional. Tanto que, quando o povo quis queimar o salão a polícia teve que intervir. Os vizinhos afirmavam que aquele lugar era um foco infeccioso, que a peste tinha ido se instalar nos meus domínios. Se organizaram e a primeira vez que soube deles foi por uma comissão que apareceu na porta com um documento no qual tinham assinado em uma longa lista. Pude ler que pediam que desalojássemos o local de imediato. Depois a junta se encarregaria de colocar fogo, penso que como símbolo de purificação.

recibir y, por tanto, igualmente, de una obligación. Los miembros de la comunidad lo son por eso y porque están vinculados por una ley común⁹. (ESPOSITO, 2009, p. 25).

Portanto, ainda que a comunidade, conforme aponta Esposito, seja um sistema complexo, sua definição está ligada muito mais a um movimento que a um estado de inércia. Ser comunidade, nesse sentido, é uma condição de constante busca do viver em comum que ao mesmo tempo respeite as individualidades do sujeito. Quando aplicamos tal conceito à ficção de Bellatín, é possível perceber que muitos de seus personagens encaram o viver em comunidade em seu significado original, não o de viver com os comuns, mas o de existir em comum com um todo heterogêneo. Essa concepção estimula o leitor a uma reflexão sobre a necessidade dos relacionamentos que afastam da solidão que é um dos males de se perder de vista o significado de se viver em comunidade. Esposito reflete sobre isso quando cita Rousseau:

“La forma más bella de existencia es para nosotros aquella hecha de relaciones y en común; y nuestro verdadero yo no está sólo en nosotros”. La continua proclamación de la soledad – obsesivamente repetida, sobre todo en sus últimos escritos – tiene en Rousseau el tono de una silenciosa revuelta contra la ausencia de comunidad¹⁰. (ESPOSITO, 2009, p. 28).

Nos personagens de Bellatín podem-se encontrar marcas claras de propostas de existência que jogam com o significado atual dado ao ato de viver em comunidade o qual reside em estratificações político-sociais que, no intuito de unir os iguais, faz com que, na verdade, a solidão esteja cada vez mais presente na sociedade, conforme os apontamentos de Esposito a respeito da relação feita por Rousseau entre a ausência da verdadeira comunidade e a solidão. Marcados por diferenças físicas, como ocorre com os jogadores do time de vôlei que não possuem os dedos da mão direita em *La escuela*

⁹ Quisera tentar uma reflexão sobre a comunidade a partir de sua origem etimológica latina. Ainda que não esteja completamente comprovado, o significado de comunidade que todos os dicionários dão como mais provável é aquele que associa *cum* e *munus* (ou *munia*). Esta derivação é importante na medida em que qualifica de maneira precisa aquilo que contém os membros da comunidade. Não se trata de vínculos de uma relação qualquer, senão dos de um *munus*, ou seja, uma tarefa, um dever, uma lei. Atentando para outro significado do termo, mais próximo do primeiro do que parece, são também os vínculos de um dom, mas de um dom de fazer, não de receber e, portanto, igualmente, de uma obrigação. Os membros da comunidade o são por isso e porque estão vinculados por uma lei comum.

¹⁰ “A forma mais bela de existência é para nós aquela feita de relações e em comum; e nosso verdadeiro eu não está só em nós”. A contínua proclamação da solidão – obsessivamente repetida, sobretudo em seus últimos escritos – tem em Rousseau o tom de uma silenciosa revolta contra a ausência de comunidade.

del dolor humano de Sechuán, ou nutrindo paixões abrasadoras por idosos como ocorre com o jovem personagem curiosamente denominado *Amante Otoñal* na obra *Flores*, esses personagens sobre alguns dos quais se falará com maiores detalhes em capítulos posteriores, encontram em seus estilos de vida inusitados formas de manter seus vínculos comunitários por meio de existências éticas e estéticas que transfiguram o conceito do existir em comum, resgatando o significado original do termo *comunidade*:

Mientras el neocomunitarismo americano – aunque también la sociología organicista alemana – vincula la idea de comunidad con la de pertenencia, identidad y propiedad – la comunidad como lo que identifica a alguien con su propio grupo étnico, su propio territorio o su propia lengua –, el término originario de «comunidad» posee un sentido radicalmente diferente. Basta abrir el diccionario para saber que «común» es el contrario exacto de «propio»: común es aquello que no es propio, ni apropiable por parte de nadie, que es de todos y o, por lo menos, de muchos – y que, por lo tanto, no se refiere a sí mismo, sino a lo otro [...] Eso significa que los miembros de la comunidad, más que identificarse por una común pertenencia, están vinculados por un deber recíproco de dar, por una ley que obliga a salir de sí para volverse al otro y llegar casi a expropiarse en su favor¹¹. (ESPOSITO, 2009, p.97).

A própria escrita de Bellatin, nesse sentido, passa a cumprir com o que Esposito aponta em Rousseau como uma forma de existência em comum em uma sociedade marcada pela solidão, fazendo da ficção uma possibilidade de fruição por meio de experiências estéticas que apresentem novas formas de existência ao leitor:

Sólo porque no existe comunidad – o, mejor dicho, porque todas las formas de comunidad existentes no son sino lo opuesto a la comunidad auténtica. Rousseau protesta contra ello presentando la soledad como el calco negativo de una absoluta falta de lo común, que en él se manifiesta, de un modo extremadamente paradójico, en la comunicación, a través de la escritura, de la propia imposibilidad de comunicar. De ahí que la escritura asuma exactamente el carácter

¹¹ Enquanto o neocomunitarismo americano – ainda que também a sociologia organicista alemã – vincula a ideia de comunidade com a de pertencimento, identidade e propriedade – a comunidade como o que identifica alguém com seu próprio grupo étnico, seu próprio território ou sua própria língua –, o termo originário de «comunidade» possui um sentido radicalmente diferente. Basta abrir o dicionário para saber que «comum» é o contrário exato de «próprio»: comum é aquilo que não é próprio, nem apropriável por parte de ninguém, que é de todos e ou, pelo menos, de muitos – e que, por tanto, não se refere a si mesmo, senão ao outro [...] Isso significa que os membros da comunidade, mais que se identificarem por um comum pertencimento, estão vinculados por um dever recíproco de dar, por uma lei que obriga a sair de si para se voltar para o outro e chegar quase a se expropriar em seu favor.

de la soledad para los otros, de sustituto de la comunidad humana irrealizable en la realidad social¹². (ESPOSITO, 2009, p. 28-29).

Dessa forma, descrever essa obra de Bellatin como uma crítica sociocultural seria restringir suas possibilidades de significação literária, política, filosóficas e, sobretudo, ficcionais ao considerar como o todo da obra apenas alguns de seus elementos composicionais. Como já mencionado anteriormente, tal proposta não se pretende uma crítica às abordagens socioculturais de análise da literatura, mas como uma tentativa de apontar os equívocos que muitas vezes ocorrem pela tentativa de inserção de determinadas obras, especialmente das produções do século XXI, em movimentos que possuem um viés muito mais político-ideológico do que literário.

Os elementos apontados anteriormente, associados à reflexão a respeito da crítica latino-americana, demonstram a necessidade de um adjetivo outro, que não literatura latino-americana, para a caracterização da escrita de Bellatin. Dessa forma, o presente trabalho encontrou nos escritos de Octávio Paz (1981) um termo que julgamos ser capaz de aproximar-se da árdua tarefa de adjetivar a escrita bellatiniana e que, como aponta Paz, carrega em si também uma dificuldade de definição: “Y el primer enigma es su nombre mismo: "pachuco", vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. ¡Extraña palabra, que no tiene significado preciso o que, más exactamente, está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados!¹³” (PAZ, 1981, p.3).

De acordo com o etimólogo Gerardo Bravo Vargas (2011), a etimologia do termo *pachuco* pode ser alvo de dúvidas por suas incertas origens e ainda por seus diferentes empregos ao longo dos séculos, no entanto, o estudioso considera que a mais aceita seria “o lugar onde a água se espalha” ou ainda para referir-se a uma região banhada por rios estreitos. No entanto, com o passar do tempo, a terminologia passa a designar as pessoas que vivem em tais lugares ricos em recursos, porém restritos em acesso. Não obstante, o modo como Octávio Paz utiliza a terminologia

¹² Só porque não existe comunidade – ou, melhor dito, porque todas as formas de comunidade existentes não são senão o oposto da comunidade autêntica. Rousseau protesta contra isso apresentando a solidão como o decalque negativo de uma absoluta falta do comum, que nele se manifesta, de um modo extremamente paradoxal, na comunicação, por meio da escrita, da própria impossibilidade de comunicar. Daí que a escrita assuma exatamente o caráter da solidão para os outros, de substituto da comunidade humana irrealizável na realidade social.

¹³ E o primeiro enigma é seu próprio nome: "pachuco", vocábulo de incerta filiação, que diz nada e diz tudo. Estranha palavra, que não tem significado preciso ou que, mais exatamente, está carregada, como todas as criações populares, de uma pluralidade de significados!

ampliara o significado da palavra ao aplicá-la aos jovens de origem mexicana que residem nos Estados Unidos, caracterizados por uma hibridez singular que não lhes faz mais puramente mexicanos e tampouco os torna culturalmente cidadãos dos Estados Unidos, o que lhes projeta em um entre-lugar, tanto para os mexicanos como para os estadunidenses, que os observam com estranheza por suas ambivalências, conforme descreve Octavio Paz:

La irritación del norteamericano procede, a mi juicio, de que ve en el pachuco un ser mítico y por lo tanto virtualmente peligroso. Su peligrosidad brota de su singularidad. Todos coinciden en ver en él algo híbrido, perturbador y fascinante. En torno suyo se crea una constelación de nociones ambivalentes: su singularidad parece nutrirse de poderes alternativamente nefastos o benéficos. Unos le atribuyen virtudes eróticas poco comunes; otros, una perversión que no excluye la agresividad. Figura portadora del amor y la dicha o del horror y la abominación, el pachuco parece encarnar la libertad, el desorden, lo prohibido. Algo, en suma, que debe ser suprimido; alguien también, con quien sólo es posible tener un contacto secreto, a oscuras¹⁴. (PAZ, 1981, p.8).

A emblemática figura do *pachuco* que carrega em sua essência um modo de ser que o singulariza perante o cenário onde está inserido faz desse termo a definição mais adequada para caracterizar a obra de Bellatin. Isso se dará tanto no âmbito estrutural como temático de suas produções que não se desejam fazer comuns e utilitárias, mas singulares e dignas de apreciação, assim como assinala Octavio Paz ao descrever o modo como os *pachucos* se vestem:

La novedad del traje reside en su exageración. El pachuco lleva la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética. Ahora bien, uno de los principios que rigen a la moda norteamericana es la comodidad; al volver estético el traje corriente, el pachuco lo vuelve "impráctico". Niega así los principios mismos en que su modelo se inspira. De ahí su agresividad¹⁵. (PAZ, 1981, p.4).

¹⁴ A irritação do norte-americano procede, a meu juízo, de que vê no pachuco um ser mítico e, portanto, virtualmente perigoso. Sua periculosidade brota de sua singularidade. Todos concordam que veem nele algo híbrido, perturbador e fascinante. Em torno dele se cria uma constelação de noções ambivalentes: sua singularidade parece nutrir-se de poderes alternativamente nefastos ou benéficos. Uns lhe atribuem virtudes eróticas pouco comuns; outros, uma perversão que não exclui a agressividade. Figura portadora do amor e da felicidade ou do horror e da abominação, o pachuco parece encarnar a liberdade, a desordem, o proibido. Algo, em suma, que deve ser suprimido; alguém também, com quem só é possível ter um contato secreto, às escuras.

¹⁵ A novidade do traje reside em seu exagero. O pachuco leva a moda a suas últimas consequências e a torna estética. Contudo, um dos princípios que regem a moda norte-americana é a comodidade; ao

O modo de vestir dos *pachucos*, portanto, abre mão da funcionalidade em troca da beleza e da apreciação. Vê-se então uma clara semelhança com a escrita bellatiniana. Conforme pode ser observado nos fragmentos de entrevistas citadas no presente capítulo, nas quais o autor critica o caráter utilitário que a literatura tem assumido, Bellatin faz de sua escrita uma fonte de experienciação da vida por meio de recursos de cunho estético e que não possuem compromisso com a funcionalidade.

Sob esse ponto de vista, pode-se considerar que a escrita do autor leva o leitor a um jogo de performatização da própria vida, no qual a prática artística dialoga com a mística. Sobre tal fato comenta o autor na referida entrevista a Dyxklay quando o jornalista lhe propõe uma diferenciação entre a leitura de textos sagrados e literários:

Não vejo diferença entre uma prática mística e uma artística. São parte do mesmo. Devemos tirar da nossa mente a idéia de um Deus no qual se deve crer de maneira cega. Tanto na prática mística quanto na artística encontramos provas a cada momento, evidências que mexem com o mais cético materialista que possamos encontrar. Minha escrita é influenciada, sim, por um caráter milenar — de suposta origem divina — que exige que vejamos a realidade completa como um todo e que pensemos que nada é como se mostra. Uma das primeiras coisas que me parecem existir em meus livros é que nunca se conta na realidade o que se está contando. A escrita como pretexto para encontrar realidades ocultas no cotidiano. (DYXKLAY, 2013, s/p)

Dessa forma é possível notar que a escrita de Bellatin mantém um estrito diálogo com as raízes mexicanas que “descubren ligaduras que atan al hombre con su cultura, adiestran sus reacciones y sustentan la armazón definitiva de la espiritualidad mexicana¹⁶” (PAZ, 1981, p.1). Isso se dá em grande parte pela forma como suas escolhas composicionais partem de recursos que aliam sagrado e profano como faces de uma mesma moeda e buscam, por vezes, no sincretismo, um caminho para o autoconhecimento, ou ainda para a resistência à tentativas de normatização de saberes e condutas.

Nota-se ainda que isso não é feito somente com elementos da cultura mexicana e sim com uma vasta lista de imagens que remetem a outras culturas, tais como os

tornar o traje cotidiano em estético, o pachuco o faz "imprático". Nega assim os princípios mesmos em que seu modelo se inspira. Daí sua agressividade.

¹⁶ Descubrem ligações que atam o homem com sua cultura, adiestram suas reações e sustentam a armação definitiva da espiritualidade mexicana.

templos sufis que figuram em sua obra *Flores*, o assistencialismo das irmãs de caridade que são citadas em *Salón de Belleza*, ou ainda os banhos de vapor que podem ser vistos tanto na cultura Oriental como Ocidental e estão presentes várias de suas obras. A escrita de Bellatin parte assim de várias fontes, no entanto não pode ser taxada como pertencente a nenhuma delas de maneira fixa. Essas características revelam uma essência cosmopolita em sua escrita e que a aproxima do *pachuco*, o qual apesar de estar situado em um determinado meio não se deseja parte somente dele.

Do mesmo modo os personagens criados por Bellatin são fontes de estranheza, mas que não deixam de chamar a atenção por suas peculiaridades que os fazem o oposto do que poderia ser considerado funcional sob uma óptica de simples denúncias sociais.

Tais aspectos fazem com que a narrativa bellatiniana seja, portanto, adjetivada como *pachuca* frente ao cenário da crítica latino-americana que se apresenta na contemporaneidade, o que poderá ser demonstrado com base nas análises de seus textos literários que comporão os próximos capítulos.

2 AS FACES DO SUPLÍCIO

O controle com vistas ao poder, conforme analisa Michel Foucault, é um objetivo constante, tanto para quem detém o poder, como para aqueles que se submetem a ele. Nesse sentido, a tentativa de controle sobre o indivíduo passa por variados processos na busca por um instrumento que possa cumprir de maneira eficaz essa tarefa.

Tais tentativas de controle passam por processos evolutivos, conforme será visto Nas obras *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* e *Microfísica do poder*, ambas de Michel Foucault. Em ambos os estudos serão analisados os objetos nos quais estarão centrados os instrumentos de controle que passaram gradativamente da materialidade do corpo à tentativa de domínio da alma. Porém, o que mais interessará ao presente trabalho é o modo como o imaginário se comportará nesse processo de transição, tendo como base os estudos de Luiz Costa Lima, relacionados ainda aos estudos do filósofo italiano Roberto Esposito a respeito dos chamados instrumentos biopolíticos de dominação.

Com tais reflexões, propõe-se um olhar para a escrita de Mario Bellatin a partir do viés do jogo tomado sob a perspectiva de Johan Huizinga e aplicado à ficção por Wolfgang Iser. Assim, espera-se refletir a respeito do modo como Bellatin utiliza os elementos biopolíticos, apontados por Michel Foucault e Roberto Esposito, bem como as noções de real e fictício, enquanto elementos de um todo ficcional, transfigurando todos esses elementos em novas possibilidades de fruição.

2.1 O corpo, a alma e o imaginário

A percepção do homem enquanto um todo fragmentado é essencial para que se possa embarcar na reflexão que se propõe a seguir a respeito dos jogos que se estabelecem na ficção de Mario Bellatin, bem como na construção de seus personagens. Em sua obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Michel Foucault reflete amplamente sobre como a criminalidade e a delinquência se confrontam com a repressão e a punição ao longo dos séculos, mas o que ganhará maior atenção no

presente estudo é uma importante separação feita dentro do próprio sujeito nesse processo: a divisão entre corpo e alma.

O autor aponta que até o século XVIII eram comuns os suplícios, que se caracterizavam como execuções públicas nas quais os condenados tinham seu sofrimento assistido por uma plateia até que viessem a falecer por diversos instrumentos de tortura, tais como queimaduras por enxofre, separação dos membros corporais pelo arranque de cavalos, chegando até mesmo à incineração do indivíduo ainda vivo. No entanto, a partir do início do século XIX há uma “redistribuição de toda a economia do castigo” (FOUCAULT, 2014, p.13).

Tal caminho da redistribuição dos castigos impõe uma mudança na visão não só dos indivíduos supliciados, mas do próprio ato de punir:

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com o criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração. (FOUCAULT, 2014, p. 14)

Ainda que o processo punitivo pareça ter tomado um caráter mais humanizado, é interessante compreender os novos objetivos que passam a permear esse universo. Então, se o corpo não é mais o objeto central da punição, qual seria esse novo objetivo por trás dos atos punitivos? A alma passa a ser considerada, o que impõe à justiça um novo desafio:

Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Novo personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça punitiva tem que se ater, agora, a esta nova realidade, realidade incorpórea. (FOUCAULT, 2014, p.21)

A chamada realidade incorpórea faz com que o encarceramento do corpo já não seja suficiente. Passa-se a perceber que o cerceamento da liberdade e a própria

aniquilação do corpo não são o bastante para garantir o domínio total sobre o sujeito. Portanto, os castigos devem ser repensados para que atinjam o sujeito com maior profundidade:

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? A resposta dos teóricos - daqueles que abriram, por volta de 1780, o período que ainda não se encerrou - é simples, quase evidente. Dir-se-ia inscrita na própria indagação. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições. (FOUCAULT, 2014, p. 21)

No entanto, se as punições se modificam com relação ao objeto central, seu objetivo continua o mesmo: o controle da totalidade do indivíduo. Como pode ser notado no trecho anterior, o exercício de controle deve agora cuidar de mais uma variável: a alma. Esse objeto incorpóreo lança um novo desafio que requer adaptações dos mecanismos de controle que se veem na obsolescência de considerar o indivíduo somente enquanto corpo material. Onde então buscar recursos para tal tarefa?

Para entender o que se deu nesse momento é necessária uma volta ao período medieval, quando a Igreja enfrentava problemas parecidos frente ao desenvolvimento científico e a necessidade de novas formas de controle da ordem e manutenção do poder, conforme aponta Luiz Costa Lima:

Em uma de suas últimas aulas, Gumbrecht analisava a crise que eclodia ainda na Alta Idade Média, tomando-a como resultante da pouca flexibilidade da estrutura mental então dominante; pouca flexibilidade que derivaria de duas razões: 1) a cosmologia cristã, de então, apresentava para cada experiência uma única interpretação, 2) tal cosmologia não continha uma estrutura temporal, mostrando-se daí demasiado rígida para que se incorporasse a mudança. (COSTA LIMA, 2007, p.26)

Percebe-se então a necessidade de uma maior flexibilidade mental para que os mecanismos de controle eclesiásticos da época pudessem evoluir rumo à manutenção de sua validade frente a uma crescente insatisfação coletiva. Nesse período passam a ocorrer mudanças no que diz respeito a seus dogmas, o que incorrerá em formas de controle muito mais precisas, como poderá ser notado a seguir:

A geografia celeste enriquece-se de um novo lugar, lugar de passagem, em que o tempo de permanência dependerá do exame particularizado de cada caso e da interferência das preces pessoalizadas. Ao contrário do céu e do inferno, o direito ao purgatório implicava a flexibilização da ideia de uma verdade inscrita nas coisas, agora suplementada pela “análise” das intenções do pecador morto e pela interferência, eclesiasticamente mediada, de seus amigos. O individual passava a ser ouvido na própria esfera celeste. (COSTA LIMA, 2007, p.30)

Se antes a coletividade protegia o indivíduo, agora se apela para a esfera pessoal como forma de controle individual, visto que a vida do indivíduo agora passa a ser passível de análise numa busca das respostas para os caminhos que serão seguidos no pós-vida por meio das ações individuais. A formulação de um sistema eclesiástico deveria manter o indivíduo em caminhos pré-determinados durante sua vida para que, mesmo após a sua morte, esse trabalho de controle terreno pudesse continuar por meio da mediação eclesiástica para que ele saia do purgatório, esse entre-lugar de espera. Assim, o papel de mediação e de dependência da igreja tornara-se ainda mais forte, fato que potencializa a ideia da fé como instrumento de controle, conforme comenta Norbert Elias: “O medo da punição depois da morte e a angústia em relação à salvação da alma se apossam de ricos e pobres, sem aviso prévio. Como garantia, os príncipes sustentavam igrejas e mosteiros; os pobres rezavam e se arrependiam.” (ELIAS, 2001, p.23).

