



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Pedro Xavier da Cunha

**Cenas de escritura em Mario Bellatin: o escritor como modo de sobrevivência**

Florianópolis

2022

Pedro Xavier da Cunha

**Cenas de escritura em Mario Bellatin:** o escritor como modo de sobrevivência

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cunha, Pedro Xavier da  
Cenas de escritura em Mario Bellatin: o escritor como  
modo de sobrevivência / Pedro Xavier da Cunha ;  
orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2022.  
192 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Mario Bellatin. 3. Escritura. 4.  
Figura de autor. 5. Ficção. I. Giorgi, Artur de Vargas. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título.

Pedro Xavier da Cunha

**Cenas de escritura em Mario Bellatin: o escritor como modo de sobrevivência**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 5 de setembro de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Diana Irene Klinger

Instituição: Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Bairon Oswaldo Velez Escallon

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi  
Orientador(a)

Florianópolis, 2022.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi, pela confiança serena e ativa, pelas leituras gentis e exigentes, pela presença sempre a postos, pela alegria no ofício, pela companhia em terra e mar.

Aos meus pais, pelo chão inteiro.

A Clóvis e Gema, pela generosidade sem fundo.

Aos professores Dr. Joca Wolff e Dr. Byron Oswaldo Vélez Escallón, pela leitura atenciosa e apontamentos férteis no processo de Qualificação, sem os quais a dissertação haveria sido radicalmente outra. Às professoras e professores que ministraram as disciplinas que cursei ao longo do processo, nas quais fui apresentado a grande parte dos aportes teóricos aqui utilizados: Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela, Prof. Dra. Luz Rodríguez Carranza, Prof. Dr. Andrea Santurbano, Prof. Dra. Maria Aparecida Barbosa (a quem também agradeço o empréstimo de livros) e aos já mencionados Byron e Joca (a Joca também pelos livros emprestados). Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) e todos os funcionários do Programa e da Universidade pública. À CAPES, pela bolsa de pesquisa que permitiu a realização desse trabalho. Às e aos colegas de Mestrado, Carolina da Nova Cruz, Alessandra Deifeld, Carlos Eduardo Ceccon, Luísa Nunes Estácio e todas as outras pessoas do programa com quem pude trocar ideias. Também aos amigos e amigas e companhias do caminho com quem muito conversei e que me apoiaram e instigaram ao longo desses dois anos e meio: a Eduardo Ceron, por aqueles papos pandêmicos do início; a Antônio Wunderwald, pelos encontros caóticos; a Samuel Heidermann, por logo no início me lembrar de não esquecer o que eu estava fazendo ali; a Paulo Olivier Rodrigues, pelas tardes de chá, a partilha, os conselhos; a Murilo Zocatelli, pelas outras tardes de chá; a Luiz Bolognesi, pela generosidade, pelo abrigo; a Ángela Bautista Cañas, pelo carinho dos dias. Também a Jaime Vargas Luna, editor da já inexistente Sarita Cartonera, e Fernando Villarraga, editor Vento Norte Cartonero, pela disponibilidade em me contar sobre a história da edição de *Underwood portátil*.

A Mario Bellatin, pelo jardim público.

## RESUMO

Este trabalho percorre uma investigação que parte da interrogação acerca do uso que o escritor mexicano Mario Bellatin faz de sua figura de autor. Assim, de início, tomamos o texto *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) como um primeiro espaço de auto-exposição dessa autoria e nos propomos a visitá-lo ao modo de uma galeria na qual encontramos expostas uma série de cenas de escritura desse autor, as quais colocam em jogo, cada uma ao seu modo, uma provocação com relação à posição que um escritor deve assumir frente à própria obra. A hipótese que formulamos de abertura é a de que essas provocações não se resumem a uma reciclagem das discussões acerca do esvaziamento do sujeito e da morte do autor, nem tampouco se esgotam num pensamento da escritura sobre si mesma, senão que podem ser inscritas no horizonte político de um pensamento sobre o que cabe à ficção no mundo contemporâneo. Ao longo dos três capítulos que se sucedem à apresentação desse espaço de auto-exposição construído por Bellatin, desdobramos, portanto, um passeio, uma visita que se desloca de um pensamento sobre o autor à formulação de um espaço comunitário: no segundo capítulo, a partir de uma cena inaugural e de um esboço da trajetória da figura do autor Mario Bellatin, reconhecemos a construção de um mito de escritor; esse mito, contudo, logo passamos a pensá-lo enquanto um procedimento que opera em função de todo o sistema de escritura maquinado por Bellatin, o qual teria como eixo de funcionamento um princípio de sobrevivência. Em seguida, no terceiro capítulo, analisamos a cena montada por Bellatin para a apresentação do livro *Perros héroes* (2003), e reconhecemos em sua gestualidade uma interpelação — condensada na pergunta: “¿que es lo que están realmente haciendo aquí?” — que nos permite comunicar a questão da autoria com o chamamento a um modo de vida outro, o qual, por sua vez, parece articular-se em termos de uma coletividade necessária. Por fim, no quarto e último capítulo, procuramos dar maior legibilidade a esse chamamento em sua dimensão coletiva e analisamos outras três cenas montadas por Bellatin — a do escritor e seu duplo, a da prótese artística e a do Moridero de *Salón de belleza* (1994) — inquirindo um modo de conceber a escritura de Bellatin como um todo enquanto um espaço comunitário. Chegamos por fim à sugestão de que a escritura de Bellatin, para além de seu funcionamento maquínico, também coloca em jogo, a partir da construção de um espaço simultaneamente heterotópico e apocalíptico, a necessidade de produção de espaços do *fora* no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Mario Bellatin; cenas de escritura; mito do escritor; comunidade.

## ABSTRACT

This work goes through an investigation which begins with a question about how the Mexican writer Mario Bellatin uses his author figure. Therefore, we take *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) as a first space of self-exposure of this authorship and propose to visit it as a gallery in which we come across a series of scripture scenes from the author, scenes that put into play, each in their own way, a provocation related to the position that a writer must assume in front of his own work. From the start, we formulate the following hypothesis: that these provocations are not limited to recycling discussions about the emptying of the subject nor do they end in a thought that the scripture formulates about itself. Instead of that, they can be inscribed in a political horizon of a thought about what is left for the fiction in the contemporary world. Throughout the three chapters that follow the presentation of this space of self-exposure constructed by Bellatin, we perform a walk through, a visit that dislocates itself from a thought about the author to formulate a community space suggested in it: in the second chapter, from an opening scene and a sketch of Mario Bellatin's author figure trajectory, we recognize the construction of a writer's myth; this myth, however, we soon begin to think it as a procedure that operates in function of the entire scripture's system engineered by Bellatin, and this system would have as its working axis a principal of survival. Then, in the third chapter, we analyze the scene setted by Bellatin for the presentation of his book *Perros héroes* (2003) and recognize in his gestuality an interpellation — resumed in the question: “¿que es lo que están realmente haciendo aquí?” — that allows us to communicate the subject of the authorship to a call for another way of living (Foucault), which can be articulated in terms of a necessary collectivity. Finally, in the fourth and last chapter, we try to give more legibility to this call in its collective dimension and analyze three other scenes setted by Bellatin — the writer and its double, the artistic prothesis and the Moridero from *Salón de belleza* (1994) — looking for a way to conceive the totality of Bellatin's scripture as a community space. We arrive at last at the suggestion that Bellatin's scripture, beyond its mechanical functioning, also puts into play, by constructing a space simultaneously heterotopic and apocalyptic, the need to produce spaces of the *outside* in the contemporary world.

**Keywords:** Mario Bellatin; scripture scenes; writer's myth; community.

## SUMÁRIO

1	MARIO BELLATIN, MODOS DE EXPOSIÇÃO.....	11
1.1	<i>UNDERWOOD PORTÁTIL</i> : MODELO 1915, LIVRO-EXPOSIÇÃO.....	14
1.2	MODOS DE (SE) EXPOR.....	18
1.3	DO LIVRO COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO.....	20
1.3.1	<b>O espaço do livro</b> .....	20
1.3.2	<b>Espectáculos de realidade</b> .....	23
1.4	DA AUTORIA COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO.....	26
1.4.1	<b>A atitude moderna</b> .....	26
1.4.2	<b>Arte moderna e invenção de si: uma cultura do comportamento</b> .....	40
1.4.3	<b>O autor que retorna</b> .....	45
1.4.4	<b>Uma primeira morte de Mario Bellatin</b> .....	54
2	NO COMEÇO, O VAZIO. UMA CENA INAUGURAL.....	56
2.1	DA OBRA AO AUTOR AO AUTOR COMO OBRA.....	56
2.2	O MITO PESSOAL DO ESCRITOR COMO PROCEDIMENTO DE ESCRITA: UMA ÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA.....	58
2.3	MITO DO ESCRITOR: O NADA COMO ORIGEM.....	62
2.4	A CULPA DE ESCREVER.....	63
2.5	ESCRITOR E ESCRITURA: UMA TRAJETÓRIA.....	68
2.5.1	<b>La compulsión por la presencia física de las palabras: o escritor como mecnógrafo</b> .....	69
2.5.2	<i>Creo que todos los libros son lo mismo: a invenção de um sistema literário próprio</i> .....	81
2.5.3	<b>Modos de proliferar o escrito: adaptações, descategorização e leitura</b> .....	88
2.6	LA VERDAD DE UNA PROPUESTA.....	93
3	UM CÃO NO ALTAR. ¿QUÉ ES LO QUE EM REALIDAD ESTÁN HACIENDO AHÍ?.....	95
3.1	UM CÃO NO ALTAR.....	97
3.2	UM CÃO NO ALTAR, OUTRA VEZ.....	99
3.3	O GESTO CITÁVEL.....	103
3.4	O ALTAR VAZIO.....	109
3.5	DA VIOLÊNCIA, DA VERDADEIRA VIOLÊNCIA.....	114
3.6	UM CÍNICO NO ALTAR VAZIO.....	116
3.6.1	<b>Os esquemas de vida: transmitir ruínas</b> .....	117
3.6.2	<b>Mudar o valor da moeda: vida outra, mundo outro</b> .....	122
3.7	SOBRE O FUTURO DA AMÉRICA LATINA.....	124
3.7.1	<b>Um pequeno desajuste: o realismo de Mario Bellatin</b> .....	125

<b>3.7.2</b>	<b>Memórias proféticas: um futuro impossível</b> .....	128
3.8	AMÉRICA LATINA E O VAZIO.....	129
4	O ESCRITOR COMO JARDIM PÚBLICO: MARIO BELLATIN E OS MODOS DE DESAPROPRIAR O VAZIO .....	133
4.1	<i>DISECADO: VIVIR SIN VIVIR</i> .....	133
4.2	<i>ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: A PRÓTESE COMO ESPAÇO COMUNITÁRIO</i> .....	142
4.3	MUNDOS OUTROS: HETEROTOPIAS APOCALÍPTICAS .....	149
<b>4.3.1</b>	<b><i>Salón de belleza: comunidade e morte</i></b> .....	150
<b>4.3.2</b>	<b>A produção de um fora: estratégias de queda</b> .....	158
4.4	DESAPROPRIAR O VAZIO .....	169
4.5	DO AUTOR À COMUNIDADE. SAÍDAS DE EMERGÊNCIA .....	174
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	181



## 1 MARIO BELLATIN, MODOS DE EXPOSIÇÃO

Mario Bellatin nasceu em 1960, na Cidade do México, filho de pais peruanos. Ainda pequeno, mudou-se com a família para Lima, Peru, onde permaneceu até os 23 anos de idade. Em Lima, fez dois anos de estudos preparatórios para cursar a Faculdade de Teologia, na Universidad de Lima, após os quais chegou a cursar um semestre de Direito e ainda transferir seus estudos para a Universidad de San Marcos antes de regressar à Universidad de Lima para estudar Comunicações e se graduar em 1985 ou 1986. Segundo o autor, toda essa trajetória de estudos não passou de um pretexto para poder continuar escrevendo. Em 1986, publicou seu primeiro livro, *Mujeres de sal*, e, no ano seguinte, recebeu uma bolsa para estudar roteiro cinematográfico na Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Viveu em Cuba até 1992, ano em que voltou ao Peru, onde publicou seus livros seguintes, *Efecto invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) e *Damas chinas* (1995). Por volta de 1996, mudou-se em definitivo de Lima para a Cidade do México, onde vive atualmente<sup>1</sup>.

Facilmente, poderíamos fazer as informações acima passarem por um verbete sobre Bellatin em alguma espécie de enciclopédia de autores latino-americanos contemporâneos. Nesse verbete, acrescentaríamos também, talvez, uma série de prêmios que já foram outorgados ao escritor — como o Premio Xavier Villarrutia, em 2000, por *Flores*, o Premio Mazatlán de Literatura, em 2008, por *El gran vidrio*, o Premio de Narrativa José María Arguedas, em 2015, por *El libro uruguayo de los muertos* — e até certos traços gerais já vastamente difundidos pela crítica sobre sua obra (a recorrência de certos “temas”, como a doença, a violência, os corpos desviantes da norma; a busca pela construção de um universo ficcional capaz de se sustentar a si mesmo, em que tempo e espaço não são quase nunca determinados; a incursão num certo “jogo lúdico” entre realidade e ficção etc) e sobre a sua pessoa (a ausência do braço direito, o gosto pelos cães e pelas bicicletas, a conversão ao sufismo, relatos sobre algumas de suas aparições públicas, sobretudo em congressos e outros eventos literários e acadêmicos). A partir daqui, contudo, começaríamos a entrar numa zona um tanto nebulosa. O verbete poderia se deter em certas histórias que rondam o braço ausente de Bellatin, sobretudo no que diz respeito às suas próteses (como a história sobre haver arremessado uma delas no rio Ganges, em viagem à Índia), ou sobre cenas cotidianas de sua rotina de escritura (o uso da máquina de escrever, do Iphone, mas não do computador; a escrita fragmentária em que cada fragmento marca o tempo

---

<sup>1</sup> As melhores descrições que Bellatin faz desse “período de formação” em sua trajetória, podemos encontrá-las nas entrevistas concedidas a Emily Hind e a Graciela Goldchluk. O artigo de Leo Cherri, “De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin” (2020), também fornece informações importantes.

de duração de um período de escrita) ou sobre uma série de circunstâncias que se acrescentam aos relatos das *performances* ou ações mais famosas levadas a cabo pelo escritor, como o Congresso de duplos de escritores, em Paris, no ano de 2003, ou a cena montada na apresentação do livro *Perros héroes*, na Cidade do México, em 2003 ou 2004.

Essa nebulosidade — ou mitificação — se densifica ainda mais na medida em que parece se desdobrar sobre um fundo vazio que o próprio Bellatin procura produzir em torno da sua figura de autor, um espaço de indeterminação no qual sobrepõem-se sua ficção e sua vida cotidiana. Esse espaço se desdobra nos seus textos, nas suas aparições públicas, em redes sociais e, sobretudo, em entrevistas<sup>2</sup> — todos esses dispositivos de que nós, leitoras(es), passamos a não saber ao certo o estatuto (isto é, onde se encontram com relação às distinções entre realidade e ficção, privado e público etc) —, se articulando e passando a coincidir — esse espaço autoral de que já não podemos traçar os limites — com o nome próprio Mario Bellatin. No entanto, se até a publicação das suas primeiras *Obras reunidas*, em 2005, a estratégia de Bellatin para esse esvaziamento do espaço autoral parecia passar pela tentativa do apagamento e da omissão do autor, após essa reunião — e em aparente contradição com, mas, na verdade, dando continuidade à mesma busca —, passamos a notar em vários de seus textos “la presencia de un

---

<sup>2</sup> Ao longo do presente trabalho vamos recorrer vastamente às entrevistas de Bellatin, partindo do princípio de que, longe de ser uma zona de “honestidade” ou “desmascaramento” exterior à obra, a entrevista, muito pelo contrário, se configura hoje como o espaço contemporâneo paradigmático de exposição da construção ficcional biográfica. Esse prevalectimento da entrevista sobre outras opções na política comunicacional, como afirma Leonor Arfuch, se sustenta a partir de uma *idolatria da presença imediata*, sintomática, talvez, de uma época tão assolada pela ameaça da ausência. Cada vez mais, a entrevista funciona como uma espécie de *suplemento* necessário à obra: do escritor, daquele que trabalha com a palavra escrita, “se solicita o suplemento de outra voz” (ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.209). A autoria contemporânea, afirma Arfuch, autoria na sociedade midiática, está situado no intervalo entre duas *obrigações*: “entre a imposição dos gêneros instituídos e a marca de sua subjetividade, entre o que escreve e o que ‘solta’ como declarações cotidianas” (ARFUCH, 2010, p.211). E a lógica da entrevista parece oferecer o modo de manifestação mais apropriado para tais declarações. Arfuch cita Barthes, quem fala de uma espécie de *jogo social* que o escritor não pode eludir: “como uma solidariedade do trabalho intelectual entre os escritores, por um lado, e a mídia, por outro. Se se publica, é preciso aceitar o que a sociedade solicita aos livros e o que se fala deles (BARTHES *apud* ARFUCH, p.211). Poderíamos reivindicar aqui, talvez, como paradigma dessa superposição entre os espaços da ficção e da entrevista, a figura do *superastro*, conforme Silviano Santiago a apresenta a partir do caso de Caetano Veloso: essa espécie de coincidência que se estabelece entre vida real e representação artística, segundo a qual o artista, mesmo fora do palco, é “sempre espantosamente ator” (SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.148). Trata-se de gerir-se como imagem, mas imagem *encarnada*, na medida em que é no *corpo* em que se desdobra a simultaneidade do artista enquanto criatura e criador; imagem *encarnada* que se oferece como estilo de vida em que se confundem, se irmanam, “uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte” (SANTIAGO, 2000, p.149).

yo pesado o persistente”<sup>3</sup>, como notou o escritor ainda em 2006 (ou seja, antes da publicação de textos como *El gran vidrio* [2007], *Condición de las flores* [2008] e *Disecado* [2011], em que encontramos essa “presença” bastante acentuada): a presença de um eu, de um autor, que retorna obsessivamente sobre a própria obra para reordená-la, numa série de textos que parece ser particularmente inaugurada por *Underwood portátil. Modelo 1915*, texto de 2005, incluído na *Obra reunida* para funcionar como uma espécie de *Ars poetica* do volume, conforme afirmou Bellatin em entrevista<sup>4</sup>.