Verifica-se assim, que a Igreja da Alta Idade Média encontra no imaginário cristão a chave para o controle da conduta do indivíduo exatamente ao invocar sua individualidade frente à massa onde ele foi por tanto tempo inserido pelos antigos instrumentos de controle. Mas se, ainda no período medieval, a Igreja encontra no imaginário tamanha eficácia enquanto instrumento de controle, como se chegou ao problema apontado por Foucault em um período de tamanho desenvolvimento científico e, conseqüentemente, da razão? A elucidação dessa questão torna-se mais fácil se observamos a seguinte colocação de Costa Lima:

A razão, portanto, se constitui como adversária da opinião e do canto. A subjetividade admite os três caminhos. Mas, se escolhermos falar a verdade, a opção está pré-traçada. A crise da cosmologia cristã provoca um novo centramento, menos do homem do que em certa zona sua, a privilegiada zona da razão. (COSTA LIMA, 2007, p.36)

O privilégio da razão faz com que as formas que não buscassem uma verdade científica, tais como as artes, fossem relegadas ao ostracismo, bem como suas formas de funcionamento, tendo em vista a construção de um universo pautado no real, na busca por verdades que fossem cientificamente universais e que se afastassem da subjetividade ficcional, tratada muitas vezes como mentira ou falsidade: “Àquilo que toque, a poesia transforma em falsidade. Há algo que é naturalmente falso porque a ele pertence, a exemplo de suas ações, em princípio inventadas. Há algo, entretanto, que se torna falso ao ser poeticamente tratado”. (COSTA LIMA, 2007, p.48)

No entanto, se os mecanismos de dominação encontrados no imaginário pela Igreja Medieval não poderiam ser utilizados para o controle da alma pelas instâncias jurídicas, apontadas por Foucault, por sua evocação ao ficcional, é na essência dessa estratégia eclesiástica que a ciência se centrará, agora por um viés científico, encobrendo as instâncias do imaginário, ao mesmo tempo em que faz o uso implícito delas. A essas estratégias de controle Foucault (2017) denominará *biopolítica*.

Em diversos momentos da história e em algumas obras de Foucault, o conceito *biopolítica* receberá diferentes significados, conforme reflete o filósofo italiano Roberto Esposito:

Aunque no podemos ahora concentrarnos en la genealogía del concepto – que he reconstruido detalladamente en un libro reciente -, ni tampoco en los diversos significados que a lo largo del tiempo (y también dentro de la propia obra foucaultiana) ha adquirido, digamos que en su formulación se refiere a la implicación cada vez más intensa y directa que, a partir de una cierta fase ubicable en la segunda modernidad, viene a determinarse entre las dinámicas políticas y la vida humana, entendida en su dimensión específicamente biológica¹⁷. (ESPOSITO, 2009, p. 125-126)

Esposito propõe ainda uma reflexão a respeito dos significados práticos do termo aplicado a acontecimentos ao longo da história:

¹⁷ Ainda que não possamos nos concentrar agora na genealogia do conceito – que reconstruí detalhadamente em um livro recente – nem tampouco nos diversos significados que ao longo do tempo (e também dentro da própria obra foucaultiana) adquiriu, digamos que em sua formulação se refere à implicação cada vez mais intensa e direta que, a partir de uma certa fase localizável na segunda modernidade, vem a se determinar entre as dinâmicas políticas e a vida humana, entendida em sua dimensão especificamente biológica.

Naturalmente, se podría observar que desde siempre la política ha tenido relación con la vida: la vida, en sentido biológico, siempre ha constituido el marco material en el que la política, necesariamente se inscribe. ¿Acaso no debería la política agraria de los antiguos imperios o la higiénico-sanitaria desarrollada en Roma entrar a todos los efectos en la categoría de políticas de la vida? ¿Y acaso la relación de dominación sobre el cuerpo de los esclavos por parte de los antiguos regímenes o, más aún, el poder de la vida o muerte ejercido sobre los prisioneros de guerra no implican una relación directa e inmediata entre poder y *bíos*¹⁸? (ESPOSITO, 2009, p.126).

Dessa forma, enquanto Foucault aponta que a biopolítica teve seu auge e também seu fim durante o nazismo, na citação de Esposito é possível perceber que o filósofo italiano situa o controle biopolítico em diversos momentos ao longo da história. Poderíamos considerar, portanto, que o que ocorre em Foucault seria a nomeação desse fenômeno.

As informações anteriores permitem refletir, portanto, a respeito das técnicas utilizadas, a partir do período destacado por Foucault, para legitimar os discursos de poder dos quais se valem os instrumentos biopolíticos de controle, o que ganha maior evidência no exemplo dado por Esposito ao refletir a respeito de regimes totalitários como o nazismo, política na qual esses discursos tornam-se evidentes:

Cuando Gerhard Wagner, el Führer de los médicos alemanes antes que Leonardo Conti, dice que el médico <volverá a ser lo que han sido los médicos del pasado, volverá a ser sacerdote; el médico-sacerdote> no hará sino afirmar que a él, y sólo a él, compete en última instancia el juicio sobre quién ha de mantener la vida y quién ha de ser expulsado a la muerte. Que los médicos, y sólo ellos, son los que poseen la definición de la vida válida – aquella provista de valor- y, de este modo, el poder de fijar los límites más allá de los cuales la vida puede ser legítimamente expulsada¹⁹. (ESPOSITO, 2009, p.146)

¹⁸ Naturalmente, poder-se-ia observar que desde sempre a política teve relação com a vida: a vida, no sentido biológico, sempre constituiu o marco material no qual a política, necessariamente se inscreve. Por acaso, a política agrária dos antigos impérios ou a higiénico-sanitária desenvolvida em Roma não deveria entrar sob todos os efeitos na categoria de políticas da vida? E por acaso a relação de dominação sobre o corpo dos escravos por parte dos antigos regimes ou, ainda mais, o poder da vida ou morte exercido sobre os prisioneiros de guerra não implicam uma relação direta e imediata entre poder e *bíos*?

¹⁹ Quando Gerhard Wagner, o Führer dos médicos alemães antes de Leonardo Conti, disse que o médico <voltará a ser o que foram os médicos do passado, voltará a ser sacerdote; o médico-sacerdote> não fará senão afirmar que a ele, e somente a ele, compete em última instância o juízo sobre quem há de manter a vida e quem há de ser expulso à morte. Que os médicos, e somente eles, são os que possuem a definição da vida válida – aquela provida de valor – y, deste modo, o poder de fixar os limites mais além dos quais a vida pode ser legítimamente expulsa.

Mas se, como foi visto anteriormente, os regimes de controle buscaram na ciência a legitimação para suas práticas, retornar à figura do médico-sacerdote não seria uma regressão do científico ao místico? A resposta para essa reflexão torna-se possível a partir da análise de um elemento central: a figura da morte.

De acordo com o historiador e medievalista francês Philippe Ariès, os modos de se encarar a morte sofreram várias mudanças ao longo do tempo. No entanto, é possível verificar-se mais claramente esse processo de mudança ao se observar três períodos distintos: o primeiro dura até o século XII, o segundo está compreendido entre os séculos XVI e XVIII e o terceiro período teria seu início no século XIX.

Sobre o primeiro período apontado, Ariès analisa:

Paremos por aqui e tiremos algumas conclusões gerais. A primeira já foi suficientemente destacada: a morte é esperada no leito, "jazendo no leito, enfermo". A segunda é que a morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo, que a preside e conhece seu protocolo. Se viesse a esquecer ou; a blefar, caberia aos assistentes, ao médico, ou ao padre trazê-la de volta a uma ordem, ao mesmo tempo cristã e tradicional. Tratava-se também de uma cerimônia pública. O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente. Os médicos do fim do século XVIII, que descobriram as primeiras regras de higiene, queixavam-se do excesso de pessoas no quarto dos agonizantes. Ainda no começo do século XIX, os passantes que encontravam na rua o pequeno cortejo do padre levando o viático acompanhavam-no, entrando, em seguida, no quarto do doente. (ARIÈS, 2012, p. 41)

Percebe-se que no referido intervalo, o cuidado com os ritos fúnebres era uma atividade costumeira. O próprio sujeito se encarregava, quando possível, da preparação do que seria necessário para que a cerimônia acontecesse. Passa-se então ao próximo período apresentado por Ariès:

A partir do século XVI, e mesmo no fim do século XV, vemos temas da morte carregarem-se de um sentido erótico. Assim, nas danças macabras mais antigas, quando muito a morte tocava o vivo para avisá-lo ou designá-lo. Na nova iconografia do século XVI, ela o viola. Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Tântos e Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. (ARIÈS, 2012, p. 67)

Assim, entre os séculos XVI e XVIII, as imagens eróticas da morte passam a atestar a ruptura da familiaridade milenar do homem com a morte, o que recebe uma ilustração clara na fala de François La Rochefoucauld ao afirmar que o homem não pode mais olhar de frente nem o sol nem a morte. Caminhando no tempo, percebe-se ainda mais uma modificação na forma de se encarar a figura da morte, agora no século XVIII:

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a *morte do outro*— o outro cuja saudade e lembrança inspiram nos séculos XIX e XX o novo culto dos túmulos dos cemitérios. (ARIÈS, 2012, p.67)

A nova figura da morte que se instaura reflete, então, no século XIX, em novas atitudes perante ela:

Ora, no século XIX, uma nova paixão arrebatou a assistência. Ela é agitada pela emoção, chora, suplica e gesticula. Não recusa os gestos ditados pelo uso. Pelo contrário, cumpre-os, eliminando-lhes o caráter banal e costumeiro. A partir de então, são descritos como se fossem uma invenção inédita, como se fossem espontâneos, inspirados por uma dor apaixonada e única no gênero. (ARIÈS, 2012, p. 68)

Verifica-se então que os modos de se encarar a morte evoluem, tornando-a cada vez menos íntima do sujeito. Essa figura tão cotidiana passa a ocupar espaços cada vez mais distantes:

Seria impossível expressar-se de forma mais correta. Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de morte domada. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (ARIÈS, 2012, p.40)

Essa selvageria com que a morte passa a ser vista, lança sua figura em uma zona do que o filósofo francês Georges Bataille (2013) denomina *interdito*, termo entendido no sentido de restringir, mas não como qualquer tipo de restrição, visto que “esses interditos recaíram essencialmente – e certamente – sobre a atitude para com os mortos” (BATAILLE, 2013, p.54). Os interditos têm como objetivo, especialmente, o controle de atitudes instintivas do homem, ao fim de domesticá-lo para o trabalho. Voltamos então a um termo inicial: o controle.

Perante todas as modificações apontadas por Ariès pelas quais a figura da morte passa ao longo do tempo, a biopolítica encontrará nessa figura e em sua relação com o medo da finitude os objetos necessários para o controle da vida. O que levará à retomada do médico-sacerdote, não como um ser que se vale de uma autoridade misticamente concedida, mas pelo domínio da figura da morte, a qual passa a instaurar-se no imaginário, diretamente conectada ao medo. O médico então, sendo o detentor do conhecimento científico para afastar a morte, passa a ser o responsável pela proteção da vida, a qual passa a ter a morte como seu extremo oposto. Verifica-se, assim, a importância do controle do imaginário para que todas essas ferramentas de cunho científico possam se estabelecer, ainda que pelo discurso jurídico, como verdades capazes de manter o controle sobre a vida do indivíduo.

Contudo, após tal reflexão, nos interessa perceber o modo como a ficção de Mario Bellatin retrata tais instrumentos de dominação da vida privada do indivíduo por meio do que Wolfgang Iser denomina jogos ficcionais, conforme poderá ser visto no próximo tópico.

2.2 Efeito Bellatin: o texto como campo de jogo

Percebe-se em grande parte da produção literária contemporânea uma tendência à reprodução de aspectos da vida social, chegando-se até mesmo a tratar a literatura como um reflexo da realidade. Nesse sentido, a maior parte das produções deste período passa a visar certa verossimilhança com aspectos da realidade por meio de uma tendência de supervalorização do real e que poderia se apresentar como um *hiper-realismo* construído, sobretudo, a partir de aspectos ligados a realidades sociais.

Como forma de aclarar o modo como a ficção passa a ser vista nessas tendências que têm no real seu padrão para a ficção, veremos o que Luiz Costa Lima aponta sobre alguns processos de constituição da razão no Ocidente a partir da Baixa Idade Média:

Implicitamente, temos assim chamado a atenção para o fato de que a constituição da razão no Ocidente, desde a Baixa Idade Média, trouxe consigo a repulsa do ficcional, fosse em nome da verdade histórica, fosse da moral cristã. Essa repulsa, ademais, é pouco percebida porque tanto os humanistas do Renascimento, quanto os representantes da Contra-Reforma exaltavam a bela escrita, a linguagem das belas-letas, ao mesmo tempo que recusavam o ficcional não domesticado. (COSTA LIMA, 2007, p.251)

Esse controle da ficção apontado por Costa Lima por meio do que o autor define como domesticação, faz com que o aspecto ficcional presente nas produções literárias deva estar dentro do que se considera permitido. Essas tentativas de controle da ficção não trabalham somente em prol da regulamentação do que se produz enquanto literário, mas das influências que essas produções ficcionais têm no imaginário, o qual, segundo Costa Lima, seria o verdadeiro alvo dos mecanismos de controle, conforme aponta no comentário a seguir sobre a defesa do humanista e historiador espanhol Pedro Mexía da soberania do histórico em relação ao ficcional:

Ora, ao invés de tomarmos o trecho de Mexía como mais uma confirmação dessa realidade, há de se notar que ele nos permite outro passo. Enquanto a maioria de suas linhas apenas rediz de forma mais explícita o que já conhecíamos em Vives e Guevara, sua última frase permite-nos melhor captar o motivo da perseguição que se move ao fictício. Não se trata tão só de que tais livros pudessem parecer licenciosos ou de que, como para Fernão Lopes, falseassem a verdade. O problema é bem mais concreto. Trata-se de que muitos dos seus leitores “pensam que [as coisas] passaram assim” e, sendo elas “más, profanas e desonestas”, transtornam o próprio cotidiano. (COSTA LIMA, 2007, p. 251)

A preocupação de Mexía com o poder da ficção de transformar o cotidiano pode parecer caricata se a observamos de forma despreziosa, mas isso não a torna menos verdadeira, como notariam muitos autores da contemporaneidade. Portanto, se antes a ficção pudesse ser metaforizada, sua representação poderia ser um quadro com uma bela paisagem pendurado em uma parede devastada onde, mesmo que por alguns

segundos, os habitantes do decadente cenário pudessem encontrar momentos de refrigério. Do mesmo modo, se a metáfora agora girasse em torno da ficção que ganha cada vez mais espaço na literatura, os habitantes do lugar olhariam agora para o quadro com o objetivo de enxergar a parede na qual está pendurado. Dessa forma se a primeira metáfora a respeito da ficção mostra seu caráter libertador, a segunda demonstra como a sua desvirtuação encarcera o indivíduo em sua própria realidade. Nessa diferenciação reside o viés de dominação que se engendra na literatura feita como instrumento de controle do real por meio da domesticação do imaginário.

No entanto, como toda forma de generalização costuma ser falha, há autores da contemporaneidade que fazem dos instrumentos de controle ferramentas para suas criações por meio do jogo que se estabelece, conforme aponta Iser (2012), envolve autor/texto/leitor, neste grupo de autores destaca-se Mário Bellatin, um exímio jogador do campo ficcional.

Antes que se passe às análises dos modos como os jogos ficcionais se estabelecem nas obras de Bellatin, é interessante que se perceba como o homem tem no jogo parte de sua própria essência. Johan Huizinga (2008) aponta que o ser humano está, acima de tudo, envolto nos jogos por natureza, o que, inclusive, não seria uma característica apenas da espécie humana, mas que se mostra importante para defini-la:

Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de Homo sapiens. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como Homo faber. Embora faber não seja uma definição do ser humano tão inadequada como sapiens, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de Homo faber e talvez ao mesmo nível de Homo sapiens, a expressão Homo ludens merece um lugar em nossa nomenclatura. Seria mais ou menos óbvio, mas também um pouco fácil, considerar "jogo" toda e qualquer atividade humana. Aqueles que preferirem contentar-se com uma conclusão metafísica deste gênero farão melhor não lerem este livro. Não vejo, todavia, razão alguma para abandonar a noção de jogo como um fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo. Já há muitos anos que vem crescendo em mim a convicção de que é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve. (HUIZINGA, 2008, p.2)

Essa natureza do homem que o impele ao jogo será aqui analisada com o intuito de perceber o modo como os jogos ficcionais se estabelecem na escrita bellatiniana. Para que se possa ingressar nessa reflexão, propõe-se a observação de dois fragmentos retirados de partes iniciais de suas obras.

O trecho a seguir trata-se de uma tentativa de prólogo da obra *Flores*, porém, como se pode observar, é também parte integrante da própria ficção proposta:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara²⁰. (BELLATIN, 2013, p. 361)

O mesmo se pode notar na obra *La escuela del dolor humano de Sechuán*:

En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman teatrillo étnico, bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quiénes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de performances, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar con una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos – cada uno lleva un título diferente – se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad²¹. (BELLATIN, 2013, p.421)

²⁰ Existe uma antiga técnica sumeriana, que para muitos é o antecedente das naturezas mortas, que permite a construção de complicadas estruturas narrativas com base na soma de determinados objetos que juntos formam um todo. É deste modo que tratei de formar este relato, de alguma forma como o poema de Gilgamesh se encontra estruturado. A intenção inicial é que cada capítulo possa ser lido por separado, como se se tratasse da contemplação de uma flor.

²¹ Em algumas regiões se representa com certa regularidade o que alguns estudiosos chamam teatrinho étnico, batizado desse modo porque foi um grupo de antropólogos que quase por coincidência detectou pela primeira vez esta peculiar forma de atuação. Trata-se de certo tipo de performances, constituídas por uma série de pequenas peças, às vezes dezenas que aparentemente guardam uma suposta autonomia. Antes de começar com uma delas, os atores explicam, de uma maneira breve, ao público o conteúdo ou a forma de representação que usarão para levá-las a cabo. Somente ao final estes fragmentos – cada um tem um título diferente – se inserem no conjunto dando uma ideia suspeita de totalidade.

No primeiro fragmento pode-se perceber que o narrador prescreve o modo como a obra deverá ser lida, o que já pode ser percebido como um jogo ficcional, visto que a técnica por ele citada é também parte da ficção. Enquanto isso, no segundo trecho, a aparente informação despreziosa dada pelo narrador funciona como ferramenta para que se possa compreender o estilo de organização que será estabelecido na narrativa. Ambos os trechos fazem assim o uso do já mencionado *significante fraturado*, ao fazer com que o leitor embarque na narrativa ao mesmo tempo em que quebra os horizontes de expectativa criados pelo próprio texto, fazendo com que o leitor tenha que, constantemente, reconfigurar os significados atribuídos às obras do autor.

Assim, as análises que seguirão esse tópico terão como objetivo apontar momentos nas criações de Bellatin em que se tornam claros o lúdico ficcional proposto por discussões sobre os recursos narrativos utilizados para que leitor, autor e textos estejam, conforme aponta Iser (2002), envolvidos nesses *jogos ficcionais*, ao propor jogos entre realidade e ficção, bem como temáticas que se relacionam aos conceitos de biopolítica e controle do imaginário, discutidos no tópico anterior.

3 AS CRIAÇÕES *PACHUCAS* DE MARIO BELLATIN

O presente capítulo visa a uma reflexão a respeito das construções propostas por Mario Bellatin sob a perspectiva do termo *pachuco*, utilizado originalmente por Octavio Paz e discutido nos capítulos anteriores. Tal movimento tem em vista perceber o modo como personagens e espaços se comportam no que Wolfgang Iser (2002) e Johan Huizinga (2008) chamam de *jogos ficcionais* que se estabelecem na obra de Bellatin, funcionando como um convite à fruição e a novas experiências estéticas.