Trata-se, contudo, da auto-exposição de um eu que permanece naquele espaço de indeterminação acima mencionado — isto é, que continua tentando escavar a autoria em direção ao vazio, mas munindo-se agora de outra estratégia, não tanto o apagamento quanto a *saturação* (voltaremos a isso mais adiante). Há um excesso de Mario Bellatin, mas trata-se de um mario bellatin (assim, com minúsculas) que parece falar de si mesmo enquanto, na verdade, está falando de escritura, apenas de escritura. Em *Underwood portátil* — mas não só, o mesmo se repete em grande parte das entrevistas — raramente encontramos referências à situação concreta dos acontecimentos relatados (data, localidade) ou mesmo a nomes de outras pessoas (artistas, autores, familiares). Em suma, esse “yo pesado o persistente” não nos fornece muito mais informação que escape à parca biografia que sugerimos na abertura: “mario bellatin” torna-se um nome para falar da escritura, isto é, da prática da escritura, numa tentativa de desterritorializá-la. Não se trata, contudo, deixemos claro desde o início, de uma prática desterritorializada. Com isso, não queremos aqui “contextualizar” sua obra, explicá-la a partir de seu contexto, mas antes partir do reconhecimento de que os enunciados têm uma situação no mundo, e que o gesto bellatiniano de tentar borrá-la assume uma singularidade na medida em que parte *desses* determinados lugares em que são produzidos (Cidade do México, Lima, Cuba) e não de outros.

Esse gesto desterritorializante parece se fundar sobre o mesmo princípio que levou Bellatin a afirmar, em diversas ocasiões, que ele não tem *nada a contar*. Apesar dessa espécie

---

<sup>3</sup> LARRAIN, Ramiro. Entrevista a Mario Bellatin. **Orbius Tertius**, Buenos Aires, n. 11-12, 2006, p.7.

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ, Fermín. Entrevista a Mario Bellatin. Em: **Hispanamérica**, *Rockville* n. 103, 2006, p.65. Em entrevista concedida a Ramiro Larrain, no mesmo ano, Bellatin volta à mesma ideia, propondo que sua *Obra reunida* é uma unidade textual em que *Underwood portátil* funciona como amarração estrutural final: “Fue importante descubrir que todo era un libro, que hubiera tenido la opción de no haber publicado nada en todos estos años, aguardar a tener todo este material reunido y publicarlo como si se tratara de una novela única. Hubiera sido interesante, pero no lo habría podido hacer porque hubiera sido desesperante. Pero sólo ahora, después del tiempo, veo que podría haber sido una novela de 700 páginas, conformada por tantos capítulos cuyos títulos serían los de cada libro, y al final *Underwood portátil, suerte de arte poética, de reflexión sobre los libros, como punto de amarre estructural externo*” (LARRAIN, Ramiro, 2006, p.3-4, grifo nosso).

de auto-exposição de uma figura de autor que foi ganhando cada vez mais espaço na sua obra, apesar das dezenas de livros já publicados quase sem interrupção ao longo dos últimos 40 anos e do ritmo prolífico com que continua publicando-os<sup>5</sup>: nada a contar. “Se cree que un autor siempre tiene algo que expresar. Yo no tengo nada que decir particularmente, sólo quiero escribir”<sup>6</sup>. Ou: “No interesan los libros, no me importan las historias, lo que se está contando es lo que menos me importa, son páginas”<sup>7</sup>. Assim, de início, nos perguntamos: como essa espécie de “proliferação de nada” se articula com a presença obsessivamente ausente de um autor que, falando de si repetidas vezes, permanece sem nada para contar? Que lugar viria a ocupar esse escritor frente a uma escritura que não tem nada para contar? Essa estranha situação que a obra de Bellatin coloca em cena — entre uma impessoalidade do “nada a dizer” e saturação do texto com a presença-ausente do autor que, ainda assim, diz — encontra no texto *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) um primeiro espaço de funcionamento e investigação que gostaríamos de utilizar como ponto de partida para este trabalho.

## 1.1 UNDERWOOD PORTÁTIL: MODELO 1915, LIVRO-EXPOSIÇÃO

Alguns livros de Mario Bellatin parecem funcionar como exposições, afirma o crítico argentino Reinaldo Laddaga. Em livros como *Flores* (2000), *La escuela del dolor de Sechuán* (2001), *Perros héroes* (2003) e *Lecciones para una liebre muerta* (2005), encontramos expostos uma série de “estranhos fragmentos” que se exibem ao modo de peças de arte em um museu ou galeria, diz Laddaga<sup>8</sup>. Se incluirmos *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) nesse conjunto

<sup>5</sup> Numerar as publicações de Bellatin até o momento presente é uma tarefa árdua à qual não iremos nos debruçar no escopo deste trabalho. De qualquer modo, para termos uma ideia, na *Enciclopedia de la literatura en México* (disponível em: <http://www.elem.mx/>) encontramos — entre livros escritos, traduções estrangeiras dos seus livros e coletâneas em que o escritor participa com algum conto — 64 obras diretas relacionadas a Mario Bellatin, até 2020. De todo modo — mesmo que excluamos as traduções de seus livros dessa lista — há uma série de textos que trabalharemos aqui (publicados em jornais, revistas) e de edições menores de seus livros que não estão contabilizadas na Enciclopédia; além de textos mais recentes, como os três livros publicados simultaneamente na Argentina (e por distintas editoras), no fim de 2020: *Ojos flotantes, mojados, limpios*; *El libro, la Mola, el Monstruo*; e *El palacio* (este, sim, consta na Enciclopedia). Vide: [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/mario-bellatin-elenco-freaks-bordo\\_0\\_iLOG-5NFg.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/mario-bellatin-elenco-freaks-bordo_0_iLOG-5NFg.html). Ou o ainda mais recente *Mis nuevas escrituras*, editado pela Editorial Malisia, de La Plata, em 2022. Assim, poderíamos dizer que, até o momento, Bellatin publicou em torno de 60 livros — embora os processos de re-edição e re-apropriação da própria escritura, como veremos, tornem essa conta ainda mais complexa, e talvez, nunca exata.

<sup>6</sup> ROQUE, José Quezada. Mario Bellatin y el descubrimiento del mundo a través de la escritura. **Revista Chilango**, Morelia, 2018. Disponível em: <https://www.chilango.com/cultura/entrevista-a-mario-bellatin/>.

<sup>7</sup> GOLDCHLUK, Graciela. Mario Bellatin, un escritor de ficción. 2000, p.3. Disponível em: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcio3b3n.pdf>. Trata-se de uma entrevista.

<sup>8</sup> LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p.139.

de livros-exposição de Bellatin, podemos nos colocar como ponto de partida a seguinte pergunta: o que exatamente está sendo *exposto* neste texto?

Trata-se de uma textualidade bastante singular. Composto por 95 fragmentos curtos, de parágrafo único, dispostos num intercalamento de séries narrativas que se interrompem umas às outras do início ao fim, *Underwood portátil. Modelo 1915* é um texto que coloca em cena a relação do autor mario bellatin<sup>9</sup> com sua própria escritura. Cada série narrativa — ainda que as delimitações entre elas não sejam de todo precisas — nos oferece uma perspectiva distinta de um mesmo espaço: assim, lemos uma série de fragmentos que expõem um mito de origem do escritor (“Quizá todo comenzó cuando tenía diez años [...]”<sup>10</sup>) e desdobram a partir dele o amadurecimento de um pensamento acerca do ofício de escrever (“La obsesión por llevar adelante mi escritura ha hecho posible que nunca haya dejado de ejercitarla [...]”<sup>11</sup>); outra, que trata de expor as condições de surgimento de seus livros anteriores — sobretudo *Salón de belleza* (1994): “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *salón de belleza* [...]”<sup>12</sup> —, assim como dos que, naquela circunstância, estão em processo de escrita (“Me encuentro leyendo ahora a autores que, de alguna manera, tienen que ver con los libros que tengo sin terminar [...]”<sup>13</sup>) e também de adaptação por parte de outras pessoas (“Por supuesto que me interesa la posibilidad de alguna adaptación cinematográfica de mis novelas [...]”<sup>14</sup>); outra, que se detém sobre o lugar que uma série de ações ou *performances* que o autor realizou ocupam em seu projeto literário (“Cierta vez se me ocurrió colocar un perro en un altar [...]”<sup>15</sup>; “Cuando se me ocurrió organizar el congreso de escritores, quise trasladar sólo ideas”<sup>16</sup>); outra ainda, que explora as ressonâncias entre as relações que esse autor mantém com o sufismo e com a sua própria escritura (“Recuerdo la primera vez que vi la ilustración de una danza sufi”<sup>17</sup>).

Esse espaço de exposição construído pelo texto talvez possa ser melhor descrito se recorrermos ao conceito de *rizoma*, conforme elaborado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980). Um livro rizomático, para Deleuze e Guattari, seria aquele que se faz múltiplo não pelo

<sup>9</sup> Em *Underwood portátil. Modelo 1915*, o nome aparece escrito assim mesmo, em minúsculas.

<sup>10</sup> BELLATIN, Mario. *Underwood portátil: modelo 1915*. In: **Obra reunida**. Madrid: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2013, p.486.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.489.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.486.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.498.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.498.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.487.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.503.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.499.

acréscimo de uma totalidade às partes, mas antes pela subtração da unidade totalizante à multiplicidade: há um descentramento, um esburacamento que, embora possa produzir hastes que aparentam serem raízes, isto é, centralidades tirânicas, faz com que elas sirvam “a novos e estranhos usos”<sup>18</sup>. Diremos que, em *Underwood portátil*, a figura desse autor que investiga sua relação com sua própria escritura funciona justamente como uma dessas hastes. *Underwood portátil*, como formulou Luis Enrique Perez Sosa, é construído como uma vitrine onde se expõe um acúmulo de fragmentos ao modo de “partículas, escombros de historias, expuestas en su carencia de centro”<sup>19</sup>. Melhor do que uma vitrine, pensemos numa *feira de usados*<sup>20</sup> na qual um escritor coloca à mostra “sus papeles sueltos en donde están las tentativas, los planes, los proyectos que dan o pretenden dar forma a sus nuevos modos de narrar”<sup>21</sup>. De todo modo, o que resulta desse espaço é menos a exposição de um autor que, preexistindo à sua obra, ocupa uma posição central nela, e mais a produção mesma desse autor — inacabada, parcial, arquipélica — mediante sua exposição a partir de uma montagem de fragmentos (a dimensão *produtora* do rizoma, de que falam Deleuze e Guattari, opondo-se a uma prática interpretativa ou desvendadora). Não se trata, portanto, de pensar a relação de *um* autor com *sua* escritura, mas antes o modo pelo qual o texto, armando essa cena, é capaz de proliferar uma série de modos de autoria e modos de escritura sob o nome de um mesmo escritor, mario bellatin. Em suma, aqui, o esvaziamento da centralidade do autor não se dá mais pela sua supressão — pelo seu recalque, como veremos adiante —, mas através de estratégias que, pelo contrário, voltam-se para a produção de excessos ramificantes.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p.34.

<sup>19</sup> PEREZ SOSA, Luis Enrique. **Lecciones para escribir desde el vacío: la infatigable maquinaria textual de Mario Bellatin**. 2014. Tesis (Grado) - Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014, p.53.

<sup>20</sup> A substituição da *vitrine* pela *feira de usados* é formulada por Nicolas Bourriaud, em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009). Discutindo a trajetória do olhar sobre o consumo na arte contemporânea e o modo como o *mercado* se tornou uma referência ubíqua das práticas artísticas contemporâneas, Bourriaud afirma que podemos pensar a passagem da década de 1980 para a década de 1990 a partir de uma mudança no sistema formal e modelo visual dominante das exposições artísticas. Trata-se de uma substituição da *vitrine* de loja pela *feira de usados*: “um sistema formal substitui outro, e o modelo visual dominante parece ser a feira ao ar livre, o bazar, o mercado aberto, reunião efêmera e nômade de materiais precários e produtos de diversas proveniências. A reciclagem (um método) e a disposição caótica (uma estética), enquanto matrizes formais, suplantam a vitrine e a organização em prateleiras” (BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009, p.26-27). A feira de usados se apresenta aqui como espaço aberto, heterogêneo, anárquico em que as coisas se dispõem *aguardando novas possibilidades de uso*: “Numa homenagem involuntária a Marcel Duchamp, trata-se de atribuir ‘uma nova ideia’ a um objeto. Um item antes utilizado de acordo com o conceito com que fora produzido encontra novas possibilidades de uso nas bancas de artigos de segunda mão” (2009, p.27). Essa imagem da feira de usados nos interessa justamente na medida em que a montagem realizada por Bellatin dos fragmentos em *Underwood portátil* dispõe sua obra e os relatos acerca de sua obra a novas possibilidades de uso, isto é, de leitura.

<sup>21</sup> PEREZ SOSA. Op. cit., p.54-55.

O conceito de *rizoma* também nos permite pensar a espacialidade textual de *Underwood portátil*. O rizoma faz *mapa*, afirmam Deleuze e Guattari. E como ler um mapa? Antes de mais nada, suas entradas e saídas são múltiplas; as conexões possíveis também: “o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer”<sup>22</sup>. Ler um mapa é, portanto, percorrê-lo através de escolhas — como as de um visitante que transita pelas várias salas de uma exposição. Em *Underwood portátil*, embora também se articulem a partir do que há pouco chamamos de séries narrativas intercaladas entre si, os fragmentos, ao modo de platôs, podem ser lidos aleatoriamente, como peças autônomas, ou a partir de outras articulações<sup>23</sup>. Assim, por um lado, o texto é montado a partir de uma lógica da interrupção — entre um fragmento e o próximo, entre as séries narrativas que se intercalam — que nos convida a uma leitura também marcada pela interrupção, em que cada fragmento, cada bloco de texto sobre a página, se oferece, simultaneamente, como peça autônoma, trecho de uma determinada sequência narrativa e parte inacabada de um todo em aberto. No entanto, por outro lado, esta possível consideração conjunta dos fragmentos também coloca em jogo uma lógica produtora de contiguidades, na medida em que funciona como aquilo que Gonzalo Aguilar e Mario Cámara chamam de um “dispositivo de aplanamento”<sup>24</sup>: se em *Underwood portátil*, à exceção de *Canon*

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., p.43. Trata-se do *princípio das entradas múltiplas*, como voltam a formular Deleuze e Guattari em *Kafka. Por uma literatura menor* (2017): “Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio [...]. Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka. Por uma literatura menor**. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.9-10). Luis Enrique Perez Sosa, que havíamos citado há pouco, também reconhece o funcionamento desse princípio em *Underwood portátil*. Segundo ele, os fragmentos “permiten que el texto se vuelva circular, pues permite entradas y salidas aleatorias” (PEREZ SOSA, op. cit., p.52).

<sup>23</sup> Deleuze e Guattari entendem por *platô* uma “região contínua de intensidades” (2011, p.44) que se dispõem a múltiplas conexões simultâneas: “Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro” (p.44). A figura do platô também nos permite pensar cada fragmento como parte inacabada de um inacabamento maior, na medida em que o platô é sempre meio, nunca início nem fim: “partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar” (p.49). Essa condição intermediária do platô é também condição conjuntiva: o plato prolonga, soma: “e... e... e...” (p.48).

<sup>24</sup> Em *A máquina performática* (2017), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara procuram modos de pensar uma *performance* da literatura propondo um enfoque em aspectos até então marginalizados pela crítica literária: o lugar do *corpo* na literatura; os *espaços materiais* em que os textos ou discursos ocorrem; as *inflexões da voz* suscitadas pelos textos; as *figuras de autor* que são construídas e não passam apenas pela obra dos escritores, mas também por suas apresentações públicas, sua pose, vestimenta, seu modo de se movimentar, suas atitudes. Para pensar essa *performance* literária que excede os textos, Aguilar e Cámara sugerem que consideremos o material literário tradicional — romances, contos, poemas etc — não mais isoladamente, senão como parte do funcionamento de *máquinas performáticas*, dentro das quais assumem novas significações. Tais máquinas operariam sobretudo como dispositivos de *aplanamento* dos signos: não só “nenhum signo é mais importante do que outro” (p.11) como também qualquer coisa pode se transformar em signo na máquina performática — “Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, até um perfume, como Gilles Deleuze defende em *Proust e os signos*” (p.10). Trata-se de trazer para o espaço literário tudo aquilo que “a letra escrita não pode conservar” (p.7). [AGUILAR, Gonzalo;

*Perpetuo* (1993) e *Flores* (2000) — ainda que no texto apareça o processo de construção do livro que viria a ser *Flores* (a ocasião em que o narrador foi aceito numa residência para escritores e lá pode “poner en orden una serie de archivos que andaban sueltos en mi computadora”<sup>25</sup>) —, são mencionados todos os livros de Mario Bellatin publicados até então — e inclusive outros que ainda estavam por vir (como é o caso de *la enfermedad de la sheika*, mencionado no antepenúltimo fragmento do texto, e que viria a ser “La verdadera enfermedad de la sheika”, a segunda autobiografia de *El gran vidrio*, de 2007) —, eles surgem *lado a lado* com outras manifestações (a prática do sufismo, uma série de *performances*, situações cotidianas, trechos do que aparece escrito na contra-capla de alguns de seus livros) que, incorporadas ao texto, passam a integrar e compor a obra de Bellatin tanto quanto sua produção escrita. Assim, é uma tal montagem textual rizomática de *Underwood portátil* — ao mesmo tempo fragmentária e produtora de múltiplas contiguidades possíveis — que configura um espaço de exibição da relação de um escritor com sua própria produção que o leitor é convidado a percorrer como um visitante a uma exposição.

## 1.2 MODOS DE (SE) EXPOR

Em *Estética do laboratório* (2010), Reinaldo Laddaga descreve uma cena — um modo de observação da produção e comunicação artística — que pode nos ajudar a pensar o que está em jogo quando afirmamos que *Underwood portátil* funciona como uma exposição. Àquilo que entende por uma cena eminentemente moderna — na qual a obra de arte funciona como intermediário necessário entre o produtor (o artista) e o consumidor<sup>26</sup> —, Laddaga opõe outra, que, ao seu ver, é muito frequente no domínio das artes do presente. A descreve como uma

---

CÁMARA, Mario. **A máquina performática**. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017]. A menção a Deleuze aqui não é gratuita. O que Aguilar e Cámara estão chamando de “dispositivos de aplanamento” se assemelha bastante ao que Deleuze e Guattari — em *Mil Platôs*, nessa mesma primeira parte sobre o rizoma, que estamos trabalhando — denominam “*plano de consistência* das multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.25): um modo *plano*, isto é, não hierárquico, de relação entre as multiplicidades, as quais se definem por sua exterioridade, pelas conexões que são capazes de estabelecerem entre si.

<sup>25</sup> BELLATIN, Mario. *Underwood portátil: modelo 1915*. In: **Obra reunida**. Madrid: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2013, p.490.

<sup>26</sup> Segundo Laddaga, grande parte da arte moderna procura explorar “las potencialidades de verdad o placer” dessa cena que se organiza em torno de um objeto ou evento “que un lector, un espectador, el integrante de una audiencia encuentran en la clase de espacios públicos establecidos hace dos o tres siglos (bibliotecas, librerías, salas de concierto, galerías de arte, museos)” (LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p.10). O êxito da operação artística segundo esse modelo depende de que o artista “logre ausentarse del lugar donde otros reciben su obra [...]. La obra de arte es un panel que separa dos espacios: en uno se encuentra el artista; en el otro, los espectadores [...]. Si el panel se derrumbara y los participantes de la interacción se confrontaran directamente, cada uno con sus instrumentos y sus máscaras, lo que sucedería entre ellos no podría entenderse como una producción del arte” (2010, p.8-9).

*visita* ao estúdio de um artista. Ao entrarmos nesse estúdio, diz Laddaga, encontramos um espaço em desordem (maquinário, instrumentos, obras terminadas, mas também esboços e projetos abandonados, tudo exposto à vista) e, no centro móvel dessa rede, o próprio artista, “que nos habla [...] de lo que está haciendo, de lo que hay para ver en lo que está haciendo”<sup>27</sup>. No fim da visita, a impressão é a de termos visto não uma série de objetos, mas antes um *estado* do estúdio<sup>28</sup> e suas obras em potência.

Formulada de outra forma, a cena é a seguinte:

Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: *un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo*. Lo que nos muestra no es tanto ‘la vida (o su vida) como es’, sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas.<sup>29</sup>

Para esse artista, continua Laddaga, a intermediação de uma obra, quando ela existe, funciona muitas vezes apenas como uma espécie de “mal necessário”, digamos, que procura assumir menos a forma de um painel divisório entre artista e espectador do que a de uma janela ou tela que nos permita observar, com um certo grau de intimidade, algo *em andamento* — ou melhor, algo que é talvez o próprio andamento, mas apresentado num determinado momento, sob certas condições, num dado *estado* de seu processo. Por isso, também a observação dessa obra assume — como estamos propondo com relação a *Underwood portátil* — a forma de um *trânsito*, uma *visita*, um *passeio* [*recorrido*] sempre parcial por sua extensão. Em suma, nesses casos, a obra passa a funcionar como um suporte que dá lugar a “la presentación del artista en persona en la escena de su obra, realizando alguna clase de trabajo sobre sí en el momento de su autoexposición”<sup>30</sup>.

O que propomos a seguir, portanto, é pensar *Underwood portátil. Modelo 1915* como um espaço de autoexposição da trajetória de um autor — num dado momento desse processo, sob determinadas condições — que, através do mesmo gesto pelo qual expõe esse autor, o

---

<sup>27</sup> LADDAGA, 2010, p.9.

<sup>28</sup> Em castelhano, *estado del estudio*. Embora Laddaga esteja se referindo a um *estúdio* mesmo — espaço de trabalho de um artista —, cabe ressaltar aqui um segundo sentido que a palavra “estudio” pode assumir, a saber, o de *estudo*, investigação, exame. No caso de *Underwood portátil*, esse duplo sentido é bastante pertinente, na medida em que podemos pensar o texto como a exposição de um determinado estado do estúdio do escritor, isto é, de sua “mesa de trabalho”, ao mesmo tempo em que ele também funciona como um estudo, isto é, uma investigação, uma reflexão sobre esse mesmo trabalho.

<sup>29</sup> LADDAGA, Reinaldo. Op. cit., p.11. itálico nosso.

<sup>30</sup> LADDAGA, Reinaldo. Op. cit., p.16. Outra formulação da cena, oferecida por Laddaga: “la puesta al desnudo del artista entre sus máquinas, incorporado a la red de sus dispositivos” (2010, p.12).

*inventa*; e inventa também a sua trajetória, isto é, rearranja toda a sua produção anterior — e toda a sua vida (pensada num registro ficcional) — em função de um olhar presente lançado sobre ambas<sup>31</sup>. E é sobre esse primeiro gesto que gostaríamos de nos deter durante essa introdução: o modo pelo qual *expor* quer também dizer *inventar*. Tratarei a seguir de dois espaços de exposição em cuja intersecção se situa *Underwood portátil*: o espaço do livro e o espaço da autoria.

### 1.3 DO LIVRO COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

#### 1.3.1 O espaço do livro

Se, como afirma o crítico de arte Boris Groys, uma exposição é sempre um espaço narrativo<sup>32</sup>, poderíamos dizer que o inverso também é válido e todo espaço narrativo é não menos um modo de exposição. De fato, o espaço físico do livro não é de modo algum um suporte neutro para a palavra, mas, pelo contrário, se apresenta enquanto uma forma, historicamente constituída, cuja “politicidade sensível” — para usar um termo de Jacques Rancière — realiza determinada distribuição dos lugares<sup>33</sup>.

Bellatin não recusa a politicidade sensível estabelecida pela forma do livro, mas procura jogar com a sua espacialidade, sua materialidade, explorando suas possibilidades e seus limites. Encontramos esse jogo, por exemplo, no modo como o escritor mexicano trabalha o vazio — o espaço em branco — nas páginas, sobretudo em livros como *Perros héroes* (2003) e *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001). Mas a imagem do livro-exposição — em *Underwood Portátil*, a exibição de fragmentos que remetem a distintas linguagens artísticas (a fotografia, o teatro, a *performance*), ao modo de uma galeria em relação à qual o autor assume uma posição semelhante à de um curador — também faz parte dessa investigação na medida

---

<sup>31</sup> A noção de *trajetória* se oferece como uma das entradas possíveis na construção rizomática do texto. De fato, embora o embaralhamento das séries narrativas na superfície textual não nos permita a recomposição de uma suposta ordem anterior que haveria sido apenas desarranjada; e embora tampouco nos conduza a qualquer forma de amarração ou encerramento ao fim do texto (pelo contrário, nos suspende em um inacabamento); há — na construção desse espaço que nos convida a permanecer no inacabamento e no desarranjo — uma espécie de ordenamento temporal na sucessão dos fragmentos, que vai desde a formulação de dois mitos de origem nos primeiros fragmentos (origem do escritor e origem do seu livro *Salón de belleza*) até o encontro com o estado atual da obra: o prenúncio dos trabalhos por vir e que se encontram *agora mesmo* em processo de construção — “Me acabam de avisar que [...]” (BELLATIN, 2013, p.506).

<sup>32</sup> “Toda exposição conta uma história ao orientar o espectador através dela numa ordem específica: o espaço de exposição é sempre um espaço narrativo” (GROYS, Boris. Sobre curadoria. In: **Arte poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.62).

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005, p.15.

em que se inscreve numa problemática maior que diz respeito ao lugar que o espaço do *livro* de maneira geral ocupa no projeto de Bellatin. Afinal, em *Underwood portátil*, apesar de serem abordadas intervenções artísticas do autor que não passam pela palavra escrita, elas nos chegam por meio de relatos escritos, contidos no interior de um livro. Como nota Andrea Cote Botero, embora a escritura de Bellatin se estruture em torno de uma fuga da palavra escrita, sua relação com as outras artes coloca em jogo sempre um *retorno ao campo literário*, na medida em que inclusive as ações não verbais de Bellatin são reapropriadas na forma de relatos. Este retorno à literatura se dá no modo como, em Bellatin, é a imagem do livro que funciona como *vínculo* ou *dobradiça* “entre su quehacer escrito y no escrito”, garantindo uma relação de contiguidade “entre sus novelas y la performance para las que enérgicamente reclama un estatuto literario”<sup>34</sup>.

Assim, a imagem do livro se oferece como o próprio espaço em que se conjuga o movimento de abertura da escritura de Bellatin em direção ao fora de campo (expressão utilizada pela crítica argentina Graciela Speranza) que permite convocar em sua prática literária ferramentas de outras artes — algo como o Anti-Livro de que fala Barthes, esse que consiste “em dizer Não ao livro, por meio do livro”, numa espécie de “recondução ao livro, sob o pretexto de negá-lo”<sup>35</sup>. Trata-se, portanto, de uma *escritura em fuga* — fuga do livro como formato exclusivo e pretensamente indissociável da palavra escrita —; mas fuga que, ao invés de abandonar o livro, desdobra nele um espaço aberto a um amplo repertório expositivo: desde o formato tradicional até elaborações que incluem “libro-archivo, libro-imagen, libro-fantasma, libro-total, libro-maqueta o libro-proyecto”<sup>36</sup>. Nessa fuga, também não se deixa de negociar

<sup>34</sup> COTE BOTERO, Andrea. **El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto**, 2014, p.67.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p.115.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.68. Podemos encontrar essas elaborações alternativas de livros formuladas por Bellatin em diversas ocasiões. Em 2014, por exemplo, em entrevista publicada no jornal Clarín, Bellatin nos conta de que se trataria o *livro fantasma*: “Es una idea que le propuse a Sexto piso [...]. Le dije que lo hagan con mis libros, que no hacía falta que lo hicieran siempre. *El libro fantasma es que, aparte de la edición normal, tradicional, haya una edición muy primitiva que no tenga ningún ornamento, que sea una transmisión de información pura. Que no haya ni autor ni foto ni toda la parafernalia. Información.* Desde el principio del frente hasta el final de la contratapa, el texto. La idea es que sea en paralelo al libro original y que saquen, por ejemplo, 400 ejemplares. Tú tienes que tener la opción de pedirlo. Llegas a una librería, preguntas por el libro de Bellatin, te dicen cuánto cuesta pero que, si tú quieres leerlo realmente, no solamente ‘tenerlo’, puedes llamar a ese teléfono y recoger tu libro fantasma” (itálico nosso). [Disponível em: [https://www.clarin.com/rn/literatura/Mario-Bellatin-busca-sonada-autarquia\\_0\\_B1uVF6cw7g.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Mario-Bellatin-busca-sonada-autarquia_0_B1uVF6cw7g.html)]. Noutra ocasião, em 2018, em entrevista a Mauro Libertella, Bellatin conta sobre o que veio a ser o seu *livro híbrido*: “[...] estaba en pleno auge la discusión de si el libro electrónico iba a matar al libro físico. Yo escuchaba los argumentos de los dos bandos y eran igual de estúpidos. Unos decían: “nooo, es que yo tengo que oler el papel, tocarlo, acariciarlo”. Y el otro quería ir en un avión con sesenta libros. Las dos partes eran absurdas. *Entonces hice, para los arqueólogos del futuro, el libro híbrido. Es un libro igualito, blanco y pequeño, pero es solo la portada. Y atrás tiene una clave para descargarlo. Entonces lo puedes oler, tocar, pero lo terminas descargando*” (itálico nosso) [Disponível em: [https://www.clarin.com/cultura/mario-bellatin-monopolio-aplicado-cultura-terrible\\_0\\_BkheXh4Um.html](https://www.clarin.com/cultura/mario-bellatin-monopolio-aplicado-cultura-terrible_0_BkheXh4Um.html)]. O livro-total, por sua vez, como vamos ver mais adiante, diz respeito à consideração da totalidade de sua escritura como uma única obra. Como livro-modelo, livro-

com a captura mercantil do espaço do livro, isto é, o seu esgotamento, sua completa dessacralização e achatamento, sua conversão em pura mercadoria. Em nossa sociedade atual, escreve Barthes ainda em 1979, “à força de se repetir, de se multiplicar, de se empilhar, *o livro acaba por quase não existir, nem mesmo como objeto*”<sup>37</sup>. Isso diria respeito a um traço geral de uma sociedade que Barthes caracteriza como já nem de consumo, mas de publicidade: “o efeito da publicidade é de fazer evaporar-se o objeto, em proveito de seu reflexo discursivo: *o objeto não é mais do que duas ou três coisas que se diz dele*. Tudo se torna linguagem-mercadoria”<sup>38</sup>.

Hoje, além desse avanço publicitário sobre o livro, descrito por Barthes, temos também o atual processo de substituição do livro físico pelo eletrônico, o qual intensifica a tensão entre o material e o virtual que se joga nesse espaço<sup>39</sup>. Ou seja, podemos dizer que é no espaço limite do livro onde se desdobram uma série de tensões — entre a literatura e outras linguagens artísticas, mas também entre o objeto e o seu simulacro (e, nesse simulacro, entre a sua potência disruptiva e a sua mercantilização), assim como entre o material e o virtual — que são constantemente negociadas na escritura de Bellatin: nela, o livro aparece como um espaço *sepulcral* (como sugere o narrador de *Underwood portátil*), mas que, ao mesmo tempo, funciona como uma espécie de plataforma de manobra ou casa de passagem para narrativas, que, ao serem expostas ali, se abrem a “las distintas posibilidades que los textos pueden ser capaces de generar”<sup>40</sup>. Como formulou Reinaldo Laddaga, trata-se de “libros a pesar de sí,

---

esboço (no dicionário da Real Academia de la Lengua Española, encontramos como um dos significados de “maqueta”: “Modelo previo de un texto o libro que se va a publicar, usado para determinar sus características definitivas”) podemos pensar em *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), que se apresenta como uma espécie de manual de instruções para a sua própria encenação teatral. Como livro-projeto, podemos pensar em *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Voltaremos a cada um desses casos mais adiante.

<sup>37</sup> BARTHES, 2005b, p.109.

<sup>38</sup> Ibidem, p.109-110, itálicos do autor.