Para isso serão analisados personagens e espaços de três obras de Mario Bellatin, a saber: *Salón de Belleza*, *Flores* e *La escuela del dolor humano de Sechuán*, com o fim de refletir sobre o estabelecimento de jogos por meio de personagens cujo estilo de vida se insere na zona do que Bataille chama de *interdito*. Outros fatores serão também analisados como as relações que se estabelecem nas ficções do autor entre o sagrado e o profano e ainda a recorrente exploração da figura da morte e seus prenúncios.

Porém, antes que se passe às análises, é importante que sejam conhecidos os enredos das obras propostas para o presente trabalho. *La escuela del dolor humano de Sechuán* tem sua trama iniciada por um explicação feita pelo narrador sobre o *teatrillo étnico*, um teatro criado por antropólogos e constituído por pequenos atos que parecem ter autonomia entre si, mas que ao final se unem. Sob essa técnica Bellatin constitui toda a obra, unindo diversos personagens que parecem não manter relação entre si, a não ser pelo fato de terem sido submetidos a um regime totalitário em algumas localidades que funcionariam como “verdaderas escuelas populares donde se enseña la adaptación de las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana²²” (BELLATIN, 2013, p.422), fato que transforma suas existências de maneira irremediável.

Flores possui um personagem que é um escritor vítima de um erro médico que lhe causou malformação. A obra narra a vida aventureira e errante desse homem que busca vínculos comunitários por meio de experiências do excesso como o riso, o erotismo e o contato com vários estilos de vida pouco convencionais.

²² verdaderas escuelas populares onde se ensina a adaptação das manifestações da dor a as diferentes instâncias da vida cotidiana.

Já a comovente *Salón de belleza* também tem um narrador-personagem que narra sua experiência de vida e morte, já que, no passado, havia sido dono de um salão de beleza, e, no presente, vítima de uma doença extremamente contagiosa e fatal, transforma o espaço de beleza em um *moridero*, ou seja, lugar sombrio e isolado no qual ele e outros enfermos experienciam a morte, seu destino certo. Com a sentença de morte decretada pela enfermidade, o narrador-personagem cria um espaço alternativo para aqueles que estão proibidos da prática da eutanásia.

Perante os cenários apontados anteriormente parte-se agora às propostas de análise as quais, distante de ser as únicas possibilidades de leitura das obras e personagens de Bellatin, propõem análises possíveis de seus personagens e dos espaços criados pelo autor.

3.1 Escrita Imagética

Ao realizar uma leitura Ocidental de uma obra de arte, recomenda-se que a análise do objeto tenha início da esquerda para a direita e de cima para baixo. Tal sistematização partiria de um impulso natural de direcionamento do olhar ao perscrutar uma tela na busca pela construção de significados que poderão se estabelecer por meio do processo de contemplação.

Ainda que os pressupostos de Arnheim Rudolf se apliquem à percepção das artes visuais, as construções das imagens em textos literários também costumam ser teorizadas por meio da proposta de diferentes leituras dadas a uma mesma obra. Nesse sentido, literatura e artes visuais fazem com que seus admiradores busquem diferentes alternativas que os levem a ingressar nas obras na ânsia de leituras eficazes para a produção de sentido na análise das imagens que ambas as manifestações artísticas apresentam.

Tal reflexão se faz pertinente especialmente quando lançamos um olhar sobre a escrita de Mario Bellatin, a qual se delineia a partir da construção de imagens, o que a torna diferenciada, conforme poderá ser notado ao longo do presente trabalho. O próprio processo de ingresso em suas obras exige do leitor um olhar apurado, pois Bellatin estabelece diversos jogos ao brincar com as noções de ficção e realidade e com o próprio processo de escrita quando afirma: “No quiero que se piense que soy

cineasta y que también soy fotógrafo. Yo soy escritor. Lo que pasa es que uno sigue escribiendo de distintas maneras. No sólo con el lápiz y el papel. Incluso ahora escribo en el iPhone. A pesar de cualquier cosa yo voy a seguir escribiendo²³” (GARDUÑO, 2013, s/p), bem como com elementos intertextuais que ressaltarão o modo como as distintas experiências individuais conduzirão os leitores a diferentes leituras e níveis de fruição.

Propor a escrita de Bellatin como *pachuca*, conforme termo utilizado por Octavio Paz, pressupõe apresentar aspectos de suas produções que se constituam de formas diferenciadas. Ainda que os textos bellatinianos pudessem ser considerados *pachucos* mesmo pela composição de personagens que se apresentam de forma peculiar como no caso do cabeleireiro de *Salón de Belleza* que transforma seu empreendimento em um moridero ou a infanticida de *La escuela del Dolor Humano de Sechuán*, a qual afoga meninos em praça pública, a condição de *pachuca* de sua obra reside no modo como o autor consegue construir imagens por meio da palavra e assim propor diferentes olhares para temáticas como democracia, morte e a própria ideia de beleza.

Na referida obra *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin cria dois personagens que, embora separados em blocos distintos no presente trabalho, ajudarão a ilustrar as afirmações anteriores a respeito do caráter imagético de sua escrita. A primeira imagem que se deseja analisar é a do time de jogadores de voleibol sem os dedos da mão direita, denominados *Los Democráticos*.

Conforme apresentado anteriormente, os integrantes desse time têm os dedos da mão direita decepados como castigo por não terem abdicado de seu direito ao voto após um longo período impedidos de fazê-lo. A escolha da mão direita não se dá de maneira ingênua quando se decide lançar o olhar mais apurado para a produção proposta por Bellatin. A obra na qual esse personagens se inserem retrata uma comunidade que passa longos anos sob um regime comunista, o qual está prestes a ruir. Dessa forma, para que a ideologia de esquerda pudesse permanecer, mesmo que por mais alguns momentos, tudo aquilo que fizesse lembrar a oposição deveria ser cortado, como os dedos da mão direita, utilizados no exercício do voto.

²³ Não quero que se pense que sou cineasta e que também sou fotógrafo. Eu sou escritor. O que acontece é que alguém pode continuar escrevendo de diferentes formas. Não só com o lápis e o papel. Inclusive agora escrevo no iPhone. Apesar de qualquer coisa, eu vou continuar escrevendo.

Uma curiosa imagem que se estabelece e que permeia as obras de Bellatin é a falta de membros. Em *La escuela del dolor humano de Sechuán* há um jovem que relata haver nascido sem um braço, o que abrirá espaço para a construção de várias simbologias a partir do próprio trabalho de seleção vocabular para a composição desse personagem.

Durante as narrações dos episódios de sua vida, o jovem se remeterá a alguns momentos particulares depois que faz saber ao leitor sobre sua malformação:

Quizá sea mejor quedarme en mi cuarto. Constató una vez más que para mi padre es un verdadero problema económico ser convocado a una de las celebraciones de cumpleaños. Principalmente porque hay que comprar un regalo. Por lo general nunca está dispuesto a gastar dinero en nada que no haya planificado con mucha antelación. Sospecho que tampoco le parece una buena idea dedicar sus fines de semana en dejarme y recogerme de casa de mis amigos. Quizá sea mejor así. Puedo de ese modo quedar liberado de las molestias que me producen los arneses que se incrustan en mi espalda²⁴. (BELLATIN, 2013, p. 438)

A cena anterior se passa logo após o personagem narrar que, na infância, durante uma festa de aniversário, ele perdeu a luva que compunha seu braço mecânico e que fazia o papel de mão. Durante o ocorrido, os adultos ali presentes passaram toda a festa empenhados em encontrar o objeto perdido, o que fez com que o narrador desconfiasse que nunca mais seria convidado a uma festa infantil, afirmação que traz também comicidade à narrativa. Mas o que chama a atenção nesse trecho do relato é o modo como o narrador, em mais de uma situação, denomina seus equipamentos ortopédicos como *arneses*, cuja tradução literal é arreio.

A imagem do arreio remete também à sua função de facilitar o controle do animal, em geral cavalos, no qual se está montando e que auxilia que ele seja subjugado por quem o monta. Nesse sentido, no referido trecho, pode-se perceber que, apesar de o menino perceber que a ausência de um braço poderia afastá-lo do convívio social, ele se mostra aliviado pelo fato de, por isso, ser obrigado a passar menos tempo

²⁴ Talvez seja melhor ficar no meu quarto. Constató mais uma vez que para meu pai é um verdadeiro problema econômico ser convocado a uma das celebrações de aniversário. Principalmente porque tem que comprar presente. Geralmente, nunca está disposto a gastar dinheiro com nada que não tenha planejado com muita antecedência. Suspeito que tampouco lhe parece uma boa ideia dedicar seus fins de semana a me deixar e me buscar na casa de meus amigos. Talvez seja melhor assim. Dessa forma posso ficar livre dos incômodos que me provocam os arreios que se incrustam nas minhas costas.

preso ao equipamento ortopédico que lhe causa dor devido à maneira como se prende às suas costas.

Nesse ponto o aparato para a correção ortopédica assumiria um caráter de instrumento de tortura, à qual o jovem, nessa ocasião ainda um menino, deveria se submeter para a correção de suas deformidades, mesmo que por meio da dor e sem garantia de eficácia. Na primeira parte da obra *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, citada em capítulos anteriores, Foucault opta por ilustrar de forma imagética alguns instrumentos utilizados para o controle e molde do corpo, valendo-se de algumas imagens de Nicolas Andry, entre as quais cita também a ortopedia enquanto instrumento não só de correção, mas de prevenção de deformidades, termo este utilizado não só para o corpo, mas também para a alma, a qual tematiza grande parte do capítulo:



(Figura 1- N. Andry. A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo, 1749)

Na Figura 1, é possível perceber que a ortopedia é retratada por Nicolas Andry como um instrumento de correção, o que servirá de ilustração para a discussão de Foucault a respeito dos instrumentos de punição do corpo como forma de controle da alma, mas também contribuem para a compreensão das imagens propostas por Bellatin na construção de seus personagens, como no caso da escolha do termo arreio para se referir aos equipamentos ortopédicos. Tais conexões possibilitam a ampliação dos sentidos que podem se estabelecer na figura do jovem rapaz e em sua relação com o todo da obra.

O arreio, a partir da comparação com as imagens anteriores, passa a ser não só um instrumento de correção e subjugação do corpo, mas algo necessário. O sujeito amputado, imagem física que recorda a morte, conforme afirma Norbert Elias ao se referir aos amputados, pode assim se inserir na sociedade ou ser, definitivamente, afastado dela, conforme o jovem relata sobre sua retirada, enquanto criança, da vida social.

O narrador critica ainda a falta de funcionalidade de sua prótese para a vida diária, no entanto revela que seu uso o fazia cumprir com uma função social, mesmo que, nem sempre, ela estivesse de fato ligada a ele:

Quizá las palizas motivadas por un incondicional respeto a las sumas y las restas pueda tener una explicación, pero el asunto de la prótesis obtenida gracias al empeño de un grupo de damas piadosas no admite una interpretación cuerda. No puedo olvidar, ya no digamos la parafernalia de esas damas de la guardia que se enorgullecían de ser las promotoras de una prótesis que casi no contaba con una utilidad real, sino la pelota que me regalaron en una celebración que se organizó por Navidad²⁵. (BELLATIN, 2013, p. 448)

Nesse caso, a prótese cumpriria uma dupla função: esconder a deformidade do garoto e fazer com que as mulheres chamadas de damas piedosas cumprissem com uma função social específica. Tal fato coloca em jogo também a caridade enquanto uma via de mão dupla pela qual, em casos como o do narrador, o sentimento de

²⁵ Talvez as surras motivadas por um incondicional respeito às somas e subtrações possa ter uma explicação, mas o assunto da prótese obtida graças ao empenho de um grupo de damas piedosas não admite interpretação lúcida. Não posso esquecer, não a parafernália dessas damas da guarda que se orgulhavam de ser as promotoras de uma prótese que quase não tinha uma utilidade real, senão a bola que me presentearam em uma celebração que se organizou por causa do Natal.

satisfação do doador se constrói a partir de uma falsa sensação de ajuda, o que confere a esse ato um caráter egoísta por visar a autossatisfação.

A falta de funcionalidade da prótese sempre faz com que o narrador se refira a ela como *el brazo*, conforme citado em um trecho anterior. Dessa forma se torna cada vez mais forte a ideia de que o garoto e o braço são sujeitos separados. Ainda que a prótese possa assumir um formato que seja idêntico ao de um membro humano, sua funcionalidade não alcançaria tal patamar. Não só nessa obra, mas em uma série de fotos do próprio Bellatin, o autor utiliza sua condição física para fazer uma crítica à indústria ortopédica, fotografando-se com diversos modelos de próteses que fogem totalmente à funcionalidade estética de imitação dos membros reais e conferindo-lhes um caráter artístico, o que pode ser notado como uma transfiguração do próprio conceito de utilitarismo:



Prótese que representa a parte inferior de um corpo feminino²⁶

²⁶ Disponível em <http://historico.elpais.com.uy/suple/cultural/12/09/28/cultural_665709.asp> Acesso em 06 de dezembro de 2018.



Bellatin e sua prótese de flor-de-lis²⁷

Sob esse viés é interessante observar uma segunda figura da mesma série retratada por Nicolas Andry e utilizada por Foucault, conferindo-lhe agora um olhar mais atento.

²⁷ Disponível em <http://rascunho.com.br/as-realidades-ocultas-de-bellatin/> Acesso em 06 de dezembro de 2018.



(Figura 2: N. Andry. A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo, p. 1749)

Na imagem é possível perceber uma árvore de tronco torto amarrada a uma estaca de madeira. Ainda que ambas sejam do mesmo material, percebe-se que a estaca passou por algum tipo de tratamento, como se houvesse sido lixada e preparada para conferir firmeza e suporte. A árvore apresenta deformidades em seu tronco bem como curvaturas por toda a sua extensão. A corda que as une tem o objetivo de fazer com que a árvore se molde à estaca, no entanto para que a árvore assuma o formato desejado seria necessário que ela passasse pelo mesmo tratamento que a estaca, porém nesse processo deixaria de ser árvore ao perder sua vitalidade. Dessa forma, ainda que ambos sejam feitos de madeira, uma nunca chegará, de fato, a formar parte da outra sem que haja morte, visto que um ser vivo teria que se moldar a um objeto.

Da mesma forma pode-se aplicar tal análise ao braço mecânico do rapaz e a seus aparelhos ortopédicos. Mesmo sendo criados para moldar o corpo humano, tais aparatos não conseguem estabelecer a mesma harmonia que os membros naturais, sendo assim como a estaca objetos estáticos que não conseguem se moldar à dinamicidade do corpo e, por isso, fere-o até que ele tente fazer o movimento contrário, no qual o dinâmico se adapta forçosamente ao estático por meio de

mecanismos de coerção do corpo e subjugação aos discursos de poder vigentes, desse movimento surge o que Foucault (2014) denomina como *corpos dóceis*, não só no sentido físico, mas na instrumentalização do indivíduo para a exploração de suas capacidades por meio da castração de suas tendências naturais visando ao controle.

Dessa forma a imagem dos arreios se expande de tal forma que já não compõe somente a figura do rapaz, mas possibilita a análise também do regime totalitário que se instaura na ficção. O molde a ideologias pré-fabricadas faz com que os cidadãos por ela envolvidos se vejam amarrados ao regime tal como o jovem aos seus aparatos ortopédicos, nesse sentido a imagem que se constrói ao redor do jovem rapaz é também uma representação do modo como o regime afetou os cidadãos locais de maneira macro, ao atá-los a ideologias inférteis, repletas de castração e que conduziriam, inevitavelmente, a uma morte gradual dos corpos dóceis ali subjugados.

Tais afirmações serão expandidas nos subcapítulos a seguir, nos quais serão apresentadas análises de espaços e personagens que também se constroem de formas imagéticas e conduzem a reflexões sobre diferentes possibilidades de existência e fruição.

3.2 Espaços de Transgressão

Pensar a literatura abre novas possibilidades de percepção para elementos do cotidiano como parte do movimento de fruição. Conforme apresentado no tópico anterior, a escrita de Bellatin se constrói, por vezes, de forma imagética, o que funciona como ampliação da experiência estética do leitor e como recurso composicional de suas obras.

Em alguns de seus trabalhos, o autor transporta os leitores a ambientes pouco habituais e que podem causar estranhamento, especialmente se levamos em consideração o que Roberto Esposito (2009) considera como imunização, ou seja, estratégias de controle da vida e ações dos indivíduos. Tal processo, já discutido em tópicos anteriores, chega ao extremo de ditar quem merece a vida ou não, por meio de mecanismos políticos analisados no campo de estudos da *biopolítica*.

A normatização de condutas não passa somente pelo controle das ações individuais, mas também dos espaços que se formam a partir de tais processos com vistas ao poder ainda na contemporaneidade:

el terrorismo biológico y la guerra preventiva que intenta enfrentársele en su mismo terreno; las masacres étnicas, todavía de tipo biológico y las migraciones masivas que arrollan las barreras puestas para contenerlas; las tecnologías que configuran no sólo el cuerpo de los individuos, sino también los caracteres de la especie; la reapertura de campos de concentración en diversas partes del mundo; el empañamiento de la distinción jurídica entre norma y excepción²⁸. (ESPOSITO, 2009, p. 154).

A partir da fala do filósofo, especialmente a respeito da reabertura de campos de concentração ao redor do mundo devido à distinção de espaços entre aqueles que os indivíduos podem ou não ocupar, olhar os espaços criados por Bellatin em suas narrativas requer perspicácia para entender as escolhas de composição realizadas pelo autor. Assim, a partir do “*como se fosse realidade*” (ISER, 2002), Bellatin convida o leitor a experimentar alguns ambientes peculiares, tais como um salão de beleza, que passa a abrigar homens à espera da morte, e festas sexuais nos arredores de uma cidade, onde práticas sexuais inusitadas são levadas a cabo.

O enredo da obra *Salón de Belleza* dá-se a partir da construção de uma trama narrada em primeira pessoa, o que evidencia o papel do narrador também como personagem que dá a conhecer sua história. Por meio desse artifício narrativo, faz-se conhecer um cabeleireiro que narra como seu salão de beleza transformou-se no que ele denomina *moridero*, ou seja, “convertirse en un lugar usado exclusivamente para morir en compañía²⁹” (BELLATIN, 2009, p. 23) onde homens moribundos podem ir para esperar pela morte, passando pela convalescência como um ato natural à finitude do ser humano.

Esse ambiente construído pelo autor mostra-se como um espaço de complexas transformações e que transfigura o conceito de belo, antes aplicado ao cuidado estético

²⁸ o terrorismo biológico e a guerra preventiva que tenta enfrentá-lo em seu próprio terreno; os massacres étnicos, ainda de tipo biológico e as migrações massivas que atropelam as barreiras postas para contê-las; as tecnologias que configuram não só o corpo dos indivíduos, mas também os caracteres da espécie; a reabertura de campos de concentração em diversas partes do mundo; o embaçamento da distinção jurídica entre norma e exceção.

²⁹ Converter-se em um lugar usado exclusivamente para morrer em companhia.

fornecido pelo salão às clientes, a um novo patamar que tem a morte e sua espera como partes da vida. Em diversos momentos da obra podem-se notar contrastes entre o que o salão havia sido e no que havia se transformado, como se vê no fragmento a seguir:

Del salón de belleza quedan los guantes de jebe, la mayoría con huecos en las puntas de los dedos. También las vasijas, los ganchos y los carritos donde se transportaban los cosméticos. Las secadoras, así como los sillones reclinables para el lavado del pelo los vendí para obtener los implementos necesarios para la nueva etapa en la que ha entrado el salón. Con la venta de los objetos destinados a la belleza compré colchones de paja, catres de fierro y una cocina a kerosene. Un elemento muy importante que deseché en forma radical fueron los espejos que en ese momento habían multiplicado con sus reflejos los acuarios así como la transformación de las clientas a medida que se sometían a los distintos tratamientos que se les ofrecían. A pesar de que me parece estar acostumbrado a ese ambiente, creo que para cualquiera sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro³⁰. (BELLATÍN, 2013, p.20-21)

Tais estruturas contrastivas são responsáveis por conferir maior viveza de detalhes a essa estética que cria um espaço capaz de apresentar ao leitor diversos sentimentos e sensações que se confundem conforme as memórias do narrador, por vezes emaranhadas, as quais desvelam um cenário totalmente transformado e que pode ser denominado transgressor porque desafia regras e convenções sociais, principalmente no que diz respeito ao contato dos vivos com os moribundos.