<sup>39</sup> Giorgio Agamben, em ensaio dedicado ao tema, argumenta que não é exatamente a oposição entre “material” e “virtual” a que se dá na substituição do livro e da página pelos instrumentos informáticos. Segundo Agamben, a grande mudança que ocorre na transição do livro para a tela [*schermo*, em italiano] está no fato de que, nos instrumentos informáticos, “a página-suporte material da escrita separou-se da página-texto” (AGAMBEN, Giorgio. Do livro à tela. O antes e o depois do livro. In: **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p.95). Assim, a página-suporte material, a tela [*schermo*], permanece invisível e não vista naquilo que ela mostra. “O dispositivo digital não é imaterial, mas baseia-se na obliteração de sua própria materialidade” (AGAMBEN, 2018, p.96). O que Agamben nos sugere, portanto, enquanto lemos algo numa superfície informática, é que nos lembremos da *página em branco*, nos lembremos do suporte material envolvido nos atos de leitura e escrita; que neutralizemos a ficção da imaterialidade (o que, ecoando o Barthes de 1979, também poderia dizer: neutralizemos a captura mercantil do livro, o seu desaparecimento publicitário).

<sup>40</sup> BELLATIN, 2013, p.498.

contra sí, en el umbral del desvanecimiento, de dejar de ser lo que han sido, de pasar al espacio de la imagen o el sonido, de asemejarse a otra clase de cosa, o a ninguna”<sup>41</sup>.

### 1.3.2 Espetáculos de realidade

Mas não é apenas o espaço do livro que a escritura de Bellatin tensiona. Outros processos que, embora fundamentais para o funcionamento do texto literário, não costumam ser realizados pelo autor — questões que dizem respeito à produção, edição e circulação dos livros — passam a ser objeto de intervenção autoral, deslocando a ênfase do trabalho literário da produção de obras para a produção do que, no ensaio citado logo acima, Laddaga chama de *espetáculos de realidade*. Segundo o crítico argentino, nos livros desses escritores produtores de espetáculos de realidade — dentre os quais estão Bellatin, César Aira e João Gilberto Noll —,

se imaginan [...] figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que *productores de ‘espectáculos de realidad’*, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales.<sup>42</sup>

Escritores, portanto, que se preocupam com montar cenas de exibição; e para os quais escrever livros passa a ocupar cada vez mais o lugar de uma espécie de “momento preliminar”, de uma preparação de materiais cuja composição visa antes de mais nada a sua atualização em eventos. A centralidade da atividade literária encontra-se deslocada: a esses autores, mais do que escrever e publicar livros segundo os procedimentos convencionais (nos quais os livros se destinam a “la lectura solitaria y silenciosa”<sup>43</sup>), interessa envolver-se em práticas — sobretudo *performances* — que possibilitem “concebir y organizar formas de circulación del escrito diferentes a las existentes”<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> LADDAGA, 2007, p.151.

<sup>42</sup> Ibidem, p.14, itálico nosso.

<sup>43</sup> Ibidem, p.16.

<sup>44</sup> Ibidem, p.16. Como afirma Laddaga na introdução do livro, *Espectáculos de realidad* foi escrito em paralelo com outro texto — *Estética da emergência* (2012 [2006]) — que procura mapear uma determinada tendência nas artes do presente, da qual os escritores produtores de espetáculos de realidade seriam uma de suas manifestações. Trata-se de uma tendência ou uma *transição* que, como afirma Laddaga, estaria reorientando a cultura artística da modernidade estética para uma configuração que procura colocar em jogo modos colaborativos *pós-disciplinares* de fazer arte, envolvendo artistas e escritores que parecem “se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de *ecologias culturais*” (LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.11). O modo de funcionamento dessa tendência é descrito, em

As condições de surgimento do *Underwood portátil* são um exemplo disso. O texto, antes de aparecer na *Obra reunida* de Mario Bellatin em 2005, pela Editorial Alfaguara, foi publicado pela primeira vez em Lima, Peru, pela Editorial independente Sarita Cartonera, no mesmo ano de 2005, alguns meses antes, e depois pela La Cartonera Editorial em Cuernavaca, México. Segundo Jaime Vargas Luna<sup>45</sup>, editor da já inexistente Sarita Cartonera, a proposta da editora peruana feita a Bellatin pedia um texto inédito e não envolvia nenhum ganho financeiro por parte do autor: ele apenas concedia os direitos autorais do texto e em troca recebia alguns exemplares do livro. Bellatin aceitou a proposta e entregou *Underwood portátil*, poucos meses antes de o texto sair na *Obra reunida*. Segundo Fernando Villarraga, editor Vento Norte Cartonero, cartonera brasileira que também publicou o texto traduzido em 2015, Bellatin queria que o texto saísse apenas em edições cartonera<sup>46</sup>.

Esta decisão diz respeito a um gesto que — como afirma Laddaga acerca dos escritores produtores de espetáculos de realidade — também deve ser considerado como parte constitutiva da atividade literária em processo. De fato, as cartoneras — embora cada caso seja particular e, como mostra Flávia Vilhena, fortemente vinculado às condições sócio-político-econômicas de seu surgimento<sup>47</sup> — implicam novos modos de editoração, produção e venda que, de maneira geral, colocam em funcionamento políticas alternativas de circulação literária. Segundo Vilhena, o modo de produção que atravessa o funcionamento cartonero é o *mutirão*. Como explica a autora, *mutirão* “é uma palavra do português brasileiro que vem do tupi ‘motyrõ’ e que significa ‘trabalho em comum’ com fins de colheita ou construção”<sup>48</sup>. No *mutirão*, “todos

---

linhas gerais, da seguinte forma: “Nosso ponto de partida é o seguinte: o presente das artes está definido pela inquietante proliferação de certo tipo de projeto, que se deve às iniciativas de escritores e artistas que, em nome da vontade de articular a produção de imagens, textos ou sons e a exploração das formas da vida em comum, renunciam à produção de obras de arte ou ao tipo de repúdio que se materializava nas realizações mais comuns das últimas vanguardas, para iniciar ou intensificar processos abertos de conversação (de improvisação) que envolvam não artistas, durante longos períodos de tempo, em espaços definidos, onde a produção estética se associe ao desenvolvimento de organizações destinadas a modificar estados de coisas em tal ou qual espaço, e que apontem para a constituição de ‘formas artificiais de vida social’, modos experimentais de coexistência” (2012, p.27-28).

<sup>45</sup> Mensagens pessoais trocadas em junho e novembro de 2021.

<sup>46</sup> As informações fornecidas por Fernando Villarraga se deram mediante mensagens trocadas através da página de Facebook da editora (<https://www.facebook.com/ventonortecartonero>), no dia 31 de maio de 2021.

<sup>47</sup> A primeira cartonera surgiu na Argentina, em Buenos Aires, sob a forma de um coletivo, no ano de 2003. Sarita Cartonera, que editou *Underwood portátil*, surge no ano seguinte, 2004, em Lima; é seguida pelas bolivianas Mandrágora Cartonera, de Cochabamba, no fim de 2005, e pela Yerba Mala Cartonera, de El Alto, no início de 2006. Depois destas, surgiram muitas outras. Flávia Vilhena, em 2016, sugeriu que existem em torno de 300 cartoneras espalhadas pelo mundo. Em sua tese, Vilhena analisa as condições de surgimento da primeira cartonera, Eloísa Cartonera, e o funcionamento desse modo alternativo de produção e circulação de livros. Ver: VILHENA, Flávia. **O acontecimento Eloísa Cartonera**: memória e identificações. 2016. Tese (doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

<sup>48</sup> VILHENA, 2016, p.48.

se ajudam mutuamente sem hierarquias, sendo que quem já sabe e conhece o trabalho, ensina para aquele que não sabe”<sup>49</sup>. Há um série de processos artesanais colocados em prática para o funcionamento de uma tal política alternativa: as capas de papelão reciclado, usualmente comprado de catadores e preparadas pelas próprias trabalhadoras e trabalhadores das cartoneras; o uso de materiais simples como modo de baratear o preço dos livros e fazer circular a palavra escrita de maneira mais acessível; as vendas em feiras, bancas de jornais e outros espaços através dos quais procura-se “ultrapassar os circuitos tradicionais de circulação do livro”<sup>50</sup>, além de possibilitar o encontro entre produtores e consumidores.

Assim, o recurso às cartoneras como modo de aparecimento do texto coloca em cena um mesmo gesto que também está presente no próprio modo de funcionamento de uma série de textos de Bellatin. Trata-se, em ambos os níveis de intervenção, de fazer com que um livro circule não apenas uma narrativa, mas uma proliferação de narrativas possíveis. Como sugere Flávia Vilhena, no que diz respeito às cartoneras: “um livro cartonero ao carregar em seu corpo o lixo resgatado das ruas traria uma história que não necessariamente se relaciona com a obra objeto de publicação”<sup>51</sup>. Essa coincidência entre o modo de escrever e o modo de conceber a materialização do escrito nos mostra como as preocupações de Bellatin com relação à escritura se estendem ao modo de produzi-la, editá-la e fazê-la circular, ou seja, aos processos pelos quais o livro funciona<sup>52</sup>. Numa palavra, uma preocupação com relação aos modos pelos quais uma escritura se coloca em cena, isto é, se expõe.

---

<sup>49</sup> Ibidem, p.48.

<sup>50</sup> Ibidem, p.76.

<sup>51</sup> VILHENA, 2016, p.44.

<sup>52</sup> Um exemplo bastante expressivo desse interesse de Bellatin com relação ao modo pelo qual seus livros são editados, produzidos e vendidos é o projeto *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Em sua tese, Andrea Cote Botero se detém longamente sobre essa obra e sugere que ela funciona como uma espécie de *peça-síntese* dos princípios a partir dos quais podemos construir uma noção da literatura de Mario Bellatin. O escritor mexicano haveria apresentado a peça em 2012, durante a *Documenta 13*, em Kassel, na Alemanha. “Se trata de un ejercicio editorial que involucra todos los libros hasta ahora publicados por el autor así como aquellos que aún está por escribir” (COTE BOTERO, 2014, p.11), afirma a crítica. A impressão, exibição e distribuição segue um ordenamento singular: os livros são todos produzidos com uma aparência uniforme no estúdio de Bellatin, na Cidade do México, e ali mesmo são armazenados numa estante desenhada especificamente para o projeto. A ideia é reeditar todos os seus livros já publicados, com tiragens de 1000 exemplares, e ir aos poucos adicionando a esse conjunto os novos livros que ele for escrevendo, até chegar ao número de 100 livros, cada um com 1000 exemplares (100.000 livros, portanto). Para a exibição e venda dos livros fora do estúdio, Bellatin construiu uma maleta de madeira (evocando explicitamente a *Boîte-en-valise* duchampiana) que levou à *Documenta 13*. Cote Botero descreve o desenho editorial desses livros da seguinte maneira: “el diseño de las tapas, la caligrafía de los títulos, el sello que les identifica como parte de un proyecto único, la frase grabada en la segunda página: “Este libro no es gratuito” y la huella digital de Bellatin en cada contratapa son rasgos distintivos de la colección. El único elemento que varía de ejemplar a ejemplar es un número serial que lo identifica como pieza única. El diagrama interior de los libros también tiene un aspecto invariable: no encontramos párrafos o capítulos divididos por espacios o signos de puntuación. En los lugares en que el texto original incluía una separación entre párrafos se encuentra ahora la imagen de unas tijeras que actúan como suerte de pausa, que no es tal, pues a la vista se impone la visión de un

## 1.4 DA AUTORIA COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

### 1.4.1 A atitude moderna

Como já afirmamos, em Bellatin, também a exposição do espaço autoral só pode ser pensada em simultaneidade com o processo de *invenção* desse mesmo espaço. Na leitura que Michel Foucault faz do uso do termo *invenção* [*Erfindung*] em Nietzsche, o filósofo francês opõe a *Erfindung* à origem [*Ursprung*], de tal modo que dizer que algo foi inventado “é dizer que ele não tem origem”<sup>53</sup>: não pré-existe, não diz respeito a uma continuidade natural, mas, pelo contrário, se inscreve numa cadeia de contingências, isto é, de fabricações. Para Foucault, a invenção marca tanto um processo de *ruptura* quanto a necessidade de um constante trabalho *menor*, metucioso, inconfessável, que, “de mesquinharía em mesquinharía, de pequena coisa em pequena coisa”<sup>54</sup>, produz, fabrica.

Essa noção de *invenção* é fundamental para o modo como Foucault — agora em “O que são as luzes?” — propõe que pensemos a modernidade: “mais como uma atitude do que como um período da história”<sup>55</sup>. Tal atitude de modernidade, *atitude-limite*, diria respeito a um modo de relação que o homem moderno estabelece com o presente, mas também consigo mesmo: está no modo como, para Baudelaire, o artista moderno aborda o movimento de perpétua fuga do presente, procurando nele “extrair o eterno do transitório”<sup>56</sup>; mas também no modo como aborda — *interrompendo* — o seu próprio fluxo no tempo, isto é, tomando a si mesmo como objeto de elaboração ascética. Em Mario Bellatin, essa elaboração tem lugar não apenas no texto, isto é, no espaço-limite que Bellatin desdobra em seus livros, mas também — e sobretudo — numa outra série de situações que o escritor constrói, seja em torno da prótese do braço direito, seja no espaço das redes sociais, seja em suas aparições públicas. Podemos pensar aqui que todas essas cenas de auto-exposição montadas por Bellatin às margens da palavra escrita funcionam como gestualidades que não apenas ajudam a formular sua imagem

---

bloque de palabras sin respiro; una cinta tapiz que se ha cortado en ciertos puntos” COTE BOTERO, 2014, p.11-12).

<sup>53</sup> FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002, p.16.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>55</sup> FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 341.

<sup>56</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996, p.24.

de autor, mas que também se inscrevem enquanto partes de uma singular atitude de modernidade *em função da qual essa imagem trabalha*.

De todo modo, no que diz respeito a tal atitude, não se trata nem de encontrar uma verdade própria nem de exercer uma pura inventividade. A *invenção de si* exigida pela atitude de modernidade — esse trabalho “baixo, mesquinho, inconfessável”<sup>57</sup> — não revela o ser humano a si mesmo, não o liberta em seu ser próprio: “ela lhe impõe a tarefa de *elaborar* a si mesmo”<sup>58</sup>, o que, como bem pontua Artur de Vargas Giorgi, se dá menos como a descoberta do que se é do que como a possibilidade de interromper o que se veio a ser. A invenção de si, essa *ontologia histórica de nós mesmos*, viria deduzir “da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de *não mais* ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”<sup>59</sup>.

Assim, a modernidade é pensada por Giorgi, a partir de Foucault, como um *regime narrativo*, rede de relatos na qual “cada ator envolvido se encontra num mundo não para se descobrir ou se reconhecer na segurança e na verdade do já-dado, mas, ao contrário, para inventar-se a si mesmo diante do abismo, do desastre”<sup>60</sup>. Trata-se de um trabalho ficcional — gestado e gerido no mal-estar próprio aos deuses-protéticos modernos (Freud)<sup>61</sup> — que, ao “reencena[r] o fundamento ausente da sociedade e da cultura”<sup>62</sup>, o suplementa demorando-o, suspendendo-o. Desse modo,

“o sujeito – o sentido – é aquilo que vem a ter lugar no lugar de uma falta originária, falta que não cessa de ser repostada, isto é, de fazer-se ausente. E pensar a modernidade é, portanto, pensar esse tempo retardado; é pensar esse sentido que advém não de qualquer lugar transcendente, de qualquer natureza ou *a priori*, mas da suspensão mesma do sentido, da sua interrupção imanente. O presente da modernidade é a ausência”<sup>63</sup>.

<sup>57</sup> FOUCAULT, 2002, p.15.

<sup>58</sup> FOUCAULT, 2005, p. 344, grifo nosso.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 348, grifo nosso.

<sup>60</sup> GIORGI, Artur de Vargas. Demorar: Notas sobre a emergência. Em: **Revista Landa**, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2020a, p.13-14.

<sup>61</sup> A imagem dos homens modernos como *deuses-protéticos* é formulada por Sigmund Freud em *O mal-estar na cultura* (2020 [1930]). Com ela, Freud nos coloca diante de um ser humano cuja grandiosidade técnica e vasta disponibilidade de órgãos auxiliares não fazem senão ressaltar sua *falta constitutiva*. O deus-protético é marcado, sobretudo, por sua falta. O excesso de cultura não conseguiu apaziguar suas carências: força a toda hora uma nova saída que, no final das contas, não apazigua o mal-estar, mas, pelo contrário, volta a revelá-lo. O ser humano encarnou os deuses que ele próprio havia criado como ideias culturais para si, mas ele “não se sente feliz com essa semelhança” (FREUD, Sigmund. “O mal-estar na cultura”. Em: *O mal-estar na cultura e outros escritos*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.340).

<sup>62</sup> GIORGI, Artur de Vargas. Modernidade: retardos. **Revista Heterotopias**, , Córdoba, v. 3, N° 6, 2020, p.3

<sup>63</sup> Ibidem, p.2. Já em 1888, auscultando a cultura ocidental, Nietzsche havia “diagnosticado” o fundamento ausente da modernidade. No fim da quarta parte de *Crepúsculo dos ídolos*, por exemplo, após apresentar os quatro grandes erros que atuam no pensamento ocidental, marcado pela tirania da razão, o filósofo alemão afirma: “Qual poderia ser a *nossa* doutrina? — Que ninguém dá ao ser humano suas características, nem Deus, nem a sociedade, nem seus pais e ancestrais, nem *ele próprio* [...]. *Ninguém* é responsável pelo fato de existir, por ser assim ou assado,

E no entanto, pensar a modernidade — mesmo a partir dessa perspectiva foucaultiana de uma atitude — também é pensá-la em par com aquilo que Walter Mignolo chamou de seu lado mais obscuro, isto é, a *colonialidade*: “A colonialidade [...] é constitutiva da modernidade — não há modernidade sem colonialidade”<sup>64</sup>. De fato, não há como pensar numa atitude de modernidade em Bellatin sem que a pensemos ao mesmo tempo em termos de uma espécie de contra-modernidade, isto é, sem que situemos o seu mal-estar aqui, na América Latina, e sem que, a partir disso, reconheçamos na invenção de si bellatiniana uma *recusa* bastante concreta com relação a determinado regime narrativo, ou seja, determinada articulação entre literatura, política e modo de vida, sobretudo no que diz respeito à postura a ser assumida por um escritor latino-americano com relação à tradição e à instituição literária.

De fato, embora Bellatin recuse obstinadamente qualquer vinculação a grupos literários, podemos ao menos pensá-lo a partir do que Ramón Alvarado Ruiz chama de geração de escritores latino-americanos nascidos na década de 1960, à qual coube uma espécie de *parricídio* literário: “desmacondizar” a literatura produzida na América Latina em busca de outras maneiras de narrar o continente<sup>65</sup>. José Carlos Gonzáles Boixo, referindo-se a essa mesma geração de escritores latino-americanos da década de sessenta, reconhece nela uma fratura que passa sobretudo pela recusa da figura do escritor latino-americano que havia se construído em torno dos escritores do *boom* e de sua herança:

Se hace evidente a partir de esta generación la fractura que se produce con la etapa anterior. Para aquellos veinteañeros que empiezan a publicar a principios de los años noventa la fecha de 1968, año en el que algunos de ellos habían nacido, no tenía ya ningún sentido ni social ni literariamente. Más bien *se sentían lastrados por lo que significaba y necesitaban liberarse del tópico que, en torno a ella, se había creado*

---

por se achar nessas circunstâncias, nesse ambiente. A fatalidade do seu ser não pode ser destrinchada da fatalidade de tudo o que foi e será. Ele *não* é consequência de uma intenção, uma vontade, uma finalidade próprias, com ele não se faz a tentativa de alcançar um ‘ideal do ser humano’ ou um ‘ideal de felicidade’ ou um ‘ideal de moralidade’ — é absurdo querer empurrar o seu ser para uma finalidade qualquer. *Nós* é que inventamos o conceito de ‘finalidade’: na realidade *não* se encontra finalidade... Cada um é necessário, é um pedaço de destino, pertence ao todo, *está* no todo — não há nada que possa julgar, medir, comparar, condenar nosso ser, pois isto significaria julgar, medir, comparar, condenar o todo... *Mas não existe nada fora do todo!* — O fato de que ninguém mais é feito responsável, de que o modo do ser não pode ser remontado a uma *causa prima*, de que o mundo não é uma unidade nem como *sensorium* nem como ‘espírito’, *apenas isto é a grande libertação* — somente com isso é novamente estabelecida a *inocência do vir-a-ser*... O conceito de ‘Deus’ foi, até agora, a maior *objeção* à existência... Nós negamos Deus, nós negamos a responsabilidade em Deus: apenas *assim* redimimos o mundo. —” (2017, p.38-39) [NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017].

<sup>64</sup> MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O lado mais obscuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 23, n. 94, 2016, p.2.

<sup>65</sup> RUIZ, Ramón Alvarado. Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental. **Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XVI, n. 63, 2016b.

*del escritor hispanoamericano. Y en esto coinciden plenamente con las generaciones paralelas, que en el resto de Hispanoamérica buscan también liberarse de la herencia del boom, simbolizada en el 'realismo mágico', tema criticado en forma humorística en la antología McOndo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), libro que resume las aspiraciones comunes de los entonces jóvenes narradores hispanoamericanos y que se encuentra en sintonía perfecta con el 'crack'. Su rechazo al encasillamiento limitativo como 'escritor hispanoamericano' les impulsa a desechar los temas nacionales y americanos, algo que no deja de ser una posición forzada*<sup>66</sup>

Há aqui dois pontos principais em que se detém a recusa da herança do *boom* por parte dessa geração de escritores latino-americanos nascidos na década de 1960. O primeiro deles diz respeito à figura do autor latino-americano construída em torno dos autores do *boom*. Ángel Rama, em seu ensaio “O boom em perspectiva”, nos mostra como a instituição do mercado consumidor literário por parte do *boom*, com sua pressão exercida sobre o narrador para que aumentasse a sua produtividade, competiu para a *profissionalização do escritor* na América Latina, respondendo a uma antiga ambição de autonomia por parte do artista latino-americano (“A literatura como segundo emprego foi a regra da vida do escritor durante o século XX [...]”<sup>67</sup>). E, no entanto, “[e]ssa conquista da profissionalização dista de ser ótima”<sup>68</sup> na medida em que, a partir dela, o escritor profissional passa a ser incorporado à demanda de um mercado em expansão e se vê instado a assumir um regime de trabalho de acordo com tal sistema. Em suma, para Rama, o escritor latino-americano surge agora como um *produtor*, “à imagem de qualquer outro trabalhador da sociedade”<sup>69</sup>. Não se trata, contudo, do “artista como produtor” benjaminiano — o qual fabrica, ao mesmo tempo que um produto, novos modos de produção (voltaremos a essa ideia de Benjamin no terceiro capítulo) —, mas de alguém que ocupa na sociedade um lugar semelhante ao do “empresário independente, que coloca periodicamente objetos em um mercado de venda”<sup>70</sup>. No entanto, como afirma Rama, os escritores do *boom* latino-americano não simplesmente assumiram o novo regime de trabalho mercantil (e a consequente perda da aura literária, digamos), senão que buscaram outros modos de situar seu ofício “dentro de marcos (políticos, educativos, espirituais) que lhe conferem dignidade reverencial”<sup>71</sup> — talvez, a manutenção do escritor como aquilo que Barthes certa vez chamou

<sup>66</sup> BOIXO, José Carlos Gonzáles. Después del 68: las últimas generaciones de narradores mexicanos. In: **Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI**: nuevos enfoques y territorios, p.78-88. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, p.80-81, itálicos nossos.

<sup>67</sup> RAMA, Ángel. El Boom en perspectiva. In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Tradução de Susana Kerschner. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 19. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/rama.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2022.

<sup>68</sup> Ibidem, p.20.

<sup>69</sup> Ibidem, p.20.

<sup>70</sup> Ibidem, p.20.

<sup>71</sup> Ibidem, p.21.

de um *sacerdote assalariado* (o que assinala a dupla operação que a sociedade realiza nele: sacralizando-o ao mesmo tempo em que o converte cada vez mais num bem de consumo)<sup>72</sup>. Com efeito, segundo Rama, além da transformação do escritor amador em escritor profissional, o *boom* também produziu uma outra transformação que duplica e reforça a primeira: a substituição do narrador-artista pelo *narrador-intelectual*, dissolvendo a dicotomia que opunha o escritor ao crítico.

“Por estas qualidades, tiveram acesso a postos culturais onde cumpriram tarefas educativas, como a cátedra universitária ou a conferência pública, mas é ainda mais interessante ver como isso contribuiu para uma espécie de autonomia intelectual. Foram os primeiros analistas de suas obras, investigaram a evolução que para eles seguia o mundo contemporâneo, aspiraram a ser guias do movimento intelectual.”<sup>73</sup>

Rama chama a atenção para o modo como as opiniões dos escritores do *boom*, sobretudo seus discursos sobre aspectos da vida nacional, “soldaram-se a sua obra estritamente literária, dotando-a de uma fundamentação explícita”<sup>74</sup>. Por fim, essa dimensão intelectual dos escritores favoreceu a *visibilidade pública* dos escritores, provocando um interesse por parte do público com respeito à vida privada dos escritores latino-americanos. Como afirma Rama: toma-se distância do dístico latino "Esconde tua vida" para propor outro que diz "Apresenta tua vida" ou "Publica tua vida"<sup>75</sup>.

Já o segundo ponto da herança do *boom* recusada pelos narradores nascidos na década de 1960 diz respeito à recusa de um determinado estilo narrativo, a saber, o “realismo fantástico”, o que também quer dizer a recusa da identidade que se construiu ao redor desse estilo — uma identidade vinculada à homogeneização representativa de uma América Latina globalizada não sem uma certa exotização. Isso porque não podemos esquecer que o *boom* também marcou a irrupção da literatura latino-americana na sociedade do consumo, via editoras multinacionais. Na verdade, como nos mostra Rama, os editores que proporcionaram o surgimento da nova narrativa que culminaria no *boom* foram em sua maioria editoras pequenas

---

<sup>72</sup> BARTHES, Roland. “Escritores e escreventes”. In: **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. Segundo Barthes, a sociedade *consome* o escritor transformando-o nessa espécie de *sacerdote assalariado*. Transformando o projeto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever e a técnica em arte, a sociedade faz nascer o mito do *bem-escrever*, o qual faz do escritor essa figura guardião do “santuário da grande Palavra”, desse “Bem nacional”, dessa “mercadoria sagrada produzida, ensinada, consumida e exportada no quadro de uma economia sublime de valores” (BARTHES, 2007, p.34).

<sup>73</sup> RAMA, Ángel. El Boom en perspectiva. In: **La crítica de la cultura en América Latina**. Tradução de Susana Kerschner. Biblioteca Ayacucho, S/D, p.25.

<sup>74</sup> Ibidem, p.25.

<sup>75</sup> Ibidem, p.25.

— Rama as denomina “culturais”, em detrimento das “comerciais” —, mas essas editoras foram logo cedendo “sua autonomia para os bancos que compraram seu pacote acionário ou para as multinacionais vinculadas a esses bancos, estabelecendo as condições de um novo mercado editor e livreiro”<sup>76</sup>. No fim da década de 1970, há uma assombrosa transformação no mercado editorial latino-americano: a crise sem retorno das editoras culturais e a emergência robusta das multinacionais do livro reduzem drasticamente a autonomia editorial da América Latina. Foram essas multinacionais que avançaram sobre um público maciço que extravasou o estreito cerco das elites leitoras num momento histórico em que, ainda segundo Rama, a América Latina se encontrava em busca de uma identidade. Assim, de certa forma, o *boom* marca não apenas a construção de uma identidade latino-americana homogeneizante — fortemente atrelada ao realismo mágico —, mas também a sua concomitante mercantilização exotizante.

É nesse sentido, portanto, segundo esses dois aspectos a serem recusados — uma determinada figura ou atitude de escritor e uma determinada identidade narrativa continental —, que podemos pensar o parricídio literário buscado pela geração de escritores à qual vinculamos Bellatin. De certa forma, também podemos pensar essa recusa nos termos daquela “ontologia histórica de nós mesmos” formulada por Foucault: essa necessidade de interromper o que se veio a ser, a possibilidade do *não mais*.

Seguindo nessa linha, ainda que não tenha participado do manifesto do Crack, em 1996<sup>77</sup>, Bellatin apresenta certas afinidades geracionais com o grupo de escritores mexicanos, sobretudo no que diz respeito a essa busca por romper com a tradição de autores latino-americanos herdeira do Boom, a qual, segundo Bellatin, abusou da presença do autor como modo de fazer valer um sentido único em seus textos, não deixando com que circulassem de

<sup>76</sup> Ibidem, p.10.

<sup>77</sup> O movimento do Crack — junto com a antologia McOndo, também de 1996 — são os dois exemplos estudados por Ramón Alvarado Ruiz (e que também são mencionados por José Carlos González Boixo) para pensar essa geração dos escritores latino-americanos nascidos na década de 1960. Assinado pelos escritores Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda e Eloy Urroz, o manifesto do Crack, opondo-se à hegemonia do realismo mágico na literatura latino-americana, reivindicou sobretudo o reconhecimento da literatura mexicana “dentro de un mapa más amplio, como lo es Latinoamérica y, por ende, su filiación a una tradición novelística” (RUIZ, Ramón Alvarado. *El Crack: veinte años de una propuesta literaria. Literatura: teoría, historia, crítica*, v. 2, n. 18, p.205-232, 2016a, p.217). Assim, ainda segundo Ruiz, com o Crack, “[s]e trata de situar a México en un contexto más amplio, más global, como lo dejan ver ciertas temáticas que apuntan a un cosmopolitismo que no implica una renuncia a la comprensión nacional” (2016a, p.221). Ruiz, noutro artigo do mesmo ano, de fato fala do Crack nos termos de uma tentativa de parricídio que, em 1996, haveria acontecido de maneira paralela, a nível continental, a outra, a saber, à antologia McOndo, a qual “reunía a escritores jóvenes como voces en contraposición de esa estética difusa heredada del *boom* latinoamericano” (RUIZ, 2016a, p.214). Em ambos os casos, o que estava em jogo era a busca por “superar la tradición magicorrealista y escribir en un momento de ‘cambiante geopolítica’” (RUIZ, 2016b, p.70).

maneira mais órfã<sup>78</sup>. E ainda assim é curioso como, em seu próprio sistema de escritura — o qual, como veremos logo em seguida, opera um retorno do autor de modo a fazê-lo coincidir com a própria obra —, Bellatin também parece “abusar” da presença do autor, acrescentando-a contudo de uma torção que, justamente, busca esvaziar essa univocidade do sentido do texto (mas talvez sem conseguir torná-lo tão órfão assim, isto é, sem conseguir fazê-lo funcionar desvinculado da figura do autor Mario Bellatin como seu progenitor). Na verdade — e acho que isso já pode ser notado a partir da descrição que fizemos de certas características da figura de escritor latino-americano do *boom*, a partir de Ángel Rama —, há uma série de semelhanças ou continuidades que poderíamos traçar entre Bellatin e certos aspectos inaugurados ou reforçados pelos escritores do *boom*: a condição do escritor como produtor (o ritmo quase industrial de publicações por parte do escritor mexicano), a incorporação de estratégias de mercado (duas, que Rama enfatiza: o recurso à re-edição e o recurso à “marca de fábrica”<sup>79</sup>), a incursão ensaística (Bellatin como crítico ou comentador incansável da própria obra), a centralidade que a exposição da vida do escritor assume na circulação de sua obra.

Nesse sentido, a recusa de Bellatin com relação à herança do *boom* diz respeito menos a um descarte completo do que a uma tensão irresolvida, uma negociação em andamento, um

---

<sup>78</sup> “Yo creo que las maneras tradicionales de representación están gastadas y, sobre todo, en Latinoamérica ha habido una especie de abuso en el sentido de que los escritores – muchos de ellos han sido como dueños de sus textos únicos – han presentado obras que tienen solo una dimensión de lectura” (ORTEGA, Alicia. Mario Bellatin: “Me siento escritor, cuando voy describiendo”. **Universidad Andina Simón Bolívar**, 2014. Disponível em: <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>. Acesso em: 26 fev. 2022. Ou também: “Creo que en Latinoamérica somos víctimas del abuso de la presencia del autor. Se hace muy poco caso al texto, a ver si el texto funciona en si o no, independientemente de quien lo generó. Qué importa si la obra teatral era un texto de Beckett. Lo que importa es si enganchó, gustó. Es la idea de traspasar fronteras, tiempos, y ver si funciona” (LARRAIN, 2006, p.6). No que diz respeito ao “cansaço” de Bellatin com relação ao Boom: “[...] estoy convencido de que, después del boom, la literatura, la narrativa, devino en una cosa vacía, de repetición de formas” (PLAZA, Caridad. Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatin sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector. **Revista Quórum**, n.19, p.110-123, 2007, p.113).