Outro espaço peculiar emerge da narrativa *Flores*. Durante a narração, descobre-se que o escritor amputado é contratado pela prefeitura para uma pesquisa, na qual deveria “hacer una investigación sobre las distintas maneras en que se ejerce el sexo en la ciudad³¹” (BELLATIN, 2013, p. 379). Tais locais ficam localizados em

³⁰ Do salão de beleza restam as luvas de látex, a maioria com buracos nas pontas dos dedos. Também as vasilhas, as presilhas e os carrinhos onde se transportavam os cosméticos. Os secadores, assim como as poltronas reclináveis para lavar o cabelo, vendi para obter os implementos necessários para a nova etapa na qual entrou o salão. Com a venda dos objetos destinados à beleza comprei colchões de palha, camas de ferro e um fogareiro a querosene. Um elemento muito importante que joguei fora de forma radical foram os espelhos que nesse momento haviam multiplicado com seus reflexos os aquários assim como a transformação das clientes à medida que submetiam aos distintos tratamentos que lhes eram oferecidos. Apesar de pensar que estou acostumado com esse ambiente, creio que para qualquer um agora seria insuportável multiplicar a agonia até esse estranho infinito que os espelhos postos um de frente para o outro produzem.

³¹ Fazer uma investigação sobre as diferentes maneiras em que se exerce o sexo na cidade.

uma zona portuária da cidade e darão lugar a eventos que serão chamados *Altares*, conforme explica o narrador:

Los depósitos manejados por el gremio de carniceros fueron construidos cerca de los muelles de la ciudad. Entre uno y otro existen pequeños locales abandonados que alguna vez sirvieron de merenderos para trabajadores. Casi todos cuentan con sótanos espaciosos, donde ciertos días de la semana se llevan a cabo los Altares. Para saber cuándo se va a producir el siguiente Altar, se ha establecido una peculiar cadena telefónica a la cual pueden acceder sólo los usuarios habituales. Los datos, además, se conocen únicamente antes de iniciada una sesión. Es posible que se trate de un encuentro sadomasoquista en sus distintas variantes³². (BELLATIN, 2013, p.365)

O narrador segue ainda sua referência aos Altares, descrevendo algumas das mencionadas encenações de práticas sadomasoquistas que ganham espaço nesses locais:

Hay ocasiones en que los animales también forman parte de las funciones. Se acostumbra escoger entonces ciertas rechonchas o perros daneses. En otras oportunidades el Altar está dedicado a los Adultos maltratados en la infancia. En esas ocasiones aparecen en el escenario hombres y mujeres vestidos como niños, haciendo el simulacro de ser apaleados por sus padres o tutores. Casi todos los Altares comienzan a las dos de la mañana, salvo los reservados a los Jóvenes que aman a los ancianos, pues los hombres de edad madura contratados para estas funciones suelen quejarse de enfermedades causadas por frecuentar la calle a altas horas de la madrugada³³. (BELLATIN, 2013, p.365)

Como se pode notar na citação, os Altares funcionam como espaços de encenações de práticas sexuais não convencionais, configurando-se como um grande

³² Os depósitos administrados pelo sindicato de açougueiros foram construídos perto dos portos da cidade. Entre um e outro existem pequenos locais abandonados que alguma vez serviram de refeitórios para trabalhadores. Quase todos contam com porões espaçosos, onde certos dias da semana se levam a cabo os Altares. Para saber quando se vai produzir o Altar seguinte, se estabeleceu uma peculiar cadeia telefónica a qual somente os usuários habituais podem acessar. Os dados, ademais, se conhecem unicamente antes de iniciada uma sessão. É possível que se trate de um encontro sadomasoquista em suas distintas variantes.

³³ Há ocasiões em que os animais também fazem parte das sessões. Costuma-se escolher então certas rechonchudas ou cães dinamarqueses. Em outras oportunidades o Altar é dedicado aos Adultos maltratados na infância. Nessas ocasiões homens e mulheres vestidos como crianças aparecem no cenário, fazendo o simulacro de serem surrados por seus pais ou tutores. Quase todos os Altares começam às duas da manhã, salvo os reservados aos Jovens que amam idosos, pois os homens de idade madura contratados para estas sessões costumam se queixar de enfermidades causadas por frequentar a rua a altas horas da madrugada.

espetáculo para voyeurs. Tais práticas de representação não permitem que os espectadores participem dos atos ali praticados, tornando-os apenas admiradores. Em contrapartida, na zona denominada *Hell Kitchen*, esses atos sexuais são postos em prática, o que se configura como um problema ao longo da narrativa.

Em ambos os casos, tanto do *moridero* apresentado em *Salón de Belleza*, como no *Hell Kitchen*, presente em *Flores*, é possível notar que os ambientes se constroem de formas inusitadas e abrigam práticas não convencionais, no trato com moribundos e também com práticas sexuais consideradas alternativas. Nesse sentido, tais espaços podem ser considerados transgressores, conforme a definição dada por Bataille (2014):

A transgressão organizada forma como interdito um conjunto que define a vida social. A frequência — e a regularidade — das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado — como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. Essa verdade parece nova, embora seja fundada na experiência imemorial. Mas ela é bem contrária ao mundo do discurso do qual a ciência deriva. É por isso que só a encontramos tardiamente enunciada. (BATAILLE, 2014, p.89)

Bataille indica que a *transgressão* está diretamente conectada ao que chama de *interdito*, visto que há uma “profunda cumplicidade entre a lei e a violação da lei” (BATAILLE, 2014, p. 60). Tal vinculação, ainda de acordo com o filósofo, mantém uma relação que poderia ser considerada sistêmica e interdependente:

A transgressão organizada forma como interdito um conjunto que define a vida social. A frequência — e a regularidade — das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado — como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. Essa verdade parece nova, embora seja fundada na experiência imemorial. Mas ela é bem contrária ao mundo do discurso do qual a ciência deriva. É por isso que só a encontramos tardiamente enunciada. (BATAILLE, 2014, p.89)

Esse movimento transgressor fica claro na obra de Bellatin quando se nota que ele, na contramão do projeto higienizado de sociedade que dita um lugar periférico

para a morte ou qualquer elemento que pareça seu presságio, cria ambientes que abraçam os movimentos de transgressão e seus elementos como os moribundos e aqueles que não se propõem ao exercício normatizado da sexualidade. Tais espaços apresentam novas possibilidades de existência que se constroem a partir de uma visão diferenciada do exercício das escolhas individuais dos personagens, sendo esses ambientes o retrato da performatização da transgressão enquanto força motriz para que esses indivíduos possam resistir aos instrumentos de domesticação do ser.

Em primeiro lugar, para observar como isso ocorre na obra *Salón de Belleza*, é preciso retomar o estudo feito no capítulo anterior a respeito da forma como a realidade da morte foi encoberta no processo de modernidade da sociedade ocidental, bem como todos aqueles que fazem lembrá-la como enfermos, moribundos e amputados, cuja debilidade corporal funciona como seu prenúncio. Essa figura que se instaura no imaginário popular não o faz de maneira inocente, o estímulo ao medo da figura da morte é utilizado há muito como instrumento de domesticação, conforme demonstra Norbert Elias: “O medo da punição depois da morte e a angústia em relação à salvação da alma se apossam de ricos e pobres, sem aviso prévio. Como garantia, os príncipes sustentavam igrejas e mosteiros; os pobres rezavam e se arrependiam”. (ELIAS, 2001, p.23).

Portanto, é possível perceber que, na antiguidade, a Igreja já havia descoberto o poder de controle que o medo da morte tem sobre o indivíduo. Um leitor ingênuo poderia, porém, supor que com o advento do Iluminismo e a valorização do pensamento científico esse instrumento de dominação eclesiástico teria caído no ostracismo. Residiria nessa linha de pensamento um grande engano. A desmistificação de muitos conceitos antes atribuídos a divindades fez com que especialmente as ciências médicas passassem a ser vistas como novas possibilidades mais sólidas de legitimação de discursos de controle, conforme pontado no capítulo anterior. Para que tal fato possa ser percebido com maior clareza é interessante ainda recordar que Esposito (2009) reflete sobre como a medicina teve um papel fundamental e supervalorizado em regimes como o nazismo, quando o médico assume papel similar ao do sacerdote, indicando até mesmo quem seria merecedor da vida ou não. Tal poder abre precedentes para que termos raciais ganhem valor sobremodo elevado e faz com

que as demais raças e estilos de vida ganhem papel secundário e, portanto, menos valorizado:

En el momento en el que la vida de un pueblo definido en términos raciales se toma como el valor supremo que ha de conservarse intacto en su constitución originaria, o expandir sus confines, es obvio que la otra vida, la vida de otros pueblos y de otras razas, tiende a ser considerada como un obstáculo a tal proyecto y sacrificada. La silueta del *bíos* se recorta artificialmente mediante una serie de barreras alzadas en zonas de distinto valor, que someten una parte de las mismas a la violencia destructiva de las otras³⁴. (ESPOSITO, 2009, p. 130)

Dessa forma, ao se observar o espaço do *moridero* criado por Bellatin, é possível perceber que esse ambiente transgride duplamente os mecanismos de dominação biopolítica apresentados anteriormente. Em primeiro lugar, ao negar a entrada de medicamentos: “Como creo haber dicho en algún momento, los médicos y las medicinas están prohibidos. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspecto las reglas del Moridero son inflexibles³⁵.” (BELLATIN, 2013, p.32). Em segundo, quando nega a participação da religião no cuidado com seus hóspedes:

Sin embargo, debo ser fiel a las razones originales que tuvo este Moridero. No a la manera de las Hermanas de la Caridad, que apenas se enteraron de nuestra existencia quisieron asistirnos con trabajo y oraciones piadosas. Aquí nadie está cumpliendo ningún tipo de sacerdocio. La labor que se hace obedece a un sentido más humano, más práctico y real. Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo³⁶. (BELLATIN, 2013, p.67).

³⁴ No momento em que a vida de um povo definido por termos raciais se toma como o valor supremo que há de ser conservado intacto em sua constituição original, ou de se expandir seus confines, é óbvio que a outra vida, a vida dos outros povos e de outras raças, tende a ser considerada como um obstáculo a tal projeto e que deve ser sacrificada. A silhueta do *bíos* se recorta artificialmente mediante uma série de barreiras alçadas em zonas de distinto valor, que submetem uma parte das mesmas à violência destrutiva das outras.

³⁵ Como creio ter dito em algum momento, os médicos e os remédios estão proibidos. As ervas medicinais, os curandeiros e o apoio moral dos amigos ou familiares também. Nesse aspecto as regras do *Moridero* são inflexíveis.

³⁶ Porém, devo ser fiel às razões originais que teve este *Moridero*. Não à maneira das Irmãs da Caridade, que mal se inteiraram de nossa existência quiseram assistir-nos com trabalho e orações piedosas. Aqui ninguém está cumprindo nenhum tipo de sacerdocio. A labuta que se faz obedece a um sentido mais humano, mais prático e real. Há outra regra, que não mencionei por temor de que me censurem, e é que no *Moridero* são proibidos os crucifixos, os santinhos e as orações de qualquer tipo.

Em ambos os casos fica claro como o narrador tenta blindar o ambiente criado por ele contra interferências que possam desviá-lo de seu objetivo inicial, que é a uma forma digna e consciente de vivenciar a morte, já anunciada e iminente, por meio da experimentação da mesma em vida. De modo diferente, tal processo pode também ser percebido em *Flores*, no entanto, o elemento religioso dialoga de maneira diferenciada com aquele realizado em *Salón de Belleza*.

Flores criará um interessante contraste entre o sagrado e o profano. Em determinado momento da narrativa, é acrescentada a informação de que o escritor que busca catalogar os Altares é também frequentador de uma mesquita, o que, em um primeiro momento, traz um caráter duplo ao personagem: o trabalho, que tem seu caráter secular reforçado pelo ambiente no qual desenvolve suas pesquisas e sua vida religiosa, que lhe confere experiências místicas.

Apesar de apresentarem caracteres considerados tão contrários, os dois ambientes pelos quais o escritor transita carregam em si semelhanças. Durante as visitas à mesquita, relata-se que o escritor vive experiências denominadas giros místicos, caracterizados como danças ao redor de seu próprio eixo e que, de alguma forma, promovem a transcendência a quem deles participa:

Durante las sesiones al escritor le gusta permanecer en silencio. Se mantiene de ese modo hasta el momento del shiker, que es cuando los fieles comienzan a bailar rotando sobre su eje como una emulación de los astros que se mueven alrededor del sol. El escritor en esos momentos entona un canto gutural, que no recuerda haber aprendido antes, del que ignora su significado³⁷. (BELLATIN, 2013, p. 22).

Durante a prática, o narrador afirma que o personagem entoa um canto que não se lembra de haver aprendido anteriormente como demonstração de uma possível absorção de costumes ancestrais presentes comumente nas práticas rituais visto que “a memória não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador” (ELIADE, 1992a, p. 53). Dessa forma, o que interessa é o ritual em si e não a racionalização de suas origens. O silêncio inicial

³⁷ Durante as sessões o escritor gosta de permanecer em silêncio. Se mantém deste modo até o momento do shiker, que é quando os fiéis começam a dançar girando sobre seu eixo como uma emulação dos astros que se movem ao redor do sol. O escritor nesses momentos entoa um canto gutural, que não se lembra de haver aprendido antes, do qual ignora seu significado.

ao ritual é também parte da prática do momento de conexão, bem como os atos que se seguem, entretanto, esse movimento ritualístico pode ser notado também nas visitas do personagem aos *Altaires*.

Nessas ocasiões o escritor, que utilizava uma prótese para substituir uma das pernas, trocava-a por uma “pierna adornada con piedras preciosas³⁸” (BELLATIN, 2013, p. 415), a qual era reservada especialmente para comparecer às festas sexuais realizadas nos *Altaires*. Em estudos a respeito dos rituais sagrados e, especificamente a respeito do significado das festas, Mircea Eliade (1992a) apresenta uma aproximação entre os momentos festivos e aquilo que forma parte do sagrado ao identificar que “Nas festas, ao contrário, reencontra-se a dimensão sagrada da existência, ao se aprender novamente como os deuses ou os Antepassados míticos criaram o homem e lhe ensinaram os diversos comportamentos sociais e os trabalhos práticos” (ELIADE, 1992a, p. 48).

Sob esse viés, sagrado e profano misturam-se nesses dois espaços que conduzirão o indivíduo a um tempo próximo ao que Eliade (1992b) chama arcaico, no qual “nada sabe a respeito de atividades ‘profanas’: todos os atos possuem significado definido” (ELIADE, 1992b, p. 31) e ainda para o qual “qualquer atividade responsável, em busca de um propósito definido, era um ritual” (ELIADE, 1992b, p. 31). Assim, tanto o que ocorre nos giros místicos, como nos Altaires seriam práticas do sagrado, já que, ainda segundo Eliade (1992b), no tempo arcaico “tanto as orgias como o casamento, constituíam rituais que imitavam gestos divinos, ou certos episódios do drama sagrado do Cosmo” (ELIADE, 1992b, p. 31). Dessa forma, ambos os espaços carregam seu valor ritual que os atualiza no tempo sagrado.

Conforme apontado, os *Altaires* e o *moridero* se constituem enquanto espaços de transgressão, no entanto fica claro em ambos os enredos o modo como forças de controle intentam engendrar-se nesse ambiente que foge ao padrão normatizado, como pode ser observado, primeiramente, no projeto do salão de beleza. A criação de um espaço que rejeita a instauração do medo da morte e sede lugar para que o processo da convalescência ocorra de forma natural sem o uso de medicamentos ou paliativos que possam interferir de maneira antinatural nesse processo causa estranhamento até mesmo pela forma como o narrador afirma lidar com seus hóspedes:

³⁸ Perna Adornada com pedras preciosas.

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición³⁹. (BELLATÍN, 2013, p.26).

A visão adotada mostra que ele passa a perceber a morte como formadora da vida, sem tanto receio da finitude nesse primeiro momento, superando assim o medo de seu próprio fim, representado no outro conforme afirma Bataille, ao apontar que o ser humano percebe a morte de forma diferente dos outros animais:

(...) o que chamamos morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. (BATAILLE, 2014, p. 68)

Tal experiência também se configura como um símbolo de resistência, pois o narrador-protagonista encara a morte como parte integrante da vida, conforme propõe Elias:

Há diversas maneiras de lidar com que o fato de que todas as vidas, incluídas as de pessoas que amamos, tem um fim. O fim da vida humana, que chamamos de morte, pode ser mitologizado pela ideia de outra vida no Hades ou no Valhalla, no Inferno ou no Paraíso. Essa é a forma mais antiga e comum dos humanos enfrentarem a finitude da vida. Podemos tentar evitar a ideia da morte afastando-a de nós tanto quanto possível – encobrando e reprimindo a ideia indesejada – ou assumindo uma crença inabalável em nossa própria imortalidade – “os outros morrem, eu não”. Há uma forte tendência nesse sentido nas sociedades avançadas de nossos dias. Finalmente podemos encarar a morte como um fato de nossa existência; podemos ajustar nossas vidas, e particularmente nosso comportamento às outras pessoas, à duração limitada de cada vida. (ELIAS, 2001, p.7)

No fragmento de Elias (2001) evidenciam-se, especialmente, as diferentes visões possíveis da figura da morte, trazendo uma proposta de existência que encare a morte como formadora da vida e a finitude como intrínseca à existência humana. No

³⁹ Pode parecer difícil acreditar em mim, mas já quase não individualizo os hóspedes. Chegou um estado em que todos são iguais para mim. No início os reconhecia. Inclusive vez ou outra cheguei a me afeiçoar por um. Mas agora não são mais que corpos em transe rumo à desapareição.

entanto, como a proposta do presente tópico está centrada na análise e observação dos espaços não normatizados representados nas figuras dos *Altars* e do *moridero*, é necessário que se perceba que os espaços supracitados, por abrigarem pessoas com uma atitude de vida não normatizada com relação à morte, sofrerão represálias por meio de tentativas de imunização que se configurarão em intenções de eliminar sua existência, tal como poderá ser observado no fragmento a seguir, visto também na página 28 do presente trabalho:

La campana que se desató en mi contra fue bastante desproporcionada. Tanto que, cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir hasta mismo la policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en mis dominios. Se organizaron y la primera vez que supe de ellos fue por una comisión que apareció en la puerta con un documento donde habían firmado en una larga lista. Pude leer que pedían que desalojáramos el local de inmediato. Después la junta se encargaría de echar fuego, pienso que como símbolo de purificación⁴⁰. (BELLATÍN, 2013, p.38)

A destruição do ambiente exige, como o narrador aponta, a “purificação” do local como forma de afastar todo e qualquer perigo que possa atentar contra os sãos. Dessa forma a decisão do personagem pela manutenção do *moridero* aponta uma das muitas formas de contestação presentes na obra que desafiam os instrumentos biopolíticos, responsáveis pela escolha de quem merece morrer e as quais, assim, retiram do indivíduo a escolha de seu próprio destino.

De forma semelhante, o narrador de *Flores* relata que o *Hell Kitchen* também sofria risco de extinção:

Como resultado de las últimas medidas gubernamentales, la zona de la ciudad conocida como el Hell Kitchen está a punto de desaparecer. Por eso el escritor tiene cada vez mayor dificultad para ubicar puntos de encuentro con personas que ejercen sexualidades alternativas, por llamarlas de algún modo. Ha enviado una queja denunciando esta decisión de las autoridades como una ilegal

⁴⁰ A campanha que se desatou contra mim foi bastante desproporcional. Tanto que, quando o povo quis queimar o salão até a polícia teve que intervir. Os vizinhos afirmavam que aquele lugar era um foco infeccioso, que a peste tinha ido se instalar em meus domínios. Se organizaram e a primeira vez que soube deles foi por uma comissão que apareceu na porta com um documento no qual tinham assinado em uma longa lista. Pude ler que pediam que desalojássemos o local imediatamente. Depois a junta se encarregaria de pôr fogo, penso que como símbolo de purificação.

ingerencia en la vida privada de los ciudadanos⁴¹. (BELLATIN, 2013, p. 381).

O escritor percebe, então, que seu trabalho era, na verdade, uma manipulação governamental para obter acesso à zona denominada *Hell Kitchen* e poder, assim, traçar estratégias de controle para os atos ali realizados. Nesse ponto é interessante perceber que, ainda que o *Hell Kitchen* seja eliminado, os *Altars* conseguem ter sua manutenção garantida visto que trabalha as práticas sexuais como atividades performáticas, ao contrário do *Hell*, onde as práticas são levadas a cabo. Tal fato justifica outra reflexão importante. Qual a verdadeira transgressão que levaria os instrumentos de dominação biopolítica a se interessarem pelos ambientes representados pelo *moridero* e pelo *Hell Kitchen*? Uma reflexão presente no ensaio *A noção de dispêndio* (2016), de Georges Bataille, ajuda a lançar luz sobre essa indagação ao apresentar os dispêndios improdutivos:

(...) o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *dispêndio* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. (BATAILLE, 2016, p. 21)

Portanto, ao observar os espaços propostos por Bellatin, é possível notar que a noção de dispêndio se faz presente em ambos os ambientes. Em *Salón de Belleza*, ao criar um ambiente para a espera pela morte, o cabeleireiro troca a função prática de prestação de serviços de seu estabelecimento por um ofício fadado ao desperdício de energia, já que o gasto de energia do narrador no cuidado com os doentes até sua morte se torna um trabalho sem retorno concreto sob uma visão pragmática do gasto de energia vital.