<sup>79</sup> No caso do *boom*, a ideia da re-edição diz respeito às obras dos escritores do *boom* (sobretudo de Cortázar e García Márquez, mas o mesmo acontece com Rulfo, Fuentes, Onetti etc) que são anteriores ao *boom* (obras do começo dos anos 1960, da década de 1950 e até mesmo anteriores), que tiveram pouca difusão quando publicadas inicialmente, e que foram então re-editadas em tiragens muito maiores e de maneira periódica, sendo somadas à produção narrativa do período. Desse modo, temos “a acumulação, em somente uma década, da produção de quase quarenta anos que até a data só era conhecida pela elite culta” (RAMA, p.19). Quanto à questão da “marca de fábrica”, Rama mostra como as “marcas” industriais — que garantem o valor de um produto associando-o a outro, anterior, cujo valor já garantido pelo consumidor o ampara — foram apropriadas pelo mercado literário. A seguinte passagem de Rama descrevendo esse processo de “variação sobre o mesmo” que opera sobre a rúbrica da “marca de fábrica” poderia muito bem servir para descrever o funcionamento que o próprio Bellatin atribui à construção seu universo ficcional, isto é, ao modo como todos os seus livros são o mesmo, ainda que mutado ou mascarado de várias formas (voltaremos a isso depois): “Dito de outra forma, o império que conquista com uma primeira invenção somente se reforça mediante uma contínua adaptabilidade às variações, jogando coordenadamente seu prestígio conquistado com a elasticidade de sua adaptação à mudança” (RAMA, p.23).

recalque que de alguma maneira retorna, talvez, ou a uma espécie de clausura. Estamos pensando aqui na interessante leitura que Samuel Steinberg, em “After Macondo: Latin American Literature and the 1960s”, propõe a respeito do modo pelo qual o Boom haveria funcionado como uma espécie de clausura (no sentido derridiano) de uma determinada relação entre literatura e política. Segundo Steinberg, essa relação haveria entrado num período de intensidade e desarticulação na década de 1960: “A literatura latino-americana ao mesmo tempo culmina e entra em sua crise definitiva com o Boom<sup>80</sup>. A tese de Steinberg é a de que o *boom* da narrativa latino-americana pode ser definido a partir de um *gesto de auto-cancelamento* (self-cancellation), “o qual formula a sua retirada da possibilidade da sua inserção social, uma retirada que simultaneamente reivindica a única política literária possível”<sup>81</sup>. A chave de leitura que Steinberg vai trazer ao longo do ensaio é a de que a *clausura* [closure] é a tarefa do literário, na medida em que *torna legível* aquilo que ela encerra:

o Boom faz visível como e onde as artes estão conectadas (e desconectadas) com a política nos anos sessenta na América Latina. Ainda assim, nesse fazer visível, o Boom se torna uma crise dessa sutura artístico-política. Nesse sentido, poderíamos olhar para o Boom hoje como um ponto de resolução retórica da relação entre arte e política, entre, mais particularmente, a literatura modernista e os sonhos revolucionários dos anos sessenta.<sup>82</sup>

Pois bem, situar o caso de Bellatin — e o de outros escritores da década de 1960, certamente, cada um em sua particularidade — como uma clausura na tradição do *boom* é pensar o “esgotamento” de que o escritor mexicano fala como essa espécie de releitura que, na medida em que procura encerrar, reencena certa política de escrita conduzindo-a a um impasse. Voltaremos a reivindicar essa lógica da clausura no último capítulo para pensar a relação de Bellatin com o regime cultural em que se insere sua produção (o que já se delineia aqui na sua relação que propusemos com as estratégias comerciais do *boom*). De todo modo, o embate de Bellatin mais frontal com o *boom*, digamos, estaria então no que diz respeito à *identidade* do escritor latino-americano e também do universo literário latino-americano, ou seja, à série de

---

<sup>80</sup> STEINBERG, Samuel. After Macondo: Latin American Literature and the 1960s. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Tucson, v. 11, 2007, p.155. Tradução nossa. No original: “Latin American literature both culminates and enters its definitive crisis with the Boom”.

<sup>81</sup> Ibidem, p.156. Tradução nossa. No original: “which forms its retreat from the possibility of its social insertion, a retreat that simultaneously claims the only possible literary politics”.

<sup>82</sup> Ibidem, p.157. Tradução nossa. No original: “the Boom renders visible how and where the arts are linked (and unlinked) to politics in sixties-era Latin America. Yet, in this making-visible, it becomes a crisis of artistic-political suture. In this sense, we might look to the Boom today as a point of rhetorical resolution of the relation between art and politics, between, more particularly, modernist literature and the revolutionary dreams of the sixties”.

pressupostos implícitos no que a partir do *boom* passa a se entender por “*lo latinoamericano*”, recusa que Bellatin certamente compartilha com o movimento do Crack.

No entanto, se no Crack havia um gesto claro de enfrentamento (trata-se de um manifesto), no caso de Bellatin temos um gesto que parece buscar antes a *evasão*. Numa entrevista que Bellatin e Jorge Volpi — um dos principais nomes do grupo Crack — concederam a Caridad Plaza em 2007, Volpi havia afirmado que “[e]n Francia o en Italia no es sencillo publicar un libro de Mario, porque los editores no aceptan que un latinoamericano no escriba sin su marca de identidad”<sup>83</sup>. Em entrevista posterior, de 2013, questionado pelo entrevistador Cristián Rau a respeito dessa marca de identidade latino-americana que Volpi havia mencionado na entrevista de 2007, Bellatin responde:

En Francia, hoy, tengo cerca de quince libros traducidos y en Italia unos cuantos. Me parece que los propios escritores — Jorge Volpi incluido — *hemos logrado romper con el mito establecido de lo que debe ser un escritor latinoamericano*. Para mí es un espacio geográfico no literario, que me ofrece un potencial enorme para crear una escritura que me empeño en considerar como propia. Yo soy mi propia escritura, independiente del lugar donde la produzca.<sup>84</sup>

Romper com o mito do escritor latino-americano, “desmacondizar” a América Latina, parece começar, segundo as palavras de Bellatin, na retomada do continente como um “espacio geográfico *no literario*”, isto é, numa desarticulação entre o território e um determinado modo de narrá-lo (ou, mais radicalmente, entre o território e a possibilidade mesma de que ele seja narrável). E, no entanto, não se trata de esvaziar esse espaço, desterritorializando-o (“globalizando-o”) a ponto de negá-lo enquanto um lugar situado de enunciação, como parece sugerir a última frase do fragmento reproduzido acima. De fato, em 2012, quando perguntado por sua identidade, Bellatin não hesita em se reconhecer mexicano. À seguinte pergunta da entrevistadora Cecilia Picún: “Mexicano, peruano, escritor, artista, ¿por dónde corre tu sentido de identidad? ¿Por dónde no corre?”; Bellatin responde sucintamente: “Escritor mexicano. Algo te debe identificar. Nada de peruano ni artista”<sup>85</sup>. *Algo* deve te identificar — mas parece tratar-se de um mínimo possível: recusa-se um regime narrativo latino-americano para logo em seguida reconstruí-lo sobre outras bases, mínimas. No terceiro capítulo voltaremos a discutir o

<sup>83</sup> PLAZA, 2007, p.113.

<sup>84</sup> RAU, Cristián. “Mario Bellatin, escritor: ‘Yo soy mi propia escritura, independiente del lugar donde la produzca’”. **Medio Rural**, dez. 2013. Disponível em: <http://mediorural.cl/mario-bellatin-escritor-yo-soy-mi-propia-escrituraindependiente-del-lugar-donde-la-produzca/>. Acesso em 22 set. 2022.

<sup>85</sup> PICÚN, Cecilia. “Es mejor creer en Dios” Entrevista a Mario Bellatin. **El país**, Montevideu, 1 de outubro de 2012. Disponível em: <https://libreriodelaplata.com/es-mejor-creer-en-dios-entrevista-a-mario-bellatin/>. Acesso em: 22 set. 2022.

modo como Bellatin, recusando esse mito do escritor latino-americano de que fala acima, propõe outro modo de reconstruir a relação do escritor com a América Latina enquanto lugar de enunciação. Aqui, gostaríamos apenas de marcar a esse respeito que, de alguma forma, também podemos pensar esse posicionamento de Bellatin como uma dentre as várias possíveis estratégias para ocupar essa espécie de entre-lugar do discurso latino-americano proposto por Silviano Santiago: esse lugar “aparentemente vazio”<sup>86</sup>, mas em que na verdade ocorre um trabalho de ruptura, de produção de diferença, ainda que através de um “pequeno suplemento de violência”<sup>87</sup> que se dá enquanto esvaziamento, mas também enquanto reconstrução (“uma escritura *sobre* uma escritura”<sup>88</sup>).

Essa noção de reconstrução — de uma escritura que se move num aparente vazio, mas trata-se do vazio de uma transgressão que busca novas bases a partir das quais se restabelecer — é bastante cara a Bellatin. “Siento que la literatura es precisamente eso: rehacer el mundo de tal manera que tanto el autor como el lector puedan habitar en un universo formado por palabras y vacíos”, ele afirma na mesma entrevista em que reconhece haver rompido com o mito do escritor latino-americano<sup>89</sup>. A cena da apresentação de *Perros héroes*, que abordaremos no terceiro capítulo, é precisamente uma *performance* que gira em torno da possibilidade de reconstruir algo que nunca de fato existiu. Além disso, a ideia de uma escritura do esvaziamento e da reconstrução também nos remete ao momento geopolítico dessa geração de escritores latino-americanos nascidos na década de 1960:

A los protagonistas del Boom le corresponde vivir un momento álgido donde Cuba se erige como el adalid del continente en claro rechazo a los Estados Unidos y significa la alternativa a los gobiernos golpistas dictatoriales; en cambio, a estos jóvenes [nascidos na década de 1960], les corresponde el fracaso del socialismo, con la caída del Muro de Berlín y lo que ello conllevó en un reajuste mundial [...].<sup>90</sup>

É nesse cenário em que se recoloca a *pergunta pelo que é um escritor latino-americano*. Segundo Ruiz, há nessa geração de escritores um cansaço com relação à figura do “escritor comprometido”, que deve assumir funções extra-literárias para validar sua posição: “Hay una rebelión contra un modo de ser escritor y más contra el atributo de ‘comprometido’, dado que ello irremediamente lleva a establecer comparativos con el Boom

<sup>86</sup> SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.26.

<sup>87</sup> Ibidem, p.24.

<sup>88</sup> Ibidem, p.21.

<sup>89</sup> RAU, 2013.

<sup>90</sup> RUIZ, 2016b, p.74.

latinoamericano”<sup>91</sup>. Trata-se, ainda segundo Ruiz, de uma “reescritura de América”<sup>92</sup>, a reformulação de uma identidade geográfico-cultural. Há um esgotamento não necessariamente das literaturas nacionais, poderíamos dizer, mas de determinado modo de articulação entre literatura e política que passa necessariamente pela figura e pela função do escritor nesse cenário<sup>93</sup>. Assim, no caso de Bellatin, o *não mais*, o rompimento com determinado regime narrativo da América Latina, não implica numa negação de sua condição latino-americana, mas, antes, na possibilidade de esvaziar ou ao menos abalar, colocar em questão, aquilo que antes se havia definido como próprio a essa condição.

Por fim, essa questão da reconstrução, dos vazios aparentes que têm lugar na América Latina, nos leva de volta à necessidade de pensarmos uma possível atitude de modernidade em Bellatin situando-a com relação à polaridade metrópole/colônia. Me parece que a espécie de “vazio latino-americano” postulado por Santiago pode nos ajudar a pensar o modo pelo qual o funcionamento do colonialismo — subjacente a qualquer projeto moderno — atua também nas atitudes de modernidade latino-americanas. Desse modo, retomando a invenção de si foucaultiana, diremos o seguinte: o abismo, o desastre diante do qual se inventa Bellatin não é o mesmo diante do qual se inventa o artista moderno europeu pensado por Foucault (o exemplo de artista moderno usado pelo filósofo francês é Baudelaire). Ou seja, poderíamos dizer que o fundamento ausente de uma atitude de modernidade latino-americana difere-se daquele eurocêntrico do mesmo modo pelo qual podemos distinguir entre duas formas de ausência, dois vazios. E é o próprio Bellatin quem nos ajuda a caracterizar melhor essa situação. A busca do escritor mexicano por “escrever sem escrever”, central no seu sistema de escritura, costuma ser apresentada por ele como “una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones

---

<sup>91</sup> Ibidem, p.79.

<sup>92</sup> Ibidem, p.87.

<sup>93</sup> No que diz respeito à relação de escritores latino-americanos contemporâneos com a *nação*, Rafael Gutiérrez Giraldo afirma o seguinte: “Si antes la literatura pretendía servir como fundamento o, por lo menos, búsqueda de una supuesta identidad nacional o regional latinoamericana, los escritores actuales, o evitan el tema y buscan su inspiración en otras geografías y culturas, o simplemente se definen como integrantes de una cultura global occidentalizada (ese es el principio del Manifiesto McOndo, por ejemplo) o se declaran furiosamente antinacionalistas como lo muestran las obras de Vallejo o Castellanos Moya. Antes que compartir raíces identitarias comunes, gran parte de las obras contemporáneas parecen apuntar hacia los problemas que compartimos y que se repiten a lo largo de la región: violencia, pobreza, corrupción, desigualdad. La Macondo mítica y rural de García Márquez como símbolo y estereotipo de lo latinoamericano podría ser reemplazada por la Santa Teresa de Roberto Bolaño en *2666*, o la Medellín de Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*, ciudades donde la violencia indiscriminada y caótica, asociada al narcotráfico, a la corrupción y a la pobreza, domina la narrativa como un espectro siniestro y sin sentido” (GIRALDO, Rafael Gutiérrez. Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v. 14, n. 16, 2009, p.60).

antes que las presencias habituales”<sup>94</sup>. Escrever sem o uso das palavras (através de fotografias, peças teatrais, performances) seria uma das maneiras de trazer esses vazios à tona. No entanto, não se trata de qualquer vazio. Em entrevista concedida a Alicia Ortega, Bellatin afirma o seguinte acerca de quais vazios ele procura produzir em sua escritura:

No es el vacío por el vacío, porque hay dos tipos de vacío: aquél en el que nunca hubo nada y el vacío de la ruina, cuando hubo algo construido y después ya no. Ese es el vacío que me interesa, es un vacío cargado. Aparentemente es lo mismo, pero no es lo mismo. Es como los esquimales que tienen muchas formas de nombrar el blanco.<sup>95</sup>

Parece o mesmo vazio, mas não é, diz Bellatin (um “lugar aparentemente vazio”, havia escrito Silviano Santiago). Esse é um exemplo daquilo que pontuamos no início do trabalho: o modo como a tentativa de desterritorialização da escritura por parte de Bellatin, ao ser situada, inscreve seu trabalho num horizonte político. Poderíamos dizer, assim, que o fundamento ausente da modernidade, na colônia — e nas atitudes de modernidade surgidas em territórios colonizados, como é o nosso caso —, está justamente no vazio da *ruína*, do apagamento, isto é, no vazio deixado pelo rastro da violência. Bellatin quer produzir um silêncio, um vazio, como ele afirma noutra entrevista, mas trata-se de um vazio *eloquente*, como aquele que “sentimos en algunas ciudades que han sido bombardeadas, en algunas ciudades que han tenido un pasado determinado”<sup>96</sup> (pensemos na própria Cidade do México onde Bellatin reside, isto é, em Tenochtitlán, capital do Império Ateca, destruída por Cortés em 1521): o vazio do *começo absoluto* imposto pelo colonizador, como afirma Dénètem Touam Bona, retomando Franz Fanon<sup>97</sup>. De fato, como o mostra José Luis Romero em *Latinoamerica: las ciudades y las ideas* (2001 [1976]), a mentalidade fundadora dos colonizadores europeus no território latino-americano assumiu justamente a atitude de quem *criava a partir do nada, do vazio*. Essa atitude se baseava na mesma concepção que vinha movendo a Europa desde que iniciou sua expansão no fim do século XI: a de que “la Europa cristiana constituía el único mundo válido, en medio

<sup>94</sup> BELLATIN, Mario. Disecado. In: **Obras reunidas 2**. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014, p.212. Essa mesma definição aparece em “Escribir sin escribir”, levemente alterada: “Yo había detectado que existía una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias” (BELLATIN, Mario. Escribir sin escribir. In: **Obras reunidas 2**. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014, p.10).

<sup>95</sup> ORTEGA, 2014.

<sup>96</sup> SARAIVA. Entrevista com Mario Bellatin. Youtube, 22 jul. 2009. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab\\_channel=Saraiva](https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab_channel=Saraiva). Acesso em: 12 jun. 2022.

<sup>97</sup> BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiede. Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2020.

de mundos inferiores y sumidos en la oscuridad”<sup>98</sup>. A mentalidade fundadora foi a mentalidade da expansão europeia presidida por essa certeza absoluta e inquestionável de erigir-se como o único mundo válido. É somente a partir dessa certeza que se concebe todo um projeto de instrumentalização do mundo não cristão para os seus próprios fins.

No entanto, afirma Romero, com a chegada dos europeus no território americano, houve algo de inédito nessa concepção: o modo como foi se constituindo na mentalidade fundadora colonial a imagem de um *continente vazio* — e que deveria permanecer vazio, sem passado, sem tradição que antecederesse a chegada dos europeus (daí as destruições de cidades como Tenochtitlán e Cuzco, que, além de materiais, foram destruições simbólicas):

Así se constituyó esa tendencia inédita de la mentalidad fundadora. *Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía, sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente.* La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada. Dentro de ella debían conservarse celosamente las formas de la vida social de los países de origen, la cultura y la religión cristianas y, sobre todo, los designios para los cuales los europeos cruzaban el mar. *Una idea resumió aquella tendencia: crear sobre la nada una nueva Europa.*<sup>99</sup>

Foi essa, portanto, a primeira ideologia criada pelo mundo urbano dos colonizadores: a ideologia que “negaba la realidad de un mundo sociocultural inequívocamente existente para proponer la creación de otro nuevo según el modelo de las metrópolis”<sup>100</sup>. A produção de um vazio fundacional, portanto, de um “lugar aparentemente vazio”. A invenção de uma origem, de um começo (o “Novo Mundo”) é também sempre um processo de violência, como já o fazia notar Jacques Derrida, em sua *Gramatología*<sup>101</sup>. E é o que também parece fazer querer notar Bellatin em seus procedimentos de escrita, como se estivesse tentando responder à pergunta:

---

<sup>98</sup> ROMERO, José Luis. **Latinoamerica**: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001, p.65.

<sup>99</sup> Ibidem, p.67.

<sup>100</sup> Ibidem, p.68.

<sup>101</sup> Poderíamos afirmar que o pensamento que atravessa a *Gramatología* é o pensamento sobre a escritura e a tentativa de dar a ver a cláusula daquilo que Derrida chama de “metafísica da presença”, e que acompanharia a filosofia ocidental desde Platão, tomando a escritura por uma violência que adviria *de fora* para suplementar uma fala originária. Na segunda parte do livro, no capítulo “A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”, Derrida propõe uma estrutura da violência, disposta em três níveis, que contrapõe-se a essa metafísica para mostrar como a violência é anterior à palavra escrita e, em última instância, coincide com a própria origem enquanto *différance*. Segundo o esquema de Derrida, se costumamos reconhecer a violência apenas na transgressão à lei, na verdade, ela já estava presente na própria lei e, antes dela, naquilo que a lei viria proibir e que Derrida chama de *arquiescritura*. A arquiescritura é a arquiviolência: “Nomear, dar os nomes que eventualmente será proibido pronunciar, tal é a violência originária da linguagem que consiste em inscrever uma diferença, em classificar [...]” (2017, p.138). Em suma, “se é preciso ligar a violência à escritura, a escritura aparece bem antes da escritura no sentido estrito: já na diferença ou na arquiescritura que abre a própria fala” (2017, p.157). [DERRIDA, Jacques. **Gramatología**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017].

como falar *a* violência sem falar *da* violência (e sem recorrer aos mesmos modos de representação já tão gastos, como, por exemplo, o realismo mágico, ou a procedimentos que reduzam a literatura a uma ferramenta de denúncia)? Como inscrevê-la no texto sem escrevê-la?<sup>102</sup>

O modo frio e distante com que Bellatin constrói um espaço de morte como o *Moridero de Salón de belleza* é um exemplo disso. Quando em entrevista, a partir de uma questão sobre o protagonista desse livro, Bellatin é perguntado sobre sua relação com a morte, ele não hesita em situar-se: “Viviendo en México, la muerte es muy cercana. Imagínate en el Perú, donde ha estado tan presente. La asumo como una vida paralela. Soy un vivo muerto”<sup>103</sup>. A condição de morto vivo é bastante cara a Bellatin no sentido de assumir a própria ficção como modo de existência (*vivir sin vivir*), trataremos disso no último capítulo. Aqui, contudo, o que gostaríamos de ressaltar é como a presença da morte nos textos de Bellatin não se relaciona somente com uma obsessão pessoal, como costuma-se pensar, mas também com a situação concreta de sua escritura, isto é, com o modo como há um diapasão entre morte e América Latina que contagia a cotidianidade desse espaço em que morrer e viver parecem relacionar-se

---

<sup>102</sup> Há outros vazios bastantes particulares da experiência colonial que também poderiam ser evocados aqui. Penso, por exemplo, no vazio provocado pelos milhares de desaparecidos das ditaduras militares do cone sul (os túmulos vazios, essas mortes que nunca terminam de acontecer), ou nos vazios temporais produzidos pelos saltos modernizadores na América Latina, como pontua Josefina Ludmer. Em *Aqui América latina*, Ludmer sugere que “as modernizações latino-americanas (as mudanças na história do capital e as mudanças das políticas imperiais pela internacionalização da economia) se produzem por saltos ou por cortes temporais” que nos *legam* uma determinada *história do desenvolvimento* que parte dos centros para chegar ao sul global. Essas modernizações implicam num movimento que *interrompe* “alguma coisa que poderia continuar sendo e, num movimento de transformação radical e forçosa (modernização ou repressão, dois modos diferentes de interromper o tempo), por decreto, nós, latino-americanos, permanecemos instalados em outra situação e em outra história. O corte do tempo como regime histórico faz com que a América latina nunca esteja completa, que se ser seja sempre remetido ao futuro, sendo essa uma das ideias-chave de nossa posição global” (p.22). Esses cortes, continua Ludmer, produzem *vazios temporais* nos quais se torna nítido o círculo das políticas imperiais: “O tempo é interrompido de fora e, a partir do Estado, algum processo é interrompido e somos definidos como temporalmente diferentes, conforme uma história desenvolvimentista, em etapas, que é a história do capitalismo e do império concebidos como modernidade, civilização e progresso contínuos. América Latina, nessa cronopolítica, está sempre em uma etapa temporal anterior atrasada, ou ‘emergindo’ em relação ao já constituído, em um processo que nunca termina e se reorganiza a cada salto modernizador. Somos secundários na história do capitalismo e ‘chegamos tarde ao banquete da civilização’ (Alfonso Reyes)” (p.22). Na América Latina, segue Ludmer mais adiante, esses saltos modernizadores geram “um tempo não vivido, vazios ou lacunas temporais que ficam, a partir do corte, como estancados em repetições e retornos” (p.23). Trata-se de uma experiência não apenas estatal, mas também íntima: “Na história latino-americana não é possível separar os sujeitos do Estado, porque a lacuna temporal é também uma experiência íntima do tempo. Os saltos modernizadores transformam e alteram as vidas das pessoas no continente, onde a relação entre experiência pessoal e acontecimento histórico aparece direta sem mediação. A ditadura militar ou a modernização forçada não apenas produzem saltos temporais e rupturas políticas e econômicas; elas penetram na vida das pessoas, entram em suas casas, decidem seus destinos” (p.24). [LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013].

<sup>103</sup> PICÓN, José Carlos. Mario Bellatin: “Del aprendizaje proviene la mala literatura”. *El Comercio*, Ciudad de México, 7 de outubro de 2015. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-aprendizaje-proviene-mala-literatura-226131-noticia/>.

a partir de uma concomitância (a morte como “una vida paralela”) antes do que uma sucessão. Pois bem, me parece importante que tenhamos isso em conta conforme avançamos.

De todo modo, se precisamos abrir um parênteses — mais, uma fenda — nas considerações de Foucault para não cairmos numa homogeneização global da modernidade à que a abordagem do filósofo francês poderia nos conduzir desavisadamente (ainda que a grande luta de Foucault tenha sido justamente contra tais homogeneizações, contra os universalismos), podemos voltar a ele quando, no mesmo texto, Foucault afirma que o espaço mais propício para a produção dessa atitude de modernidade — isto é, dessa ininterrupta (e precária) invenção de si — seria ainda assim o espaço da *arte*.

#### 1.4.2 Arte moderna e invenção de si: uma cultura do comportamento

O crítico de arte Nicolas Bourriaud, por sua vez, procura desenvolver justamente uma articulação entre arte moderna e invenção de si no livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* (2011). Para Bourriaud, em primeiro lugar, a arte funcionaria como esse espaço de produção de si devido à natureza dos *gestos* realizados no ofício artístico: o artista, afirma Bourriaud, inventa não somente obras, mas também as próprias posturas, os próprios gestos a partir dos quais irá produzir tais obras, assim como o ritmo de execução desses gestos, seu campo de aplicação e modos de distribuição dos seus produtos. Evidentemente, essa situação não é própria da arte de modo geral, mas, segundo Bourriaud, surge no campo artístico a partir do fim do século XIX, no momento em que o processo de racionalização do trabalho impunha uma série de modelos normativos de modo a possibilitar a produção em massa e a padronização dos bens de uso. A modernidade artística — permanente “*escândalo* [...] para o pensamento normativo”<sup>104</sup> — haveria surgido na contramão da modernização das relações de produção na medida em que foi sobretudo aos processos de hiperespecialização da produção e à submissão do tempo vivido à lei da produtividade que fizeram frente muitos artistas modernos, exaltando o gesto, minimizando a importância dos produtos acabados e recusando-se a considerá-los separados das existências que os produzem — em suma, buscando modos de incitar a produção da “vida cotidiana enquanto obra, meio eficaz de se opor à reificação e à divisão da experiência em pequenas unidades separadas”<sup>105</sup>. Deslocamento da produção de produtos para a de

<sup>104</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. A arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.13.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p.70.

procedimentos, exaltação da gestualidade e da cotidianidade envolvidas no processo de escrita, recusa às tentativas de classificação: reencontraremos essas preocupações em Bellatin.

Bourriaud propõe uma íntima correspondência entre o programa da modernidade artística e a equivalência que Karl Marx havia estabelecido entre as noções de *práxis* e *poiesis*, segundo a qual “o produto não pode ser considerado fora das condições de sua produção. A prática e a produção compõem as duas faces de uma mesma moeda [...]: o homem produz a si mesmo através de sua ação”<sup>106</sup>. Em poucas palavras: “*Práxis igual a poiesis*. Criar é criar a si mesmo”<sup>107</sup>. Assim, para o artista moderno, criar não significa apenas fabricar objetos, mas “mesclar produção e produto num *dispositivo de existência*”<sup>108</sup>. Para Bourriaud, a arte do século XX haveria elaborado uma série desses dispositivos, buscando não necessariamente abolir a fronteira entre arte e vida, mas ao menos suspendê-la, criando “*pontos de passagem*” entre as duas<sup>109</sup>. A ética da arte moderna — sua atitude de modernidade, poderíamos dizer — estaria, segundo Bourriaud, no modo como os artistas buscam inventar não tanto novos estilos quanto *sistematizações de comportamentos* e de modos de vida<sup>110</sup>.

E no entanto, ainda segundo o crítico francês, antes da arte moderna, a invenção de si haveria sido historicamente excluída enquanto categoria estética na medida em que a noção de *obra* na cultura ocidental teria como forma-modelo hegemônica o *monumento*. De todo modo, ainda que marginalizada pelo “desejo ocidental de monumentalidade”<sup>111</sup>, seria possível reconhecer e recompor uma “estética do comportamento”, uma espécie de história não contada dos “heróis sem herança, silenciosos ou desertores, que resistem a deixar marcas”; história dos *relatos de atitudes* e de “estados singulares da cultura (estetização de si, conformações e ritualizações do cotidiano, gestos objetivando uma presença artística no mundo)”<sup>112</sup>. Também podemos compreender essa tradição alternativa a partir da ideia foucaultiana de *estética da*

<sup>106</sup> Ibidem, p.67.

<sup>107</sup> Ibidem, p.14, itálico do autor..

<sup>108</sup> Ibidem, p.68, itálico do autor.

<sup>109</sup> Ibidem, p.16, itálico do autor. “O tema da abolição da arte e do seu desabamento no cotidiano constitui a pedra angular da modernidade: a arte é moderna se postula sua própria extinção, se inscreve dentro da perspectiva de sua futura inutilidade, se programa os parâmetros de sua morte anunciada e contempla serenamente essa hipótese. Pintar, para um moderno, é avançar rumo a um universo onde a pintura se tornasse inútil. [...] A obra de arte moderna clama por uma economia global do signo que reúna, para além do objeto em que resulta, um conjunto de elementos que costumamos levar menos em conta: as circunstâncias de sua produção, a maneira como o autor expõe sua própria existência, as relações que a obra mantém com seu público” (BOURRIAUD, 2011, p.16-17).

<sup>110</sup> “Os estilos de vida são modos de pintar, e vice-versa. Para a geração dos impressionistas, ir até o motivo não representava apenas a possibilidade de um realismo óptico capturando os estados cambiantes da luz: *ao fincar seu cavalete no meio da natureza, eles sistematizam um comportamento*” (BOURRIAUD, Nicolas. Op. cit., 2011, p.30, itálico nosso).

<sup>111</sup> BOURRIAUD, Nicolas. Op. cit., 2011, p.121.

<sup>112</sup> Ibidem., p.118.

*existência*: o modo pelo qual a existência (o *bíos*) passa a ser constituído no pensamento grego como “um objeto estético, como objeto de elaboração e de percepção estética: o *bíos* como uma obra bela”<sup>113</sup>. (Foucault, assim como Bourriaud, também aponta para o modo como essa tradição da estilística da existência, da *vida como beleza possível*, foi historicamente encoberta no Ocidente, por um lado, pela história da metafísica da alma e, por outro, pela estética das coisas e das palavras). Com Sócrates, afirma Foucault, tal cuidado de uma bela existência passa a se articular com uma preocupação com o dizer-a-verdade. E essa articulação faz emergir o problema que mais interessa a Foucault em seu último seminário, a saber, o problema da *verdadeira vida*. O caso do *cinismo*, ao qual retornaremos no terceiro capítulo, é tomado por Foucault como exemplo mais radical desse vínculo fundamental entre o modo de vida e o dizer-a-verdade.

De todo modo, não é à toa que Bourriaud retraça essa tradição alternativa que toma corpo numa série de figuras da modernidade artística, numa série de atitudes de negação do monumento, aos pensadores gregos pré-socráticos, atribuindo valor estético ao conceito pré-socrático de *exemplum*, o ato exemplar: “Por ser passível de resumir uma filosofia ou indicar suas linhas mestras, o *exemplum* tinha, para os antigos, o valor de um *texto*”<sup>114</sup>. Tais atos exemplares, nos aparelhos críticos que sucederam a filosofia antiga, isto é, conforme o avanço do sistema classificatório da racionalidade ocidental, haveriam perdido seu valor de significação. Desdenhados pela filosofia ocidental, esses *biografemas* teriam de percorrer um longo caminho até encontrarem refúgio nas artes.

No entanto, se os vestígios de uma cultura do comportamento na tradição oral da Antiguidade grega referiam-se antes de mais nada a filósofos e a homens ilustres, para os

---

<sup>113</sup> FOUCAULT, 2011, p.141. Nesse seminário, Foucault deriva de dois diálogos platônicos (o *Alcíades* e o *Laques*) dois desenvolvimentos diferentes na história da filosofia ocidental a partir de um mesmo ponto de arraigamento, a saber, a necessidade de dar conta de si mesmo. Em suma, Foucault nos apresenta dois modos de dar conta de si mesmo (*didónai lógon*): através do “ser da alma” (conhecimento de si) e através do “estilo da existência” (cuidado de si). É a partir desse segundo modo que Foucault propõe que resgatemos uma história da estilística da existência.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.119. Segundo Bourriaud, para os cínicos e para os estóicos, “a marca deixada é periférica em relação à anedota vivida, que é o núcleo vivo da filosofia. [...] No projeto filosófico desses pensadores-artistas, a ação exemplar, longe de ser o resíduo desprezível do pensamento, constitui sua confirmação e sua conclusão. Para o filósofo cínico ou estóico, esses *biografemas* constituem uma escrita articulada, pois o pensamento deve ser demonstrado pelo exemplo” (2011, p.119). Cabe aqui também retomar o modo como Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem* (2017), discute a condição do exemplo enquanto singularidade que se expõe. Segundo o filósofo italiano, “[...] o que caracteriza o exemplo é que ele vale para todos os casos do mesmo gênero e, ao mesmo tempo, está incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre outras, que está, porém, no lugar de cada um delas, vale para todas [...]. *Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, por assim dizer, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade*” (AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p.18, itálico nosso).

biografemas serem associados ao mundo da arte, antes “seria preciso emergir a figura do artista tal como a conhecemos, que se diferencia da figura do ‘artesão talhador de imagens’ e passa do domínio das artes mecânicas para o das artes liberais”<sup>115</sup>. Bourriaud situa esse período no Renascimento italiano, com a publicação das *Vidas dos artistas*, por Giorgio Vasari, em 1550<sup>116</sup>. “Um repertório de anedotas se articula então em torno do artista, como antes em torno dos filósofos”<sup>117</sup>, apresentando muitas semelhanças estruturais com estes: a apresentação da figura do artista como um herói, a exaltação da intervenção do acaso em seu trabalho, assim como a descrição da “infância mística do artista e o nascimento de sua vocação”<sup>118</sup>. Tais relatos, afirma Bourriaud, longe de constituírem um suplemento desprezível da história da arte, “são os primeiros materiais de uma cultura do comportamento artístico excluída na divisão ocidental dos saberes”<sup>119</sup>. Aqui, o que importa não é a veracidade desses relatos, mas o modo como estabelecem uma coerência entre vida e doutrina, “vinculando os principais aspectos da obra a um magma preexistente de relatos heroicos”<sup>120</sup>. As anedotas dos filósofos antigos, assim como dos artistas renascentistas, “são a emanção de um pensamento transformado em *modo de vida*, de que só o esfacelamento em micronarrativas permite reproduzir a forma e o conteúdo”<sup>121</sup>. Novamente, poderemos identificar na articulação entre vida e obra montada por Bellatin — ainda que de modo completamente des-heroicizado e acrescido de certas torções sobre as quais nos deteremos mais adiante —, o recurso a alguns desses elementos que remontam à tradição da exposição moderna da vida de um artista: a evocação de uma infância mítica, a composição fragmentária de um anedotário pessoal, a maturação de uma (anti)vocação para a escrita etc.

---

<sup>115</sup> BOURRIAUD, Nicolas. Op. cit., 2011, p.121.