De forma semelhante, as práticas sexuais desenvolvidas na zona do *Hell Kitchen* poderiam também ser consideradas desperdício inútil (sob a lógica do trabalho

⁴¹ Como resultado das últimas medidas governamentais, a zona da cidade conhecida como o *Hell Kitchen* está a ponto de desaparecer. Por isso, o escritor tem cada vez mais dificuldade para localizar pontos de encontro com pessoas que exercem sexualidades alternativas, para contatá-las de algum modo. Enviou uma queixa denunciando esta decisão das autoridades como uma ilegal ingerência da vida privada dos cidadãos.

e da produção para o sistema) de energia vital, visto que, conforme analisa Bataille, as práticas sexuais sem vistas à reprodução são também consideradas dispendiosas. Conforme demonstra Bataille (2014), especialmente os interditos ligados às práticas sexuais, têm seus fundamentos baseados na necessidade do mundo do trabalho de canalizar a energia humana em fonte produtiva, à qual elas se opõem:

Podemos dizer apenas que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê. Somos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito. (BATAILLE, 2014, p. 74)

A partir da perspectiva apresentada por Bataille, é possível perceber que ambos os espaços se constroem na zona do interdito, caracterizados pelo dispêndio improdutivo. Tal fato faz com que os estilos de vida que ali se desenvolvem sejam marcados pela transgressão aos interditos batailleanos e, assim, mobilizem a manifestação dos instrumentos biopolíticos de dominação, conforme considera Esposito (2009), como um reflexo às novas possibilidades de vida não normatizada que se desenvolvem nesses espaços.

Especialmente ao analisar o espaço do *moridero*, percebe-se ainda que, apesar de negar as ordens impostas pelo movimento de higienização da vida, conforme discutido anteriormente sob a visão de Esposito (2009), esse espaço cria suas próprias regras de funcionamento. Nesse sentido, a própria ordem proposta dentro do ambiente parece sofrer muitos questionamentos, conforme aponta o narrador, inclusive quanto à escolha de seus hóspedes:

Uno de los momentos de crisis por los que atravesó el Moridero fue cuando acudieron mujeres a pedir alojamientos para morir. Venían hasta la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en sus brazos a sus pequeños hijos, también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no estaba dispuesto a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté por eso a nadie que no fuera del sexo masculino. Por más que me rogaron una y otra vez. Por más que me ofrecieron dinero nunca dije que sí. En un principio, cuando estaba a solas, me ponía a pensar en aquellas mujeres que tendrían que morir en la calle

con sus hijos a cuestras. Pero ya había sido testigo ya de tantas muertes, que comprendí muy pronto que no podía echar sobre mis espaldas toda la responsabilidad de las personas enfermas⁴². (BELLATIN, 2013, p. 37)

O fato de não receber mulheres demonstra como o cabeleireiro traça um objetivo ainda maior para o seu projeto do *moridero* e que foge ao mero acaso. Em muitas culturas primitivas a figura feminina é vista como símbolo de fertilidade e, portanto, de continuidade da vida. Permitir a permanência de mulheres e seus filhos nesse sentido seria o mesmo que permitir a entrada e possibilidade de florescimento da vida em um ambiente onde deve imperar a exclusiva espera pela morte iminente. Além disso, o espaço do *moridero* já havia sido um salão de beleza frequentado por mulheres, ou seja, o cabeleireiro já havia se dedicado ao sexo feminino pela senda do encobrimento da morte via beleza física. A situação agora era totalmente contrária.

Na fidelidade para com a finalidade do *moridero* não só as mulheres são excluídas do seu interior, mas também os jovens que ainda passam pela enfermidade em seu processo inicial:

Algunas veces, muchachos jóvenes y vigorosos tocaron las puertas. Aseguraban que estaban enfermos, e incluso llevaban consigo los resultados de los análisis que lo certificaban. Viéndolos en aquellas condiciones físicas, era fácil imaginárselos desnudos o realizando ejercicios corporales. Nadie podría pensar que la muerte ya los había elegido. Pero aunque sus cuerpos parecían intactos, sus mentes daban la impresión de haber aceptado ya la pronta desaparición. Querían a toda costa ser huéspedes del Moridero. Se ofrecían, incluso, para ayudarme en la regencia. Yo tenía que sacar la misma fuerza que mostraba delante de las mujeres que pedían hospedaje y decirles que regresaran meses después. Que no volvieran a tocar las puertas sino hasta cuando sus cuerpos fueran irreconocibles. Con los achaques y la enfermedad desarrollada. Con esos ojos que yo ya conocía. Sólo cuando ya no pudieran más, les era permitido volver. Únicamente así podían aspirar a la categoría de huéspedes. Recién entonces se pondrían en juego las verdaderas reglas que he ideado

⁴² Um dos momentos de crise pelos que o *Moridero* atravessou foi quando mulheres apareceram para pedir alojamento para morrer. Vinham até a porta em péssimas condições. Algumas traziam seus pequenos filhos, também atacados pelo mal, em seus braços. Porém, desde o primeiro momento me mostrei inflexível. O salão em outro tempo havia embelezado as mulheres até a saciedade, não estava disposto a jogar por terra tantos anos de trabalho sacrificado. Por isso nunca aceitei ninguém que não fosse do sexo masculino. Por mais que tenham me implorado vez ou outra. Por mais que tenham me oferecido dinheiro nunca disse que sim. No início, quando estava a sós, pensava naquelas mulheres que teriam que morrer na rua com seus filhos a tiracolo. Porém já tinha sido testemunha de tantas mortes, que compreendi logo que não podia pôr sobre minhas costas toda a responsabilidade pelas pessoas enfermas.

para el correcto funcionamiento del salón. Era sorprendente ver que este tipo de huésped, el que había tocado las puertas sano para ser aceptado tiempos después, era el más agradecido con los cuidados⁴³. (BELLATÍN, 2013, p. 56-57)

Ao não aceitar os jovens que ainda estão no início de sua enfermidade o cabeleireiro mostra que a aceitação da morte dá-se em sua iminência. Dessa forma os jovens que batem à sua porta ainda sem sinais da enfermidade tornam-se os hóspedes mais gratos ao perceber que puderam viver suas vidas com plenitude enquanto gozavam de saúde e agora se veem também no momento de viver a convalescência como parte da vida, até que possam encontrar-se com a morte, a qual, nesse sentido, é também formadora do ciclo da vida, fazendo-o de forma digna e natural. O *moridero* é, nesse sentido, um espaço que permite a organização da transgressão.

Foucault fala a respeito dos mecanismos biopolíticos que ditam quem merece viver e quem merece morrer devido à sua preocupação com o controle do corpo, conforme ilustra Antônio Cavalcanti Maia:

No início de *Vigiar e punir* lê-se: “(...) o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder tem alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Por conseguinte, devemos ter em mente que a genealogia do poder focaliza o corpo como um objeto privilegiado de análise e preocupação. (MAIA, 2003, p.80).

Bellatin coloca em xeque a questão da obrigatoriedade de manutenção sofrida por uma vida desenganada. Esse fato amplia o conceito de biopolítica por meio da literatura. Isso se dá pela maneira como o autor consegue trazer à tona a discussão sobre como a biopolítica interfere na vida e no corpo dos indivíduos ao ditar quem

⁴³ Algumas vezes, rapazes jovens e vigorosos bateram nas portas. Asseguravam que estavam enfermos, e inclusive levavam consigo os resultados das análises que o certificavam. Vendo-os naquelas condições físicas, era fácil imaginá-los nus ou realizando exercícios corporais. Ninguém poderia pensar que a morte já os tinha escolhido. Porém ainda que seus corpos pareciam intactos, suas mentes davam a impressão de ter aceito a iminente desapareição. Queriam a todo custo ser hóspedes do *Moridero*. Inclusive, se ofereciam para me ajudar na regência. Eu tinha que tirar a mesma força que mostrava diante das mulheres que pediam hospedagem para lhes dizer que regressassem meses depois. Que não voltassem a bater nas portas senão até quando seus corpos fossem irreconhecíveis. Com os achaques e a enfermidade desenvolvida. Com esses olhos que eu já conhecia. Somente quando já não pudessem mais, lhes era permitido voltar. Unicamente assim podiam aspirar à categoria de hóspedes. Imediatamente então se poriam em jogo as verdadeiras regras que idealizei para o correto funcionamento do salão. Era surpreendente ver que este tipo de hóspede, o que tinha batido nas portas são para ser aceito tempos depois, era o mais grato pelos cuidados.

merece ou não viver, em consonância com o que já apontava Foucault, porém com a proposta de uma nova reflexão sobre a obrigatoriedade da vida, o que traz à tona temas como a eutanásia, por exemplo, que impedem, por meio de instrumentos de dominação sobre o corpo e a vida, que um indivíduo opte pela morte mesmo em estado terminal.

Com a estratégia utilizada pelo cabeleireiro de criar um ambiente onde a morte possa ser esperada sem nenhuma espécie de autorização, essa realidade, que é a mais temida por todo ser humano, não é encoberta e sim desafiada, o que transgride totalmente as imposições biopolíticas e higienizadoras, como pode ser visto no fragmento a seguir, quando o personagem se recusa a encobrir suas próprias feridas:

En honor a la verdad debo decir que las heridas que aparecen en mi cuerpo no es lo más grave que me sucede. En casos extremos, ante la inminencia de una aventura amorosa por ejemplo, siempre está el recurso del maquillaje. Una base de color carne sería suficiente para hacer desaparecer las fastidiosas heridas. El maquillaje y la ayuda de una luz tenue⁴⁴. (BELLATÍN, 2013, p.75)

O fato de não esconder suas feridas mostra como o personagem não deseja encobrir a morte que se aproxima, abrindo espaço em sua vida para o fim e integrando assim parte também do *moridero*, sua obra final. O que será discutido de forma mais ampla no próximo subcapítulo, no qual serão analisados alguns personagens que utilizam os ambientes apresentados no presente capítulo para desenvolver vidas que se negam aos padrões normatizados.

O processo de transformação do ambiente cria ainda um contraste interessante com o que antes ocorria ali quando, outrora, o cabeleireiro escondia o envelhecimento de suas clientes por meio de artifícios cosméticos. Dessa forma, quando o *moridero* era um salão de beleza ele era responsável pela imunização da consciência de morte das idosas, mas quando o salão de beleza se transforma em um *moridero* ele mesmo passa a ser considerado um corpo que assume a morte. Portanto, a verdadeira transformação passa a ser das clientes do salão para os enfermos do *moridero*, o que atua como uma transfiguração do conceito de belo. Assim, tudo no interior do salão já

⁴⁴ Para honrar a verdade devo dizer que as feridas que aparecem em meu corpo não é o mais grave que me sucede. Em casos extremos, diante da iminência de uma aventura amorosa por exemplo, sempre há o recurso da maquiagem. Uma base de cor carne seria suficiente para fazer desaparecer as fastidiosas feridas. A maquiagem e a ajuda de uma luz tênue.

não é o que parece, deixando agora vir à luz aquilo que o cabeleireiro ajudava suas clientes a esconder: a iminência da morte:

Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que acudían en las buenas épocas al salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de una especie de esperanza en cada una de las visitas⁴⁵. (BELLATÍN, 2013, p.75),

Dessa forma, o salão de beleza torna-se não um instrumento de disfarce da finitude iminente, mas um memorial que abraça a finitude trazida pela morte e a evidencia. Esse exercício de abraçar a morte para ter uma vida digna faz com que a obra de Bellatin conteste o conceito escatológico de fuga da finitude, o que lhe confere uma característica única marcada pelo enfrentamento da morte e, assim, de mecanismos biopolíticos, conforme apontado anteriormente.

Tal processo faz parte ainda de uma preocupação insistente do cabeleireiro em manter a memória do *moridero*, o que propomos aqui como uma “escultura” de si, ou seja, uma representação póstuma de seu trabalho que funcionaria como um memorial, conforme pode ser comprovado no trecho a seguir:

Lo que antes fue un lugar destinado estrictamente a la belleza, ahora se convertirá solamente a la muerte. Nadie, a partir de entonces, verá nada de mi trabajo, de mi tiempo desperdiciado. No conocerán de la preocupación que sentía porque todas mis clientas salieran satisfechas del salón. Ninguno sabrá del grado de ternura que me inspiró el muchacho al que lo obligaban a dedicarse al tráfico de drogas. Nadie de la angustia que me causaba oír llegar los amantes ajenos. Cuando caiga enfermo todos mis esfuerzos habrán sido inútiles⁴⁶. (BELLATÍN, 2013, p.82)

⁴⁵ Outra situação similar encontrava com algumas das clientes que apareciam no salão de beleza nas boas épocas. A maioria eram mulheres velhas ou acabadas pela vida. Porém, debaixo daquelas cútis gastas era visível uma longa agonia que se vestia de uma espécie de esperança em cada uma das visitas.

⁴⁶ O que antes foi um lugar destinado estrictamente à beleza, agora se converterá somente à morte. Ninguém, a partir de então, verá algo de meu trabalho, de meu tempo desperdiçado. Não saberão da preocupação que sentia para que todas as minhas clientes saíssem satisfeitas do salão. Ninguém saberá do grau de ternura que me inspirou o rapaz a quem obrigavam a se dedicar ao tráfico de drogas. Ninguém da angústia que me causava ouvir chegar os amantes alheios. Quando caia enfermo, todos os meus esforços terão sido inúteis.

Nesse sentido, a iminência da morte já não é o que mais preocupa o cabeleireiro, mas, sim, o fim que tomará seu *moridero* quando ele finalmente sucumbir à doença:

Una base de color carne sería suficiente para hacer desaparecer las fastidiosas heridas. El maquillaje y la ayuda de una luz tenue. Ya me sucedió una vez. Lástima que no se trató de un trance amoroso, sino de una de las tantas Hermanas de la Caridad que vienen hasta las puertas del Moridero a ofrecer sus servicios. No quería que supieran que estoy enfermo. Sabía que aprovecharían cualquier señal de debilidad para tomar las riendas por completo. Y eso es algo que no voy a permitir. Me imaginé como sería este lugar manejado por gente así. Con medicinas por todos lados, tratando inútilmente unas vidas ya elegidas por la muerte. Prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando de demostrar lo sacrificado que es la vida cuando se la ofrece a los demás. De ninguna manera quiero permitir que se haga esto en mi salón⁴⁷. (BELLATIN, 2013, p. 75)

Assim, é possível perceber como o cabeleireiro, ao aceitar a morte como um elemento formador da vida, consegue criar um ambiente que foge aos padrões imunizados de sociedade por meio do enfrentamento desses instrumentos de dominação biopolítica através do contato visceral com a morte. Esses elementos demonstram a possibilidade, por meio da literatura, de reflexões e experiências que se podem dar no campo da ficção sobre a vida cotidiana e seus elementos formadores, sem a necessidade de vivê-los de fato.

Diante dos elementos apresentados na composição dos espaços presentes nesse capítulo, serão analisados, no próximo subcapítulo, alguns personagens que, assim como os espaços apresentados neste item, fogem aos padrões normatizados de existência. Pretende-se assim uma análise mais profunda das possibilidades de existência propostas nas ficções de Bellatin, enquanto ampliação dos horizontes do próprio ato da existência humana.

⁴⁷ Uma base de cor carne seria suficiente para fazer desaparecer as fastidiosas feridas. A maquiagem e a ajuda de uma luz tênue. Já me aconteceu uma vez. Lástima que não se tratou de um transe amoroso, senão de uma das tantas Irmãs da Caridade que vêm até as portas do *Moridero* para oferecer seus serviços. Não queria que soubessem que estou enfermo. Sabia que aproveitariam qualquer sinal de debilidade para tomar as rédeas por completo. E isso é algo que não vou permitir. Imaginei como seria este lugar conduzido por gente assim. Com remédios para todos os lados, tratando inutilmente umas vidas já eleitas pela morte. Prolongando os sofrimentos sob a aparência da bondade cristã. E o pior, tratando de demonstrar o sacrificante que é a vida quando se a oferece aos demais. Não quero permitir de jeito nenhum que se faça isto em meu salão.

3.3 Mergulhos na Escuridão

Nos tópicos anteriores analisaram-se lugares considerados transgressores, de acordo com o conceito batailleano, e o modo como Bellatin compõe esses ambientes. O que ganhará destaque a seguir serão personagens que, assim como os espaços apresentados no capítulo anterior, encaram estilos de vida *não normatizados*, de acordo com o conceito de Esposito (2009), e que permitem a observação de experiências plenas de vida e gozo.

Conforme apresentado nos tópicos anteriores, o corpo é um objeto que toma diferentes sentidos ao longo do tempo, bem como as formas de tentativa de controle sobre ele. A maneira como o imaginário sobre a temática da morte se modificou ao longo do tempo encontra na figura de corpos idosos e/ou moribundos o presságio, conforme aponta Elias (2001), da própria finitude, o que funciona aqui como ponto de partida para a compreensão da escolha de elementos composicionais de algumas figuras criadas por Mario Bellatin.

Nas obras do autor, é comum encontrar personagens que vivem de maneira a não se preocupar com as prerrogativas apontadas, que afastam do convívio dos são aqueles que são tidos como presságios da morte. Ao contrário do esperado, tais personagens encontram nesses corpos considerados detestáveis a plenitude do prazer.

Como primeira observação é interessante perceber a confiança do cabeleireiro da obra *Salón de Belleza* sobre seu envolvimento amoroso com um dos hóspedes do *moridero*:

Me emocionó constatar que aquel muchacho no fue ajeno a mis preocupaciones. De alguna forma me demostró también su cariño. Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo deshecho. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que curiosamente había aún lugar para el placer⁴⁸. (BELLATIN, 2013, p. 27)

O contato do cabeleireiro com o corpo enfermo se dá nesse caso, não só como uma forma de cuidado do outro, mas também como uma inusitada fonte de prazer. O

⁴⁸ Me emocionou constatar que aquele rapaz não foi alheio a minhas preocupações. De alguma forma me demonstrou também seu carinho. Inclusive estive várias vezes em uma situação íntima com aquele corpo exíguo. Não me importaram as costelas protuberantes, a pele seca, nem sequer esses olhos desatinados nos quais curiosamente havia ainda lugar para o prazer.

jovem que se vê como receptáculo da doença, guarda também a chave para o prazer de forma transcendente. Se tomarmos o significado da palavra gozo no francês, ter-se-á uma tradução parecida com “pequena morte” conforme afirma Bataille (2014), nesse sentido, o prazer experimentado pelo cabeleireiro cria uma experiência única de encarar a morte enquanto gozo, um extremo ao qual só é possível chegar por meio da *transgressão* e que, inclusive, faz com que ele mostre encarar a vida de outra maneira.

A obra de Bellatin tem uma grande reviravolta quando o narrador revela estar infectado com a mesma doença não nomeada, a qual matou os amigos com quem convivia no salão, e que deu início à transformação do ambiente. Em meio a esse ambiente de aparência absurda, principalmente se observado por uma pessoa que goze de plena saúde, e que já parecia familiar ao narrador, a descoberta de sua doença provoca uma transformação pessoal:

Las heridas de mis mejillas se extendieron pronto por todo el cuerpo. Yo sabía que era preferible no frotarlas con los dedos. Tampoco tratarlas con ninguna crema. Me habían contado de los efectos que producían la cortisona sobre este tipo de úlcera. Al principio las curaba por completo, pero al cabo de una semana aparecían con más fuerza que nunca. Logré resignarme y traté de lucir las llagas con orgullo. Noté algunas reacciones, principalmente entre los familiares de los huéspedes que llegaban hasta el salón. Se trataba de un primer impacto que luego disimulaban creyendo seguramente que yo no me daba cuenta. Esta nueva condición de mi cuerpo me sirvió para retirarme definitivamente de la vida pública⁴⁹. (BELLATÍN, 2013, p.68)

Em um primeiro momento pode parecer que a decisão de não sair de casa representa vergonha por suas chagas que se tornavam mais evidentes a cada dia, porém é possível perceber que o personagem decide seguir resistindo dentro de seu espaço, pois o simples presságio de enfermidade é responsável por causar grande estranhamento entre os sãos em sua busca por deixar tudo aquilo que anuncia a morte à margem da vida em comum. Esse modelo de vida não normatizado é responsável por transmitir a ideia de enfrentamento da morte como experiência necessária e digna.

⁴⁹ As feridas de minhas bochechas se estenderam logo por todo o corpo. Eu sabia que era preferível não esfregá-las com os dedos. Tampouco tratá-las com algum creme. Havia me contado dos efeitos que produzia a cortisona sobre este tipo de úlcera. No início as curava por completo, mas a cabo de uma semana apareciam com mais força que nunca. Consegui me resignar e tratei de exibir as chagas com orgulho. Notei algumas reações, principalmente entre os familiares dos hóspedes que chegavam até o salão. Tratava-se de um primeiro impacto que logo dissimulavam acreditando seguramente que eu não percebia. Esta nova condição de meu corpo me serviu para me retirar definitivamente da vida pública.

Observando-se mais uma vez a representação de relações amorosas incomuns surge também uma figura repleta de significações e que aparece na obra *Flores: o Amante Otoñal*. Mencionado pela primeira vez no capítulo intitulado “Jacintos”, é descrito pelo narrador da obra como alguém que “cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con perderlo.⁵⁰” (BELLATIN, 2013, p. 370). Sobre tal personagem a pesquisadora Karla Fernandes Cipreste comenta:

Se consideramos a construção cristã do paraíso, essa imagem sonhada pelo personagem pode soar cômica por sua irreverência e pela carga de erotismo. Porém, o gosto do amante outonal por um tipo de sexualidade não convencional confere drama a sua história, pois por mais que ele consiga escapar da normalização de condutas, confessa que às vezes se envergonha de suas preferências eróticas. (CIPRESTE, 2013, p. 52)

Para compreender alguns aspectos da afirmação feita por Cipreste (2013) é necessário que se conheça parte da história do *Amante Otoñal*, apresentada no capítulo intitulado “Dalias”. Ali o narrador relata a primeira vez em que um personagem da obra, descrito como um escritor que não contava com uma das pernas e buscava investigar nos arredores da cidade práticas sexuais pouco convencionais, tais como o sadomasoquismo e outras experiências de prazer, conversa com o personagem em questão. Nesse contexto, o *Amante Otoñal* lhe confia algo que se passou ainda em sua infância:

Experimentó esa sensación desde niño. Los fines de semana les pedía a sus padres que le permitieran acompañarlos al hogar de ancianos donde estaba internada su abuela. Sólo le hicieron caso una vez. En aquella ocasión vio a la abuela sentada en una sala junto a otros ancianos que sin ningún motivo aparente se miraban entre sí. Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella oportunidad cuando experimentó la primera erección que recuerda⁵¹. (BELLATIN, 2005, p. 387).

⁵⁰ Acredita que o paraíso é habitado somente por anciãos decrepitos dispostos a mostrar seus favores sexuais unicamente com um pedido.

⁵¹ Experimentou essa sensação desde menino. Aos finais de semana pedia aos pais que lhe permitissem acompanhá-los ao lar de idosos onde estava internada sua avó. Só lhe atenderam uma vez. Naquela ocasião viu a avó sentada em uma sala junto com outros anciãos que sem nenhum motivo aparente se olhavam entre si. Dava-lhe vergonha admitir, mas foi naquela oportunidade quando experimentou a primeira ereção que se recorda.

Dessa forma, o próprio processo de autodescoberta pelo qual o personagem passa ao experimentar a primeira ereção é marcado pelo sentimento de vergonha, mesmo que ele descreva ser ainda criança no momento do ocorrido. Percebe-se então que a ideia do corpo idoso enquanto fonte de prazer já se instaurava no imaginário do personagem enquanto pertencente à zona do *interdito* batailleano. Todavia, outras passagens demonstram que o Amante Otoñal se permite outras experiências ao longo de sua vida na exploração de seus desejos.

Ainda no capítulo “Dalias”, *Amante Otoñal* conta ao escritor haver passado por diferentes experiências “El amante otoñal dijo de pronto que hubo una temporada en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer. Abandonó esa práctica cuando fue acuchillado por un anciano con quien entró en el elevador de un edificio vetusto⁵².” (BELLATIN, 2005, p. 386)

A situação vivida pelo personagem demonstra como “A violência física, uma forma de provocar dor no corpo que goza, revela-se uma estratégia de reificação desse corpo, ou seja, uma forma de lhe negar sua singularidade e sua subjetividade” (CIPRESTE, 2013, p. 53). Frente a isso o personagem poderia ter uma atitude de reclusão, ou ainda uma mudança em sua conduta, no entanto relata haver seguido de outra maneira:

El amante otoñal le informó entonces al escritor de que meses después de su acuchillamiento decidió vestirse como una anciana [...] Por esa época comenzó a frecuentar algunos bares de sadomasoquismo donde solía convertirse en el centro de atención. Al escogerlo como parte de sus ritos nocturnos, los asistentes no maltrataban con sus bates de béisbol al amante otoñal sino a la anciana en la que se había convertido⁵³. (BELLATIN, 2004, p. 386-387).

O relato do narrador demonstra a forma como o *Amante Otoñal*, apesar das dificuldades enfrentadas, consegue encontrar prazer em sua condição. Ali nos bares

⁵² O amante outonal disse logo que houve uma época em que gostava de sair na rua vestido de mulher. Abandonou essa prática quando foi esfaqueado por um ancião com quem entrou no elevador em um edifício antigo.

⁵³ O amante outonal informou então ao escritor de que meses depois de seu esfaqueamento decidiu vestir-se como uma anciã. Nessa época começou a frequentar alguns bares de sadomasoquismo onde costumava tornar-se o centro das atenções. Ao escolhê-lo como parte de seus ritos noturnos, os assistentes não maltratavam com seus bastões de baseball ao amante outonal, mas a anciã em que se havia convertido.

destinados à prática do sadomasoquismo, quem encontrava o prazer de tornar-se o centro dos rituais já não era o *Amante Otoñal*, mas a anciã na qual havia se transformado. Essa prática não convencional é responsável por transformar a dor em prazer por meio de um processo no qual o personagem assume seu *ethos* erótico e permite seu corpo desfrutar de um prazer que se constrói a partir de sua singularidade.

Além dos relacionamentos amorosos que não seguem padrões normatizados, Bellatin cria em *La escuela del dolor humano de Sechuán* o já mencionado grupo peculiar denominado *Los Democráticos*, apresentados como uma equipe de vôlei que “Aparte de su dominio en la cancha, es famoso porque sus integrantes carecen de dedos en la mano derecha⁵⁴” (BELLATIN, 2013, p. 431). A imagem formada pelo grupo é extremamente simbólica, especialmente quando se descobre que a causa da falta de dedos na mão direita está diretamente conectada ao desejo pela liberdade de pensamento, por mais que isso pareça ser perigoso em um cenário totalitário.

O primeiro capítulo que aborda a aparição dos jogadores vem precedido por uma breve indicação peculiar do guião que, ao contrário de prescrever os recursos para a montagem de cena como ocorre em outros capítulos, traz uma informação que somente terá seu sentido completado ao longo da obra. Nessas instruções, lê-se: “Es un deber cumplir con las obligaciones pese a las circunstancias⁵⁵” (BELLATIN, 2013, p. 431). Devido à descrição proposta pelo capítulo, o leitor é conduzido a acreditar que tais dizeres se referem ao fato de os jogadores participarem do time mesmo sem os dedos das mãos, cumprindo assim com sua obrigação, no entanto, mesmo a busca por estabelecer sentido passa por um jogo constante dirigido pelo *significante fraturado*, seguindo aqui a definição do termo já citado anteriormente em Iser (2002).

Revela-se na sequência que, após um grande período sem direito a escolhas eleitorais, a população local se organiza para as primeiras eleições: “Después de incontables años bajo un régimen totalitario se les obligaba a votar. Ningún periodo más propicio para exacerbar manifestaciones sociales contradictorias que los tiempos de transición democrática⁵⁶” (BELLATIN, 2013, p. 450). Em meio a essas manifestações se descobre que os cidadãos eram coagidos a não exercer seu direito

⁵⁴ À parte seu domínio na quadra, é famoso porque seus integrantes carecem de dedos na mão direita.

⁵⁵ É um dever cumprir com as obrigações apesar das circunstâncias.

⁵⁶ Depois de incontáveis anos sob um regime totalitário estavam obrigados a votar. Nenhum período mais propício para exacerbar manifestações sociais contraditórias que os tempos de transição democrática.

democrático e que aqueles que ousaram fazê-lo arcariam com as consequências de sua resistência: “Cuando el comité electoral, escoltado por las mismas fuerzas del orden, abandonó el poblado llevándose las urnas, un ejército de encapuchados tomó por asalto la plaza mayor e inició de inmediato un juicio sumario⁵⁷” (BELLATIN, 2013, p.450). Descobre-se então, nos capítulos posteriores, a sentença fatídica:

Bajo la oscuridad de la noche los pobladores fueron formados en filas, una de hombres y otra de mujeres. Al centro se acomodaron dos largas mesas de madera, frente a las cuales debían enseñar todos el dedo índice de la mano derecha. Los que tuvieran los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con su deber democrático, debían poner la mano completa sobre la mesa y prepararse para el castigo. Un par de hachazos bastaba para cercenar los dedos de por lo menos tres ciudadanos. Una pila de dedos quedó en medio del poblado⁵⁸. (BELLATIN, 2013, p. 461)

A imagem formada pelo autor se apresenta de maneira forte, quase fotográfica, não somente pelas descrições, mas por seu caráter intertextual que busca em fontes históricas imagens que permeiam os regimes totalitários como as filas, tortura, a repressão de direitos em nome de uma suposta coletividade e ainda o silêncio cortante que pode ser percebido à semelhança das ovelhas mudas que seguem para o matadouro mesmo podendo adivinhar seu fim fatídico. No entanto, mesmo em meio a esse cenário, *Los Democráticos* fazem luzir suas diferenças, mostrando orgulhosamente suas mãos direitas sem dedos, tirando proveito de sua dor “mostrando entre otras cosas como una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe em uma pelota⁵⁹” (BELLATIN, 2013, p. 431). Tais personagens extraem dessas situações de sofrimento a força necessária para reinventar as possibilidades de

⁵⁷ Quando o comitê eleitoral, escoltado pelas mesmas forças da ordem, abandonou o povoado levando as urnas, um exército de encapuzados tomou por assalto a praça principal e iniciou de imediato um julgamento sumário.

⁵⁸ Sob a escuridão da noite o povo foi formado em filas, uma de homens e outra de mulheres. Ao centro se acomodaram duas longas mesas de madeira, diante das quais todos deviam mostrar o dedo índice da mão direita. Os que tivessem os dedos limpos podiam ir embora, os do dedo manchado, prova de ter cumprido com seu dever democrático, deviam pôr a mão completa sobre a mesa e se preparar para o castigo. Poucas machadadas bastavam para cortar os dedos de pelo menos três cidadãos. Uma pilha de dedos restou no meio do povoado.

⁵⁹ mostrando entre outras coisas como uma mão sem dedos é capaz de duplicar a potência do golpe em uma bola.

existência, ao ressaltar suas individualidades em um regime que desejava que seus partícipes fossem apenas parte de um todo homogêneo.

Ao analisar a tortura da mutilação enquanto instrumento punitivo no intuito de supliciar o corpo, remontando à teoria de Foucault de controle do corpo tendo em vista a punição da alma, a falta de dedos dos jogadores e a forma como eles encaram a vida se apresentam como um recurso composicional do autor que remete à ironia. Se de um lado o regime aposta no ato de decepar os dedos dos jogadores enquanto uma atitude punitiva e com vistas ao controle da alma, a falta de dedos, antes de ser lembrada como um símbolo de imposição de poder, pode ser vista também como uma falha do regime na tentativa de controle da alma, especialmente quando se coloca em evidência o orgulho com que tais personagens exibem suas deformidades e o fato de que conseguem tirar proveito delas como impulsionadoras de sua força no esporte que praticam e na consciência das tentativas de dominação, nesse sentido o decepamento que funcionaria como presságio da morte, é transfigurado em pulsão de vida.

Quando se pensa, conforme já apontado anteriormente, que as regras biopolíticas ditam o afastamento dos corpos moribundos, o envolvimento sexual do cabeleireiro com um de seus hóspedes, a realização sexual do *Amante Otoñal* com os idosos e a transfiguração amputação em pulsão de vida e da liberdade enquanto instância de prazer pela equipe *Los Democráticos* revelam uma aproximação transgressora da morte de maneira visceral, tendo em vista, conforme aponta Bataille, a forma como o estado de gozo é percebido:

Da reprodução sexuada eu disse que os seus aspectos objetivos eram no fim os mesmos da divisão cissípara. Mas se chegamos à experiência humana que temos no erotismo, estamos aparentemente afastados desses aspectos fundamentais dados na objetividade. Particularmente no erotismo, o nosso sentimento de plenitude não está ligado à consciência de gerar. Mesmo em princípio, quanto mais o gozo erótico é pleno, menos estamos preocupados com a geração de filhos. Por outro lado, a tristeza que se segue ao espasmo final pode dar um antegosto da morte, mas a angústia da morte e a morte estão no polo oposto ao prazer. Se a aproximação dos aspectos objetivos da reprodução com a experiência interior dada no erotismo é possível, é porque ela repousa em uma outra coisa. Há um elemento fundamental: o fato objetivo da reprodução mostra no plano da interioridade o sentimento de si, do ser e dos limites do ser isolado. Ele mostra a descontinuidade à qual se liga necessariamente o sentimento de si porque é ela que dá os limites: o sentimento de si, mesmo vago, é o sentimento de um ser descontínuo. Mas nunca a

descontinuidade é perfeita. Particularmente na sexualidade, o sentimento dos outros, para além do sentimento de si, introduz entre dois ou mais seres uma continuidade possível, opondo-se à descontinuidade inicial. Os outros na sexualidade não deixam de oferecer uma possibilidade de continuidade, não param de ameaçar, de propor a colocação de um grampo nas vestes sem costura da descontinuidade individual. (BATAILLE, 2014, p. 127)

Dessa forma, de maneira incomum, o cabeleireiro teria em seu gozo com um moribundo uma sensação de continuidade de seu ser e de sua vida como inteiros, ainda que encontre essa sensação momentânea em um corpo que já se encontra, em sua maior parte, tomado pela morte. Eis então a inovadora proposta de experiência da morte como uma continuidade da vida, que por si só já seria considerada um elemento descontínuo na busca do ser incompleto por sua inteireza.

Sob essa perspectiva, observar também a composição do personagem *Amante Otoñal* parte da consideração, em primeiro momento, também de seu nome, já que o Outono tem como principal característica a perda das folhas pelas árvores, as quais se preparam para o rigoroso frio do inverno. No entanto, é impossível deixar de reconhecer o modo como, em sua fase final, as folhas assumem uma tonalidade alaranjada e conservam o que há de belo até o fim. Da mesma forma, não preocupado com o gozo enquanto instância de reprodução por se interessar por seres no final da vida, o *Amante Otoñal* é aquele capaz de enxergar a beleza que há mesmo no fim da vida e gozá-la até que o inverno, afinal, chegue para seus objetos de desejo.

Em último lugar, *Los Democráticos* assumem sua descontinuidade não só emocional, mas física e conseguem gerar força a partir desse movimento de aceitação de si e de suas deformidades para resistir ao regime totalitário no qual estão inseridos. Dessa forma, a liberdade é também transfigurada em gozo por meio de existências que se assumem enquanto formas éticas e estéticas.

Todos os personagens aqui caracterizados apresentam formas de ressignificação de suas existências em um processo que poderia ser definido como o que Carl Jung chama de aceitar a própria escuridão, o que para o estudioso torna-se uma parte indispensável para o processo de individuação do ser. Em entrevista à revista virtual *Pijama Surf*, o filósofo Alan Watts reflete a respeito de uma palestra conferida por Jung na Suíça e que possuía como centro a aceitação da própria escuridão voltada ao autoconhecimento terapêutico:

No quiero decir que no debamos nunca de formar juicios cuando deseamos ayudar y mejorar. Pero, si el doctor desea ayudar al ser humano, debe aceptarlo tal como es. Y sólo puede hacer esto realmente si antes ya se ha visto y aceptado tal como es él mismo. Tal vez esto suene simple, pero lo simple siempre es lo más difícil. En la vida real, se requiere del más grande arte para ser simple. Y así, la aceptación propia es la esencia del problema moral, y el examen crucial de la perspectiva que uno tiene de la vida. Que yo alimente al mendicante, que perdone un insulto, que ame al prójimo en el nombre de Cristo – todas estas cosas son sin duda grandes virtudes. Lo que hago en contra del menor de mis prójimos lo hago también a Cristo. ¿Pero qué si descubro que el menor entre todos ellos – el más pobre de los mendigos, el más imprudente de todos los agresores, el Demonio mismo – todos están dentro de mí? Y que yo mismo estoy en un estado de necesidad de mi propia generosidad. Que yo mismo soy el enemigo que debe ser amado. ¿Qué entonces? Entonces, como regla, toda la verdad del cristianismo se revierte. No se habla más de amor y largo sufrimiento. Decimos al hermano dentro de nosotros: Rocca, y condenamos y nos enfurecemos con nosotros mismos. Lo escondemos del mundo. Negamos haber conocido a este que es menos entre lo más bajo de nosotros. Y si hubiera sido Dios mismo quien se acercó a nosotros en una forma vil, también lo habríamos negado mil veces antes de que un solo gallo cantara⁶⁰. (2017, s/p)

Por meio de analogias bíblicas, Watts demonstra que, para Jung, o homem que aceita sua escuridão, nesse caso sua parte diabólica, tem nessa aceitação a força que o faz inteiro. No fim da citação percebe-se ainda uma referência à noite da última Santa Ceia quando, já sabendo que seria traído por um de seus discípulos e negado pelos demais, Jesus afirma a Pedro que, antes mesmo que o galo cantasse, o discípulo negaria por três vezes que o conhecia. Jung utiliza assim a referência bíblica para ilustrar que a situação vivida por Pedro sob a pressão dos inquisidores poderia ter sido

⁶⁰ Não quero dizer que não devamos nunca formar juízos quando desejamos ajudar e melhorar. Mas, se o doutor deseja ajudar ao ser humano, deve aceitá-lo tal como é. E só pode fazer isso realmente se antes já houver se visto e se aceitado tal como ele mesmo é. Talvez isso soe simples, mas o simples sempre é o mais difícil. Na vida real, se requer uma grande arte para ser simples. E, assim, a aceitação própria é a essência do problema moral, e o exame crucial da perspectiva que alguém tem da vida. Que eu alimente ao mendicante, que perdoe um insulto, que ame ao próximo em nome de Cristo – todas essas coisas são sem dúvida grandes virtudes. O que faço contra o menor de meus próximos também o faço a Cristo. Mas se descobro que o menor entre eles – o mais pobre dos mendigos, o mais imprudente dos agressores, o próprio Demônio – todos estão dentro de mim? E que eu mesmo estou em um estado de necessidade de minha própria generosidade. Que eu mesmo sou o inimigo que deve ser amado. Que então? Então, como regra, toda a verdade do cristianismo se reverte. Não se fala mais de amor e grande sofrimento. Dizemos ao irmão dentro de nós: Força, e condenamos e nos enfurecemos com nós mesmos. E se fosse Deus mesmo quem se aproximou de nós em uma forma vil, também o haveríamos negado mil vezes antes que um único galo cantasse.

vivida por qualquer um e, ao aceitar a escuridão que existe em nós mesmos percebemos que estamos dispostos também a sensibilizar-nos com a escuridão do outro.

A partir desse diálogo com a ilustração jungiana, observar os personagens de Bellatin e encarar junto com eles a senda do interdito por meio de uma atitude de enfrentamento erótico é também um exercício de autodesdobramento que permite ao leitor experiências estéticas de um mergulho na própria escuridão. Nesse fato reside o belo da arte, capaz de promover um diálogo entre o eu e o outro, mas também entre o indivíduo e sua própria escuridão, na qual podem ser encontradas novas formas de beleza que merecem ser usufruídas e exploradas pelos que se dispõem a isso ao aceitar o convite do “*como se*” (ISER, 2002), proposto pelos jogos ficcionais.

3.4 O Espaço Normatizado: matizes da dominação

Diante dos ambientes e personagens apresentados anteriormente, é possível perceber que Bellatin constrói diversos ambientes que abrigam padrões incomuns de vida, repletos de aspectos transgressores. No entanto, o que será apresentado no presente subcapítulo tratará do modo como o autor joga também com narrativas que se passam em ambientes marcados pela normatização dos regimes totalitários, levando o leitor a experienciar outro extremo: o dos personagens e espaços rendidos aos instrumentos de dominação.

Para tanto, faz-se interessante observar como o autor introduz sua obra *La escuela del dolor humano de Sechuán*. A narrativa tem início com o resgate da definição do que o narrador chama *teatrillo étnico*, marcado por performances formadas por pequenas peças e que aparentam ter autonomia entre si. Ainda de acordo com o narrador, cada ato seria precedido por instruções de representação e, ao fim, todas as histórias se uniriam, mostrando fazer parte de um todo.

A aparente informação despreziosa dada pelo narrador funcionará como ferramenta para que se possa compreender o estilo de organização que será estabelecido na narrativa, no entanto, antes que se leve a cabo tal trabalho, é interessante que se faça conhecer o contexto apresentado pela obra. O primeiro capítulo da narrativa tem início com a explicação realizada pelo narrador sobre a

instalação de algumas escolas populares “donde se enseña la adaptación a las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana⁶¹” (BELLATIN, 2013, p. 422).

Em meio a esse cenário marcado pela dor das consequências de um regime totalitário surgem, divididos em microcapítulos, relatos de personagens que possuem algum grau de ligação com esse regime, tais como: uma jovem encarregada de afogar crianças, um jovem que não possui um dos braços, um manicuro que possui unhas chamuscadas, o já mencionado time de jogadores de vôlei sem os dedos da mão direita, uma filha com seu pai enfermo, a viúva de um antropólogo, um pedagogo e curiosos homens pássaro. Apresentados contexto e personagens, propõe-se a seguir um olhar mais apurado para cada um desses narradores que compõem a obra com descrições quase fotográficas de suas histórias.

Citado pela primeira vez apenas de maneira implícita no primeiro capítulo, a figura do personagem denominado Pedagogo já carrega em seu nome um significado bastante esclarecedor. Do grego *paidós* (criança) e *agogé* (condução), o significado etimológico do termo pedagogo será o de mestre, guia ou ainda o mais interessante para a análise da obra em questão: aquele que conduz. Tal personagem, conforme será revelado ao longo da obra, é o gestor das *escuelas de dolor* e do regime que se instaura com o objetivo de fazer “del dolor de los ciudadanos una tragedia en común⁶²” (BELLATIN, 2013, p. 422), ou, ainda, retomando o termo de Foucault, seria o responsável por gerir toda a *economia de castigos* que se instauraria no regime.

Devido a essa tarefa, os capítulos narrados pelo Pedagogo sempre apresentarão aspectos de caráter notacional sobre o funcionamento das chamadas escolas e o comportamento dos cidadãos perante o regime. Em um de seus relatos, o personagem descreve como os cidadãos deram início a uma prática que “promete sacar aún más provecho del dolor humano⁶³” (BELLATIN, 2013, p.426), a qual consistiria no ato de se fotografarem no momento exato em que empunhavam armas cortantes e praticavam atos violentos.

Em outros trechos é possível perceber como esse personagem observa a dor como matéria prima para a arte, moldada pelos cidadãos que chegam a render culto “a

⁶¹ onde se ensina a adaptação às manifestações da dor às diferentes instâncias da vida cotidiana.

⁶² da dor dos cidadãos uma tragédia em comum.

⁶³ promete retirar ainda mais proveito da dor humana.

la idea de que el dolor es un instante, y su permanencia una representación⁶⁴” (Bellatin, 2013, p.435). Todo esse processo parte do controle individual proposto pela chamada República Popular “que como se señaló, hizo del dolor individual de los ciudadanos una tragedia colectiva⁶⁵” (BELLATIN, 2013, p. 435) e que culmina na construção de uma Muralha que parece ruir assim como o regime ditatorial que ali se instaura, levando o pedagogo a um fim trágico, que remonta ao desfecho da vida de ditadores como Hitler na Alemanha, Stalin na União Soviética e, por que não, Getúlio Vargas no Brasil.

Frente a esse cenário, outros personagens se mostram ligados ao regime, em maior ou menor escala, entre eles uma jovem que se coloca a serviço do regime, encarregada do afogamento de crianças em uma fonte em praça pública sob o olhar atento dos homens pássaro, personagens que terão seus aspectos discutidos adiante. Assim como a maior parte dos personagens ligados diretamente ao regime, pouco se sabe sobre quem seria essa “joven desnuda” (BELLATIN, 2013, p. 428), a qual, descobre-se, ao longo da narrativa, afoga crianças em uma fonte.

Os trechos narrados pela moça sempre demonstram sua afeição pelo regime, ainda que seu primeiro relato, e outros que se seguirão, seja repleto de repetições de uma técnica utilizada para ajudá-la a manter a sanidade, conforme explicado por ela:

Quando me atrevo a admirar el vagón entero suelo dejar de percibir la realidad. En esos momentos debo recordar viejas técnicas. Recurrir a mi pasado reciente, por decirlo de alguna manera. Actualizar ciertas enseñanzas aprendidas en la escuela como pararme de tal modo, poner los brazos en cruz y realizar una breve genuflexión. Respirar luego tres veces seguidas, haciendo mucho ruido, y de inmediato contener la respiración hasta sentirme morir. Este método suele ser efectivo. Me consta. En más de una oportunidad lo he utilizado con sorprendentes resultados. Por ejemplo, cuando debo golpear al niño que tengo asignado para ahogar en la fuente a la hora de mayor afluencia de público⁶⁶. (BELLATIN, 2013, p. 423)

⁶⁴ à ideia de que a dor é um instante, e sua permanência uma representação.

⁶⁵ que como se destacou, fez da dor individual dos cidadãos uma tragédia coletiva.

⁶⁶ Quando me atrevo a admirar o vagão inteiro costumo deixar de perceber a realidade. Nesses momentos devo recordar velhas técnicas. Recorrer a meu passado recente, por assim dizer. Atualizar certos ensinamentos aprendidos na escola como deter-me de tal modo, pôr os braços em cruz e realizar uma breve genuflexão. Respirar depois três vezes seguidas, fazendo muito ruído, e de imediato conter a respiração até me sentir morrer. Este método costuma ser efetivo. Eu sei. Em mais de uma oportunidade o utilizei com surpreendentes resultados. Por exemplo, quando devo socar o menino cujo afogamento na fonte na hora de maior afluência de público está designado a mim.

A necessidade de uma técnica de relaxamento demonstra o modo como a jovem reage ao seu papel no regime, necessitando apoio para que consiga executar seu trabalho. A função da moça passa a ser elucidada ao longo da obra, quando se descobre que existe uma quantidade limite de filhos por família que seguiria à seguinte regra:

Por motivos que después aclararé, está prohibido que en las casas de la comarca convivan más de dos hijos varones. Tan solo puede haber uno completo, el primogénito. Si existe un segundo se le deben cortar los testículos ante las miradas de envidia de aquellas mujeres que acuden todos los días, casi por consigna, a los baños públicos, y que han sentido a lo largo de sus vidas tanto pavor que ni siquiera se han atrevido a traer un hijo al mundo⁶⁷. (BELLATIN, 2013, p.468)

Dessa forma a jovem formaria parte do controle populacional, que de acordo com Esposito (2009) é uma das marcas dos mecanismos biopolíticos de dominação que legislam, inclusive a respeito de quem merece ter direito à vida, o que pode ser percebido no papel da jovem que leva a cabo as determinações trazidas pelo regime quanto ao controle da própria vida. Tal figura se apresenta, portanto, como uma construção avessa às associações que, de modo geral, costumam ser conectadas ao feminino, como a fertilidade e o instinto maternal de cuidado e preservação. Assim como o pedagogo, a personagem da moça demonstrará em sua fala as consequências trazidas pelo fim do regime totalitário que ali se instaurava como uma forma de vazio para uma vida que até ali encontrava seu sentido na servidão prática e ideológica ao regime que a silencia enquanto indivíduo, tornando-a apenas mais uma parte do todo.

Ainda ao lado do regime algumas figuras peculiares se apresentam denominadas como homens pássaro. Em um jogo de significados, ainda nos primeiros capítulos da obra, leem-se os seguintes dizeres: “Los mejores pájaros son los que se quedan mudos⁶⁸” (BELLATIN, 2013, p.423), narrados pela jovem infanticida. A associação dos pássaros ao silêncio cria uma imagem peculiar, visto que as aves costumam ser admiradas pela beleza de seu canto. Será narrado então, em capítulos

⁶⁷ Por motivos que depois esclarecerei, é proibido que nas casas da comarca convivam mais de dois filhos homens. Pode haver somente um completo, o primogénito. Se existe um segundo deve-se cortar seus testículos diante do olhar de inveja daquelas mulheres que aparecem todos os dias, quase por ordem, aos banhos públicos, e que sentiram ao longo de suas vidas tanto pavor que nem sequer se atreveram a trazer um filho ao mundo.

⁶⁸ Os melhores pássaros são os que permanecem mudos.

posteriores, um misterioso incêndio na asa direita de um dos homens pássaro, descritos como homens obesos e cobertos de penas, o qual causa grande alvoroço em um ataque de pânico extremo frente à iminência da morte, o que se narrará mais uma vez sob a visão da infanticida.

Somente ao fim da obra a jovem revelará quem de fato eram os homens pássaro: comissários encarregados de delatar os meninos que deveriam morrer antes que completassem três anos de idade e que viviam ocultos por suas famílias. Tal descrição completa então o sentido da citação anterior a respeito da preferência por pássaros que permanecessem mudos. O autor, nesse sentido, trabalha tais personagens de maneira a não conferir-lhes voz em nenhum momento, deixando que sejam falados pela jovem infanticida e reforçando assim o valor de seu silêncio.

Esses três personagens apresentados no primeiro bloco – pedagogo, infanticida e homens pássaro – representam um grupo totalmente conectado ao regime e a seu serviço. Essas figuras possuem em comum a característica de não dar detalhes sobre suas vidas ou a respeito de quem são, tendo suas vidas integradas ao regime de tal maneira que passam a existir por ele e para ele com o apagamento de suas individualidades em troca de serem incorporados pelo sistema totalitário.

A escolha de Bellatin pela construção de um grupo de personagens, os quais levam a cabo a dura tarefa de manutenção de uma estrutura de ordem comportamental tão rígida, revela-se precisa na medida em que se percebe a falta de voz dos apoiadores do regime. Esse grupo que deveria ser porta-voz da tentativa de soberania totalitária se mostra, muitas vezes, conforme apontado em citações anteriores, alheio às suas possibilidades de significação individual.

Tendo em vista compreender parte da proposta estética do autor na composição de seus personagens, o olhar da filósofa Hanna Arendt, em sua obra *Origens do Totalitarismo* (2012), ajuda a lançar luz sobre essa questão que se instaura ao analisar o perfil daqueles que costumam se integrar aos regimes totalitários:

(...) o que é desconcertante no sucesso do totalitarismo é o verdadeiro altruísmo dos seus adeptos. É compreensível que as convicções de um nazista ou bolchevista não sejam abaladas por crimes cometidos contra inimigos do movimento; mas o fato espantoso é que ele não vacila quando o monstro começa a devorar os próprios filhos, quando é incriminado e condenado, quando é expulso do partido e enviado para um campo de concentração ou de

trabalhos forçados. Pelo contrário: para o assombro de todo o mundo civilizado, estará disposto até a colaborar com a própria condenação e tramar a própria sentença de morte, contanto que o seu status como membro do movimento permaneça intacto. (ARENDR, 2012, p. 435-436).

A partir da citação de Arendt, é possível notar que os personagens de Bellatin têm seu perfil delineado de modo a formar retratos mudos e possíveis de entusiastas do Totalitarismo, mas não só isso. O diálogo promovido entre tais personagens e a descrição de Arendt carrega também a possibilidade de retorno à discussão proposta inicialmente, no Capítulo 2, a respeito das tentativas de controle do corpo e da alma desenvolvidas a partir dos já citados estudos de Foucault. Sob esse viés, é possível perceber como o controle com vistas ao poder, anteriormente citado em Foucault (2014), corporifica-se não na tentativa de controle dos indivíduos que se recusam à incorporação ao regime, mas na medida em que “dentro da estrutura organizacional do movimento, enquanto ele permanece inteiro, os membros fanatizados são inatingíveis pela experiência e pelo argumento” (ARENDR, 2012, p. 436). Aí está o trunfo dos movimentos totalitários o qual viabiliza o suplício voluntário de seus adeptos: ao estabelecer o controle da alma, há liberdade para o suplício dos corpos inertes, visto que, “a identificação com o movimento e o conformismo total parecem ter destruído a própria capacidade de sentir, mesmo que seja algo tão extremo como a tortura ou o medo da morte” (ARENDR, 2012, p. 436).

Outro bloco de personagens pode ser organizado com base em seu contato com o regime de modo indireto, ou seja, ao contrário dos perfis apresentados anteriormente, tais personagens não se envolvem diretamente no apoio ou oposição à proposta da escola, mas sofrem as consequências do regime em seu cotidiano. Esses personagens podem ser vistos como alunos das *escuelas del dolor*, os quais veem suas vidas submetidas às ideologias de outrem.

Nesse contexto se delineia uma figura muito peculiar: um manicuro com unhas chamuscadas e grandes testículos. Sua primeira aparição se refere ainda à sua infância no capítulo “Uñas y testículos ajustados”, que traz a seguinte descrição cenográfica: “En los baños públicos una madre enseña con orgullo a las demás usuarias los testículos de su hijo⁶⁹” (BELLATIN, 2013, p. 427).

⁶⁹ Nos banhos públicos uma mãe exhibe com orgulho os testículos de seu filho às demais usuárias.

Nos capítulos narrados por esse personagem mencionam-se diversas referências a seu passado e à figura de sua mãe, bem como aos banhos públicos que funcionavam como locais para que as mães que tivessem mais de um filho do sexo masculino pudessem levar o segundo, o qual deveria ser castrado pelas mulheres que ali se encontravam em cumprimento às determinações do regime.

Assim como ocorre com a subversão da ideia de feminino enquanto símbolo de fertilidade na construção da figura da infanticida, a imagem maternal também se constrói de maneira pouco usual. Em certa passagem, ao se lembrar de sua mãe nos banhos públicos, o manicuro se recordará dela e da sensação de ambiguidade: “La verguenza de una madre muchas veces puede transformarse en motivo de orgullo, frente a las demás mujeres principalmente⁷⁰” (BELLATIN, 2013, p. 446); ou ainda ao contemplar o rosto materno: “El orgullo como bien y la verguenza como mal, ambos presentes al mismo tiempo en el rostro de mi madre⁷¹.” (BELLATIN, 2013, p. 446)

Dessa forma, a vergonha da necessidade de ter o filho mutilado pelas mulheres que frequentam os banhos públicos encontra seu contraponto no orgulho momentâneo de exibir suas unhas chamuscadas e testículos protuberantes que são “protegidos por la madre” (BELLATIN, 2013, p.446), mesmo que essa proteção não possa se dar de maneira eterna.

A figura dos homens castrados não é encontrada somente nas obras de Bellatin. Tal construção remonta ainda a narrativas como as da Bíblia que trazem os chamados eunucos, definidos como jovens, geralmente de classes abastadas, que eram levados cativos após guerras e castrados para que pudessem ter seus instintos sexuais (animalidade) domados e, desse modo, servissem de maneira passiva, principalmente às mulheres da nobreza, sem o risco de contato sexual. O processo de castração trazia também à imagem do eunuco uma ideia de elevação espiritual e intelectual pela suposta ruptura com os instintos animalescos do desejo, o que lhes conferia, muitas vezes, o papel de sábios conselheiros.

No entanto, em um jogo de referências, Bellatin também brinca com essa figura, conforme pode ser notado no seguinte trecho narrado pelo manicuro:

⁷⁰ A vergonha de uma mãe muitas vezes pode se transformar em motivo de orgulho, principalmente diante das demais mulheres.

⁷¹ O orgulho como bem e a vergonha como mal, ambos presentes ao mesmo tempo no rosto de minha mãe.

Estoy casi seguro de que mi misión no es aprender de ninguna de las experiencias que me pueda ofrecer la vida, sino ser un simple receptáculo de las costumbres ajenas. Habría que preguntárselo solamente a la gente que es capaz de aceptar sentarse a mi lado. A veces esas personas me otorgan una intimidad abrumadora. Me permiten observar sus oscuras costumbres y algunos se atreven incluso a pedirme consejos. ¿Pensarán por acaso que soy uno de esos castrados que permiten los penetren con furia los caminantes que ni siquiera las mujeres con uñas de manicurista aceptarían⁷²? (BELLATIN, 2013, p. 475)

Nota-se no trecho anterior uma dupla modificação na imagem original do eunuco: o próprio manicuro não se considera portador de sabedoria por suas experiências pessoais, mas um receptáculo dos desejos alheios, o que pode ser notado tanto pela sua relação com a figura da mãe, como pelas condições às quais é submetido pela castração imposta pelo regime. De outro lado, enquanto a castração possuía o viés de repressão dos impulsos sexuais, o manicuro demonstrará que a ausência do próprio instinto sexual não impede que o ser continue sendo objeto de desejo de outrem, reforçando seu caráter instrumentalizado.

Outro personagem que formará parte desse terceiro bloco é um rapaz que, assim como o manicuro, narrará sua vida a partir da infância. O jovem inicia seu relato com o perfil de seus pais. O pai é descrito como “un simple empleado del Departamento de Agricultura” (BELLATIN, 2013, p. 429), enquanto sua mãe está grávida e se ocupa do cuidado com a casa. A família vive “en un pequeño y húmedo departamento” (Bellatin, 2013, p. 429). A narração continua com o relato do personagem de que esse ambiente agrava seu caso de asma, o que ocasiona seu afastamento da escola durante um período: “En la escuela no me quieren recibir porque me achacan los accesos de tos que sufro de vez en cuando a una enfermedad contagiosa⁷³” (BELLATIN, 2013, p. 429).

⁷² Tenho quase certeza de que minha missão não é aprender com nenhuma das experiências que a vida possa me oferecer, senão ser um simples receptáculo dos costumes alheios. Teria que perguntar isso somente para aqueles que são capazes de aceitar sentar-se ao meu lado. Às vezes essas pessoas me outorgam uma intimidade angustiante. Me permitem observar seus costumes obscuros e alguns até se atrevem a me pedir conselhos. Será que pensam que sou um desses castrados que permitem que aqueles caminantes, os quais nem sequer as mulheres com unhas de manicure aceitariam, os penetrem com fúria?

⁷³ Na escola não queriam me receber porque atribuem os acessos de tosse que sofro de vez em quando a uma enfermidade contagiosa.

Percebe-se também que a gravidez da mãe causa a ela muitos problemas de saúde e, diferentemente do que costuma acontecer, traz uma atmosfera de tristeza e preocupação para a família. Além da asma que acomete a esse narrador, também se descobre em capítulos posteriores que ele não possui um dos braços e que tal fato traz muitas consequências para a vida do menino e de sua família:

Mi madre no me ha pedido que me ponga el pijama ni que me despoje del brazo ortopédico. El brazo, se llama. Colócate el brazo, quítate el brazo, ¿dónde está el brazo? No asustes a los niños con el brazo. En efecto, a partir del mal uso del aparato cada vez me invitan menos a las fiestas infantiles. En una ocasión se perdió, no el brazo, sino el guantecillo mullido que hacía de mano. ¿Quién se lo pudo llevar? Menos mal que en casa conservo uno de repuesto. Mi preocupación no radicó tanto en dónde podía estar la mano, sino en que la fiesta del niño pronto cambió de rumbo y la misión principal de los adultos no fue ya celebrar el cumpleaños sino ponerse a buscar el dichoso guantecillo. De más está decir que nunca seré invitado nuevamente, ni a ésa ni a ninguna otra casa⁷⁴. (BELLATIN, 2013, p. 433)

Conforme a história desse narrador se constrói são dadas pistas sobre os reais motivos que preocupam sua mãe com relação à gravidez. O bebê que viria ao mundo é um menino natimorto, no entanto a reflexão sobre vida e morte se aprofunda em outras imagens que se formam entorno a essa família.

Devido à lei de que o segundo filho do sexo masculino deveria ser castrado devido ao controle populacional imposto pelo regime, pode ser percebida a preocupação da mãe do narrador em que seu segundo filho fosse do sexo masculino. Percebe-se então um ventre fadado à incompletude.

De um lado seu primeiro filho nascera sem um dos braços, além de ser vítima de debilidades físicas impostas pela asma. O segundo filho, caso nascesse são, estaria destinado à castração pelo fato de ser do sexo masculino. Dessa forma, ambos os

⁷⁴ Minha mãe não me pediu para pôr o pijama nem para me despojar do braço ortopédico. O braço, se chama. Ponha o braço, tire o braço, onde está o braço? Não assuste as crianças com o braço. Com efeito, a partir do mau uso do aparelho cada vez me convidam menos para as festas infantis. Em uma ocasião se perdeu não o braço, senão a luvinha fofa que se fazia de mão. Quem pôde tê-la levado? Menos mal que em casa conservo uma de reserva. Minha preocupação não radicou tanto em onde podia estar a mão, senão em que a festa do menino logo trocou de rumo e a missão principal dos adultos já não foi celebrar o aniversário senão se pôr a procurar a bendita luvinha. Nem preciso dizer que nunca mais serei convidado novamente, nem a essa nem a nenhuma outra casa.

filhos teriam a incompletude como destino. O útero materno, que se relaciona com a procriação e a vida, seria então ventre e túmulo, feitura e mutilação.

A narração desse personagem terá fim com fatos de sua vida adulta. O rapaz irá relatar que seus pais se mudam devido à construção de uma muralha imposta pelo regime e na qual seu pai iria trabalhar. Tempos depois ele recebe a missão de sua mãe de transportar o caixão de seu irmão natimorto a uma tumba definitiva, o que se mostra como o gatilho para a série de lembranças por ele narradas.

Os dois personagens apresentados nesse terceiro bloco mostram, assim, cada um a seu modo, as formas como as consequências do regime e, em especial, do controle populacional influíram sobre a vida dos cidadãos. Ainda que, conforme citado, cada um deles pertença a uma diferente realidade social, ambos vivem os impactos do controle estatal sobre o direito à vida, marcados por um aprofunda solidão que pode ser percebida em suas narrativas que se delimitam de maneira introspectiva, nesse sentido o regime não promoveria em suas vidas somente a castração física, mas também dos vínculos sociais.

Essas existências expostas à inflexibilidade dos regimes totalitários são, dessa forma, marcadas pela incompletude desses personagens. Seja de forma física, como ocorre com o jovem amputado e o manicuro castrado, seja de forma social, como é o caso das figuras que se apresentam como apoiadores do regime. Nota-se então o modo como Bellatin contesta os padrões normatizados de existência como fontes de tragédia para aqueles a eles expostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho apresentaram-se análises das obras do autor mexicano Mario Bellatin, bem como a reflexão sobre alguns aspectos de sua escrita que o particularizam quando contrastados com o que linhas da crítica Latino-Americana, como a da qual forma parte Hugo Achugar, definem como literatura latino-americana. Para isso foram feitas análises que são, também, exercícios de contemplação de alguns personagens de suas obras.

Percebeu-se, assim, que Bellatin, em suas obras, não se propõe a criar identidades fixas, mas situações e personagens que mudam de acordo com transformações não calculadas. Nesse ponto, personagens e autor se confundem, ao assumir a identidade de um *ethos* definido por Octavio Paz como *pachuco*.

Para Paz (1950), o que singulariza um povo é mais do que a forma como reagem frente às mudanças e sim o modo como sua capacidade criativa é afetada por elas e por consequência sua transfiguração da realidade como processo de criação, como pode ser visto no fragmento abaixo:

A los pueblos en trance de crecimiento les ocurre algo parecido. Su ser se manifiesta como interrogación: ¿qué somos y cómo realizaremos eso que somos? Muchas veces las respuestas que damos a estas preguntas son desmentidas por la historia, acaso porque eso que llaman el "genio de los pueblos" sólo es un complejo de reacciones ante un estímulo dado; frente a circunstancias diversas, las respuestas pueden variar y con ellas el carácter nacional, que se pretendía inmutable⁷⁵. (PAZ, Octavio, 1950, p.1)

Assim pode-se perceber que Bellatin utiliza a contingência do homem como uma ferramenta para compor sua obra e seus personagens e mostra dessa forma que o inesperado, muitas vezes, é o que ajuda o sujeito a resistir ao processo que Esposito (2009) chama de imunização. Para aclarar tal processo, as reflexões realizadas por Foucault em sua obra *Vigiar e Punir* foram de extrema importância, tendo em vista que se pode estabelecer um diálogo entre os instrumentos de punição com vistas ao

⁷⁵ Aos povos em estado de crescimento ocorre algo parecido. Seu ser se manifesta como interrogação: o que somos e como realizaremos isso que somos? Muitas vezes as respostas que damos a estas perguntas são desmentidas pela história, talvez porque isso que chamam “o gênio dos povos” é somente um complexo de reações ante um estímulo dado; frente a circunstâncias diversas, as respostas podem variar e com elas o caráter nacional, que se pretendia imutável.

poder e o controle do imaginário, o qual, conforme propõe Costa Lima, fez com que diversas imagens, como a da morte, fossem utilizadas como estratégias de controle, lançando temas como a morte e os moribundos na zona do que Georges Bataille denomina interdito.

Essas reflexões possibilitaram olhar para as construções propostas por Bellatin de forma mais atenta, aclarando algumas de suas escolhas composicionais as quais, por vezes, são fonte de estranhamento. Dessa forma, pretendeu-se apresentar alguns espaços como o salão de beleza, que se transforma em um ambiente reservado à espera da morte por homens e ainda o *Hell Kitchen*, destinado às práticas sexuais inusitadas, na obra *Flores*. Para isso, teorias como a de Norbert Elias sobre o recalçamento da morte ajudam a entender propostas de criação, como a do *moridero* enquanto experiência de transfiguração de conceitos como beleza e liberdade.

A análise desses espaços pode contar ainda com a observação de conceitos como interdito e transgressão batailleanos, aliados à noção de dispêndio também proposta por Georges Bataille, enquanto instrumentos de resistência às tentativas de dominação das condutas e desejos do indivíduo através do que Roberto Esposito considera como estratégias biopolíticas. Tais observações possibilitaram ainda a reflexão sobre as tentativas de controle lançadas sobre esses locais que abrigam estilos de vida não normatizados e que propiciam existências que, antes de tudo, se querem feitas de maneira ética e estética.

Ao contrário do que se poderia esperar, ao demonstrar o modo como o autor constrói espaços que resistem aos mecanismos de normatização, não são apresentados personagens que, apenas por habitar esses lugares, lutam por causas referentes a tais espaços ou aos demais habitantes dali. A resistência desses personagens se dá pelo simples fato de escolherem continuar existindo da forma como lhes parece melhor, ao não se quererem comuns.

Contrastes são ferramentas das quais Bellatin se vale em grande escala. Dessa forma se propôs o paralelo entre os espaços que resistem à normatização de saberes e condutas, como ocorre em *Flores* e *Salón de Belleza*, àqueles que desvanecem frente aos instrumentos de controle, como é feito em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, onde os personagens vivem a dor diária de serem vítimas de regimes

totalitários que, conforme aponta Hanna Arendt, subjugam as pessoas neles envolvidas e suas individualidades.

Disso conclui-se que aceitar a vida como absurdo evita o controle de instâncias de poder, partindo dessa constatação advinda dos estudos das obras de Mario Bellatin, algumas observações podem ser feitas para uma reflexão sobre várias instâncias, tais como o papel do escritor e do leitor no campo de estudos estabelecido como crítica latino-americana; o diálogo do intelectual e do artista com as demandas das micropolíticas pós-modernas; a construção de um *ethos* autodeterminado e erótico frente às políticas atuais, extremamente vinculadas a alguns tipos de radicalismo.

Quanto à primeira e segunda instâncias, discutiu-se a proposta um tanto quanto radical e improdutiva do balbucio teórico, a qual predomina na crítica latino-americana há um bom tempo. Na análise dessa proposta feita por Hugo Achugar, percebe-se a estratégia de estereotipar um alvo – Europa – com o intuito de se convencer aos demais que se trata de um inimigo injusto a ser combatido. Além disso, a aposta na aceitação e no uso de uma questionável propensão do latino-americano a uma linguagem bárbara como produtora de teoria e conhecimento resulta inclusive alienada quando se tem em conta a inegável herança ocidental na cultura de nosso continente. Quando o que se tem de contexto é o meio acadêmico-científico, a objetividade e a consideração dos fatos são essenciais para o alcance da comunicação. Não se logra circulação de conhecimento teórico em uma comunidade científica sem o domínio da linguagem formal, objetiva e lógica, mesmo que a área de conhecimento sejam as Humanidades. Ademais, acredita-se que generalizar toda a América Latina como um continente sem domínio linguístico formal, como uma terra em que só se balbucia, é tão preconceituoso quanto menosprezar nossa herança pré-colombiana. Bellatin é um escritor que escapa de uma imposição da teoria do balbucio teórico e de outras que, como ela, são mais ativistas que acadêmicas, que é a de se levantar e impor bandeiras ideológicas. Em consonância com o *ethos* autodeterminado da estética da existência nietzschiana e foucaultiana, Bellatin, como escritor, recusa qualquer tipo de identificação, incluídas, portanto, a política com a América Latina e a dos ativismos de minorias. Se para Achugar o intelectual latino-americano deve ter o ativismo de *Enjolras*, o personagem revolucionário de Victor Hugo, e a vida selvagem de Calibã da obra *A tempestade*, de Shakespeare, numa clara defesa de que a vida privada e as

prerrogativas do indivíduo se submetam à vida pública e ao coletivismo, Bellatin aposta no erotismo como instância que libera o indivíduo das amarras ideológicas e que reafirma sua subjetividade frente às políticas coletivistas. É importante destacar que Foucault, como intelectual público, teorizou sobre biopolítica quando percebeu o controle e a normatização de condutas por meio de instâncias como a família, a Medicina, o Direito, e, como indivíduo na esfera privada, recusou-se a assumir sua homossexualidade como bandeira política, nada mais lógico em um filósofo que defendia a ausência de um núcleo duro que definisse qualquer homem. Apesar da importância de se promover um debate sobre a incoerência das teorias ativistas em se fundamentarem neste filósofo francês, para esta pesquisa interessa o fato de que Bellatin tem muito desse Foucault ignorado. Como se sabe da influência de Nietzsche em Foucault, fica mais evidente a desconfiança deste filósofo, e de Bellatin por aproximação, em relação a políticas, macro ou micro, que se alimentam do coletivismo – a moral de rebanho nietzschiana – e do incentivo à redução do indivíduo a algum tipo de representação (de nação, de raça, sexualidade, gênero, entre outras). O que se nota nas entrevistas de Bellatin é que ele adota o riso como resposta a qualquer tentativa de enquadramento de sua literatura e de si mesmo. Em sua tese de doutorado, Karla Fernandes Cipreste comenta uma entrevista do escritor e sua resposta sobre ser classificado com algum adjetivo pátrio:

Sobre as categorizações das disciplinas, Bellatin comenta o fato de sua dupla nacionalidade – o escritor, filho de peruanos, nasceu no México, mas foi criado no Peru – confundir os críticos que nunca sabem se o tratam como representante da literatura mexicana ou da literatura peruana. Em entrevista ao jornal peruano *El comercio*, ele comenta a questão e não esconde o que pensa ao afirmar que, para ele, a categorização da literatura em nacionalidades sempre foi um empecilho para as tradições literárias (CIPRESTE, 2013, p. 201).

Então, Cipreste cita a fala de Bellatin:

Me parece interesante porque remarca el hecho de que la escritura no tiene una nacionalidad definida. Si me preguntas por la nacionalidad a un nivel personal, te podría decir muchas cosas, pero esas cosas no tienen ninguna importancia para mi trabajo, porque lo que yo intento es que los libros hablen por sí mismos, que los textos se vuelvan autónomos, que se vuelvan textos sin autor. Entonces esta posibilidad de tener dos nacionalidades, porque es cierto que tengo

dos, pero al mismo tiempo ninguna, permite que la escritura aparezca como de la nada, como no sustentada en una nacionalidad que ha sido, en mi opinión, un lastre para nuestras tradiciones literarias.⁷⁶

A autodeterminação do escritor, sua total independência em relação a agendas políticas tanto da crítica latino-americana quanto de coletivismos de minorias fazem dele uma voz importante para estes tempos tão convulsos. Em comunicação apresentada no simpósio “Experiência estética na literatura e na crítica ibero-americanas” na ABRALIC 2018 em Uberlândia, Karla Fernandes Cipreste apresentou a seguinte análise de *La escuela del dolor humano de Seichuán*:

Quando se analisam muitas das demandas políticas de coletivos e outras agrupações pós-modernas ou contemporâneas, o que resta evidente é a presunção do monopólio da bondade. Alia-se a isso o problema da censura ao debate, estratégia política que impõe uma demanda como inquestionável por sua suposta elevada virtude e impede que se possa reconhecer no seu proceder qualquer tipo de biopolítica, desde um possível controle populacional ao estilo fazer viver e deixar morrer a uma imunização que destrói os vínculos comunitários entre os cidadãos e permite a concepção do outro – concidadão – como um inimigo a ser combatido. No fragmento “Razzia implacable”, a ficção de Bellatin joga luz sobre uma realidade latino-americana atual: (CIPRESTE, *no prelo*)

Para fundamentar sua leitura, Cipreste cita Bellatin:

La persecución desatada contra los seguidores actuales de la Escuela del dolor humano de Sechuán es de tal intensidad que se escoge siempre la pena de fusilamiento sin juicio sumario. Hasta ahora no se habla abiertamente de la existencia de una práctica semejante. Muchas veces observadores internacionales alertan de la cantidad tan alta de ejecutados que existe en la región. Las autoridades afirman que se trata de individuos que se dedican a la prostitución y al narcotráfico⁷⁷. (BELLATIN *apud* CIPRESTE, *no prelo*).

⁷⁶ Parece-me interessante porque remarca o fato de que a escrita não tem uma nacionalidade definida. Se você me perguntar pela nacionalidade a um nível pessoal, eu poderia dizer muitas coisas, mas essas coisas não têm nenhuma importância para meu trabalho, porque o que eu tento é que os livros falem por si mesmos, que os textos se tornem autônomos, que se tornem textos sem autor. Então esta possibilidade de ter duas nacionalidades, porque é certo que tenho duas, mas ao mesmo tempo nenhuma, permite que a escrita apareça do nada, como não sustentada em uma nacionalidade que é, na minha opinião, um empecilho para nossas tradições literárias. (Entrevista concedida a Francisco Melgar para o jornal *El comercio* em 28 de janeiro de 2007. Disponível em < <http://elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html> > Acesso em: 10 de dezembro de 2012.)

⁷⁷ A perseguição desatada contra os seguidores atuais da *Escola da dor humana de Sechuán* é de tal intensidade que se escolhe sempre a pena de fuzilamento sem julgamento sumário. Até agora não se fala

Considerando os últimos acontecimentos da política nacional e internacional, quando ainda é possível a existência de regimes ditatoriais genocidas como na Venezuela e na Coreia do Norte, e, ainda, micropolíticas de estímulo ao ódio e populismos conservadores de direita, Cipreste oferece uma leitura para a passagem citada:

Para essa peça-denúncia não há figuração senão um desvelamento escancarado e muito bem territorializado na esquizofrenia de tempos e espaços em que se digladiam populismos tirânicos de esquerda, demandas coletivistas pós-marxistas, conservadorismos populistas de direita. Assim, coexistem, a partir de cada instância citada, respectivamente, o fazer morrer e deixar viver praticado por um poder centralizado e tirânico e legitimado por fanatismos políticos, o fazer viver e deixar morrer efetivado por indivíduos despersonalizados em uma massa histórica e o censurar o viver e deixar morrer levado a cabo por moralistas que justificam assassinatos dos marginalizados. Graciela Goldchuk é certa quando afirma que a monstruosidade revelada por Bellatin horroriza porque, na leitura, descobre-se a convivência cotidiana, consciente e covarde com o mal. (CIPRESTE, *no prelo*).

Quanto ao *ethos* autodeterminado e erótico, destaca-se uma característica das tramas de Bellatin, as quais devem ser mais experienciadas do que compreendidas, algo compatível com suas propostas lúdicas. Dessa forma, todos os elementos apresentados anteriormente se encaixam por meio do que Wolfgang Iser denomina como jogos ficcionais, tornando o leitor como partícipe do processo de criação e interpretação de mundo propostos pelas obras do autor mexicano, ampliando assim as possibilidades de leitura e fruição. A experiência de autodesdobramento do leitor via imaginário pela imersão na experiência dos personagens, tal como Iser analisa, promove uma partilha dessa experiência, pelo sensível, ou seja, muitas das histórias de cada personagem bellatiniano, quase todos eles com algum tipo de fragilidade ou de excentricidade, as quais quase sempre são incompreendidas e rechaçadas na história da humanidade, são vivenciadas pelo leitor, numa comunicação de experiência que é erótica por promover a comunhão da sensibilidade. Nesse sentido, Bellatin aponta, intencionalmente ou não, o caminho para a partilha de vivências tanto na esfera privada quanto na pública, que é o despertar da empatia, e conseqüentemente do

abertamente da existência de uma prática semelhante. Muitas vezes observadores internacionais alertam sobre a quantidade tão alta de executados que existe na região. As autoridades afirmam que se trata de indivíduos que se dedicam à prostituição e ao narcotráfico.

respeito, por meio da comunhão sensível, por meio da experiência de totalidade entre dois ou mais indivíduos independentemente de suas crenças. Trata-se de uma proposta realmente interessada em promover o belo convívio com a diversidade, diferentemente de biopolíticas que incitam o ódio para dividir os cidadãos. Nada de diferente podia-se esperar de um escritor que ao controle da mordaza e dos suplícios contrapõe o nietzschiano “fazer da própria vida uma obra de arte” tanto em sua vida privada quando de suas aparições públicas sempre performáticas e de suas declarações enigmáticas ou irônicas quanto em sua obra literária cujas temáticas não se propõem como uma vontade da verdade senão como um desejo do habitar poético para fazer comunhão com o outro.

É a partir desse desejo que o cabeleireiro sentenciado de morte por uma enfermidade enfrenta a biopolítica proibitiva da eutanásia e abraça a experiência da morte junto com seus enfermos em seu resto de vida. Sua preocupação com o destino do *moridero* após sua morte é um claro desejo de legar ao futuro a memória da possibilidade de vida fora do encobrimento da morte.

O habitar poético é também o que significa o inexplicável motivo dos desejos. Todo ser erótico, ou seja, preparado para compartilhar incondicionalmente o amor com o outro é uma prova de que todo corpo nasce para ser desejado e toda alma para ser amada. *Flores* é uma homenagem aos seres realmente eróticos e personagens como o *Amante Otoñal* e *Alba, la poeta* são uma prova disso.

Diante do horror da descoberta de que todo ser humano é defectível e capaz das mais terríveis atrocidades, Bellatin oferece a ressignificação da vida com *Los Democráticos*. Os jogadores de vôlei desprovidos dos dedos da mão direita que são campeões e que se dedicam a maravilhar o público evocam o próprio escritor, quem com a dor confessa por não ter o antebraço direito, dedica-se a uma estética da existência de si mesmo e de seu próximo.

Esta dissertação procurou trilhar um caminho de recepção da obra de Bellatin pelo viés da biopolítica e da imunização como micropolíticas de controle e normatização de condutas e do enfrentamento da morte, do erotismo e da estética da existência como superação desse controle. Outras sendas se projetaram no percurso e ainda precisam de investigação de fôlego, sendo, uma delas, o fazer literário deste

escritor como dissonante de um projeto algo impositivo de crítica latino-americana. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para futuros estudos bellatinianos.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. Sobre o "balbucio teórico" latino-americano. In: Planetas sem Boca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARENDT, Hannah. Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias/ Tradução Priscila Vianade Siqueira. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"; tradução Júlio Castañon Guimarães. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

BELLATIN, Mario. Flores. In: Mario Bellatin: Obra Reunida. México: Alfaguara, 2005.

BELLATIN, Mario. La escuela del dolor humano de Sechuán. In: Mario Bellatin: Obra Reunida. México: Alfaguara, 2005.

BELLATIN, Mario. Salón de Belleza. Santiago de Chile: Editorial Cuneta, 2013.

BELLATIN, Mario. Underwood portátil: modelo 1915. In: Mario Bellatin: Obra Reunida. México: Alfaguara, 2005.

BRAVO VARGAS, Gerardo. Etimología de Pachuca. Serie Nepapan Tlaca, Edición del autor. 2011.

CANCLINI, N.G. Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social, In: Literatura e Sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

CIPRESTE, Karla Fernandes. Experiências do excesso: Casares & Bellatin. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Belo

Horizonte, 2013.

CIPRESTE, Karla Fernandes. Figurações na ficção de Mario Bellatin. Comunicação apresentada na ABRALIC 2018. Publicação no e-book do evento no prelo (2019).

CIPRESTE, Karla Fernandes. Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco transfigurados en erotismo. In: PALMA CASTRO, Alejandro (org.). Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018, pp.149-165.

COMPAGNON, Antoine. Mundo. In: O Demônio da teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas)

COSTA LIMA, Luiz. Trilogia do Controle. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tapbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2007.

DIXKLAY, Rafael. "As realidades ocultas de Bellatin". In: Jornal Rascunho (on-line) Curitiba, n. 157, 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/as-realidades-ocultas-de-bellatin/>. Acesso em: 31 de março de 2019.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano; [tradução Rogério Fernandes]. - São Paulo: Martins Fontes, 1992a.

ELIADE, Mircea. Mito do eterno retorno; tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992b.

ELIAS, Norbert. A solidão dos moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESPOSITO, R. Comunidad, inmunidad y biopolítica. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa. 4 ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FOUCAULT, Michel. El cuerpo utópico: las heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2010.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 6ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GARDUÑO, Óscar. "Entrevista con Mario Bellatin: Escribir está por encima de todo". In: Replicante: Periodismo y Cultura Digital. México, Outubro/2013.

Disponível em: <https://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/>. Acesso em: 17 de abril de 2019.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.).

A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, Wolfgang. *A Literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MAIA, Antônio Cavalcanti. Biopoder, Biopolítica e o Tempo Presente. In: *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo/ Org. Adauto Novaes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Tezontle (FCE), 1981.

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIJAMASURF. Carl Jung sobre aceptar nuestra propia oscuridad y la de los demás. In: *Altercultura, PijamaSurf* (on-line). Setembro, 2017. Disponível em: https://pijamasurf.com/2017/09/carl_jung_sobre_aceptar_nuestra_propia_oscuridad_y_la_de_los_demas/. Acessado em: 21 de abril de 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VILARINO, María Cristina. Poética de un habitar trágico Heidegger-Hölderlin-Nietzsche. *Cuad. Sur, Filos., Bahía Blanca*, n. 36, 2007. Disponible en http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74342007001100009&lng=es&nrm=iso. accedido en 06 abr. 2018.