<sup>116</sup> O crítico de arte Calvin Tomkins, autor de uma biografia sobre Marcel Duchamp, escreveu também um *As vidas dos artistas* moderno, detendo-se sobre a vida de dez artistas contemporâneos. De certa forma, a repetição do título — em inglês, o livro de Vasari ficou conhecido como *The lives of the artists*, título original do trabalho de Calvin Tomkins — vem atualizar, re-situada, a relevância que a vida dos artista continua ocupando na história e na crítica de arte. No prefácio de seu livro, Tomkins afirma: “As mudanças radicais na arte e na sociedade que se iniciaram nos primeiros anos do século XX geraram um novo tipo de artista, cuja primeira obrigação era inventar ou descobrir uma nova identidade. Tradição, habilidade, formação rigorosa, domínio formal: todas as antigas exigências caíram ou se tornaram opcionais” (TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009, p.9).

<sup>117</sup> BOURRIAUD, Op. cit., 2011, p.121. Em suma, Bourriaud afirma haver uma equivalência entre o *exemplum* antigo e as ações, posturas e gestos fundadores que acompanham as grandes aventuras artísticas da modernidade na medida em que ambos os casos se inscrevem numa *cultura do comportamento* que haveria sido reprimida no pensamento ocidental, apagada sob um desejo de monumentalidade que tem como contra-face o horror ao efêmero e àquilo que não deixa registro.

<sup>118</sup> Ibidem, p.122.

<sup>119</sup> Ibidem, p.123.

<sup>120</sup> Ibidem, p.123.

<sup>121</sup> Ibidem, p.124.

No interior dessa cultura do comportamento — isto é, dessa estética da existência, dessa contra-face efêmera, precária, mas que, ainda assim, sempre acompanhou o desejo ocidental de monumentalidade —, a obra de arte funcionaria menos como monumento do que como suporte para uma atitude: procedimentos que inscrevem “gestos fundadores de existência em formas legíveis”<sup>122</sup>; modos de fazer que delineiam comportamentos que, por sua vez, se inscrevem “numa economia geral da existência”<sup>123</sup>, num modo de vida. Uma obra de arte, afirma Bourriaud, “é forte na medida daquilo que ela põe em cena”<sup>124</sup>. Tal condição também implica em que o *valor* de uma obra de arte moderna passe a depender não apenas de sua qualidade formal intrínseca, mas também da *trajetória* que vincula essa obra “à trajetória mental do autor, na textura desse universo estruturado que, através delas, esboça um projeto”<sup>125</sup>. Assim, em Bellatin, encontraremos o livro funcionando enquanto um dispositivo que não só se articula aos outros livros de Bellatin ao modo de um *sistema*, mas que também procura trazer à tona — segundo o modelo que vimos, de exposição de pequenos biografemas e relatos de si — essa dimensão efêmera, anedótica — ausente — do ato artístico, que apenas se prolonga mediante estratégias de repetição, proliferação e sobrevivência: relatar *performances*, descrever, escrever sem escrever etc.

Por fim, se até aqui — seguindo a indicação de Foucault — procuramos acompanhar de que modo a arte moderna se apresentou como o espaço privilegiado para a invenção de si; atualmente, como defende o crítico de arte Boris Groys, com a emergência dos meios visuais, a exigência de produção do próprio Eu público haveria se disseminado do campo da arte para toda a sociedade, ao modo de uma *obrigação do desenho de si*<sup>126</sup>. A seguir, gostaríamos de

---

<sup>122</sup> Ibidem, p.132.

<sup>123</sup> Ibidem, p.132.

<sup>124</sup> Ibidem, p.134.

<sup>125</sup> Ibidem, p.136. ““A obra de arte moderna caracteriza-se por sua extrema dependência em relação ao dispositivo dinâmico no qual se insere [...]: os termos não possuem valor em si mesmos; contam apenas as relações. A coerência de um universo e a rede de correspondências que o artista consegue estabelecer entre a sua *existência*, seu *dispositivo de produção* e seus *processos de exposição* definem o valor da obra de arte” (BOURRIAUD, 2011, p.136).

<sup>126</sup> Em *Volverse público* (2014), Boris Groys afirma que o avanço dos meios visuais ao longo do século XX foi responsável por dois processos concomitantes: a conversão de um número até então inaudito de pessoas em “objetos de vigilancia, atención y observación” (GROYS, Boris. **Volverse público**: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo. Traducido por Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p.13); e a transformação dos próprios meios visuais em ágora do debate político. Este cenário produz uma situação na qual “cada persona debe establecer su propia imagen en el contexto de los medios visuales” (p.14). Ou seja, para Groys, hoje em dia, não apenas os artistas profissionais, mas todos e todas nós temos que aprender a viver num estado de exposição midiática, nos produzindo enquanto imagem. A relação numérica entre produtores e consumidores de imagens foi radicalmente alterada — “Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en miraras” (p.14) —, de modo que, para Groys, passa a ser necessário analisar a arte não mais a partir da perspectiva do consumidor senão que da do *produtor*: não mais em termos estéticos, mas *poéticos* ou, mais especificamente, de uma *autopoética*, isto é, uma produção do próprio Eu público. O que Groys chama de

discutir brevemente o modo como essa exigência de desenho de si, própria ao estado de exposição midiática a que estamos constantemente submetidos na contemporaneidade, pode ser pensada com relação ao espaço da autoria literária nos dias de hoje.

### 1.4.3 O autor que retorna

O mesmo Roland Barthes que, em 1968, havia promulgado a morte do autor, dez anos depois, em seu último curso ministrado no Collège de France (*A preparação do romance*, [1979-1980]), retoma seu postulado anterior — tomando-o por um *recalque* da figura autoral — para então conceber uma *volta do autor*<sup>127</sup>. Esta volta, que se inscreve na busca barthesiana por derivar o tensionamento entre vida e obra para a investigação das formas de “*fazer de sua*

---

*obrigação do desenho de si* se assemelha bastante à exigência da atitude de modernidade, conforme formulada por Foucault. Trata-se de uma situação que, segundo o crítico de arte, teria início com o diagnóstico nietzschiano da morte de Deus. Enquanto Deus estava vivo, afirma Groys, o *desenho da alma* se mostrava mais importante do que o do corpo. No entanto, com sua morte — isto é, com o esvaziamento desse espaço de um observador exterior da alma humana — o lugar da alma passou da interioridade a “la suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre” (p.24). Ou seja: “Con la muerte de Dios, el diseño se volvió el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo del hombre. Por eso, el diseño adoptó una dimensión ética que no tenía antes. En el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma. Donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño. El sujeto moderno tenía ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético” (p.24). Para Groys, o que se apresenta na contemporaneidade é a intensificação dessa obrigação, na medida em que o mundo passa a funcionar como um “mundo de diseño total” (p.31), no qual cada sujeito “tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí” (p.32). Em suma: “El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas” (p.33). A invenção de si se torna uma exigência midiática contemporânea: “En su momento, Joseph Beuys dijo que todos tenían derecho a verse a sí mismos como artistas. Lo que se entendía en ese momento como un derecho se ha convertido hoy en una obligación. Mientras tanto, estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores” (p.35).

<sup>127</sup> Em seu seminário, Barthes retoma a tendência que houve em direção à *morte do autor* num breve esboço: “na medida em que certa modernidade (dos anos 60) retomou Mallarmé, sua relação com a literatura, houve uma tendência a apagar o autor em proveito do *Texto*, seja como puro processo de enunciação, remetendo ao corpo de quem escreve, e não mais ao sujeito metafísico ou psicológico (textos do gênero Artaud), seja, no plano teórico, como *estrutura* transcendente ao autor; período muito ativo do estruturalismo literário, da semiologia; eu mesmo, como sinal do que estou dizendo, escrevi, naquele momento, um artigo cujo título resume essa tendência: ‘A morte do autor’ → A neocrítica *recalcou o autor* ou, pelo menos, ‘*desconscientizou-o*’” (BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p.167. Os itálicos são de Barthes, à exceção de “*recalcou o autor*”, que é nosso). Estes dois últimos curso de Barthes — ele já o anuncia na abertura da primeira aula da primeira parte do curso, em 2 de dezembro de 1978 — se dão sob o princípio geral de que “o que não se deve suportar é o recalque do sujeito — quaisquer que sejam os riscos da subjetividade” (2005a, p.4). Se o retorno do autor aparece para Barthes, como veremos logo a seguir, como a volta de uma curiosidade pelas questões suscitadas pelo espaço biográfico; acrescentemos também que se trata de uma *aposta* sumamente *ética* da parte do crítico: o reinvestimento na figura autoral implica a aceitação de um *risco*, a abertura e investigação de um espaço imprevisível. De todo modo, é um risco que devemos estar dispostos a correr: “Pertencem a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito [...]. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que a censura” (BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p.4).

*vida uma obra, sua Obra*<sup>128</sup>, é manifestada por Barthes em termos de retorno de um *interesse*: “Volta da curiosidade, volta do autor”<sup>129</sup>, afirma ele. Trata-se sobretudo de uma curiosidade pelo modo como a *nebulosa biográfica* — isto é, diários, biografias, entrevistas, memórias etc — passa a *intervir* de outra maneira no espaço literário. Com o *Diário* de André Gide, afirma Barthes, temos um autor que aparece não enquanto testemunha, mas “*ator de escrita*”<sup>130</sup>. Com Proust, temos uma entrada desbordante na literatura por parte do sujeito que escreve, uma espécie de “apoteose do sujeito biográfico”<sup>131</sup>. De todo modo, o autor que volta na *escrita da vida* barthesiana (ou *biografemática*) de maneira alguma restaura o autor recalcado. Antes, essa volta se dá a partir de um princípio de fragmentação — da escrita, da vida — que, com Hal Foster, poderíamos denominar *traumático*: o sujeito que escreve retorna “*a um só tempo evacuado e elevado*”<sup>132</sup>.

A crítica literária brasileiro-argentina Diana Klinger, por sua vez, ao propor a tese de um *retorno do autor* na literatura latino-americana contemporânea, embora prescindida da noção de *trauma* utilizada por Foster, dialoga intimamente com o crítico de arte norte-americano e com Barthes em sua elaboração. Klinger pensa esse retorno, na acepção psicanalítica do termo (reparição do recalcado), também como uma forma de “questionamento do recalque modernista do sujeito”<sup>133</sup>. De todo modo, ao contrário de opor-se à crítica do sujeito no século XX — desde a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano operada por Nietzsche até sua culminação na “morte do autor” e “desaparecimento do homem” em Michel Foucault —, o autor que retorna daria, na verdade, continuidade a essa perspectiva crítica, na medida em que retorna a partir de um deslocamento. Em suma, para Klinger, diante da atuação paradoxal de autores latino-americanos contemporâneos<sup>134</sup> como sujeitos *ao mesmo tempo* midiáticos e

<sup>128</sup> BARTHES, 2005b, p.165, itálico do autor.

<sup>129</sup> Ibidem, p.168.

<sup>130</sup> Ibidem, p.170.

<sup>131</sup> Ibidem, p.171.

<sup>132</sup> FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.158. Em “O retorno do real” (capítulo do livro homônimo *O retorno do real*), Hal Foster, através de uma releitura de parte da arte pop e do hiper-realismo na década de 1960, assim como da arte abjeta no início da década de 1990, propõe um *retorno do real* na arte contemporânea mediante a lógica do trauma. Esta, segundo o autor, é capaz de dar continuidade à crítica pós-estruturalista do sujeito *ao mesmo tempo* em que assegura o sujeito enquanto testemunha, atestador e sobrevivente do acontecimento. “*No discurso do trauma, portanto, o sujeito é a um só tempo evacuado e elevado*. [...] Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal da autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea, na crítica e na política cultural” (2017, p.158, itálicos do autor). Voltaremos a esse texto de Foster no último capítulo.

<sup>133</sup> KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Orientador: Ítalo Moriconi. 2006. 210 f. Tese (Doutorado) - Literatura Comparada, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006, p.33.

<sup>134</sup> Em sua tese, Klinger trabalha sobretudo com os escritores Fernando Vallejo, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e Washington Cucurto, mas também poderíamos acrescentar aqui os escritores produtores de espetáculo de

esvaziados — “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”<sup>135</sup> —, “já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função”<sup>136</sup>. Julio Premat diagnostica algo semelhante ao propor que, à função-autor de Foucault deveríamos acrescentar uma *ficção de autor* que desse conta da instabilidade de identidade da instância que escreve. Segundo Premat, ao menos na literatura moderna argentina — mas podemos estender essa afirmação ao *corpus* de literatura latino-americana contemporânea que interessa a Klinger (e a nós) —, cabe supor, paralelamente a toda produção de uma obra, a construção de uma figura de autor<sup>137</sup>.

Mas esboçemos um pouco mais as condições em que esse autor retorna. Para Klinger, a escritura entendida como apagamento da voz e do corpo que escreve — “[...] o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”<sup>138</sup>, escreveu o Barthes de 1968 — diria respeito menos à escritura como tal do que a uma “*concepção modernista da escritura*”<sup>139</sup> que, ao seu ver, já não dá conta de pensar a condição contemporânea da autoria. Faz-se necessário, portanto, que a crítica literária se instrumentalize *para além* da morte do autor. É com esse intuito que Klinger se utiliza do conceito de *autoficção*, mas não sem antes circunscrevê-lo de maneira adequada no campo mais amplo das *escritas de si* contemporâneas e, em seguida, reformulá-lo a partir de uma relação com a *performatividade*. Mais do que o conceito de autoficção, o que nos interessa aqui são sobretudo as articulações que Klinger, ao “aclimatá-lo”, tece entre autoria, espaço biográfico e *performance*.

Na contemporaneidade, afirma Klinger, o campo das *escritas de si* passa a compreender não apenas os discursos assinalados anteriormente por Michel Foucault<sup>140</sup>, mas

---

realidade, trabalhados por Reinaldo Laddaga em *Espectáculos de realidad* (César Aira e Mario Bellatin, sobretudo).

<sup>135</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., 2006, p.22.

<sup>136</sup> Ibidem, p.33. Klinger refere-se aqui à noção foucaultiana de *função-autor*. Em “O que é um autor?” (2009 [1968]), Foucault afirma que, mais do que continuar repetindo que o autor morreu, seria preciso “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (2009, p.271). Este “espaço vago” é a *função-autor*, na qual Foucault reconhece e analisa quatro características: o nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição e a posição do autor. [FOUCAULT, 2009, p.264-298.].

<sup>137</sup> PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p.15.

<sup>138</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.58.

<sup>139</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., 2006, p.33.

<sup>140</sup> Em “A escrita de si”, Foucault analisa duas formas de escrita que, nos séculos I e II eram utilizadas para a *askesis* — o “adestramento de si por si mesmo” (2004, p.146) —, assumindo o que ele chama de uma “*função etopoiética*”: operar a “transformação da verdade em *ethos*” (p.147). Trata-se do *hypomnemata* e da correspondência. [FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos**. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004].

também outras formas discursivas modernas (memórias, diários, autobiografias, ficções sobre o eu — redes sociais, podemos acrescentar) que compõem o que Klinger chama de “constelação autobiográfica” ou, como formulou Leonor Arfuch, um “*espaço* [auto]biográfico”. A proposição de um tal *espaço* permite que se sustente o tensionamento entre ficção e verdade, que acompanha o problema das distinções entre autobiografia e gêneros ficcionais, dentro de um “horizonte de inteligibilidade”<sup>141</sup> constituído em torno do conceito de *valor biográfico*, o qual ordenaria tanto “a vivência da vida mesma” quanto a “narração da própria vida”<sup>142</sup>. Em todo caso, o que importa, segundo Arfuch — mesmo quando está em jogo alguma referencialidade autobiográfica — é menos o conteúdo do relato do que “*as estratégias* — ficcionais — *de autorrepresentação* [...] Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa”<sup>143</sup>.

Assim, em primeiro lugar, o autor que retorna “desvincula *autoria* de *autoridade*”, funcionando “não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*”<sup>144</sup>. O autor só retorna sob a condição de *colocar-se em jogo*, isto é, mediante um gesto que, na mesma medida em que o expõe e o afirma, o coloca em questão<sup>145</sup>. Como? De vários modos. No caso de Bellatin, uma estratégia bastante expressiva é a de conduzir a exposição de si a um jogo de *excessos*. Podemos encontrar as coordenadas desse procedimento numa passagem de “Escribir sin escribir” — texto que abre as *Obras reunidas 2* e funciona de maneira semelhante a *Underwood portátil* como espaço de reflexão sobre a própria trajetória —:

<sup>141</sup> ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.16.

<sup>142</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., 2006, p.44.

<sup>143</sup> ARFUCH, 2010, p.73.

<sup>144</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., 2006, p.45.

<sup>145</sup> A noção de *autor como gesto*, na discussão que Giorgio Agamben propõe a partir da função-autor de Foucault, reformula a questão da morte do autor a partir da seguinte interrogação: o que significaria dizer que o autor não está morto mas “ocupa[...] o lugar de um morto, deixa[...] as próprias marcas em um lugar vazio?” (2007, p.51). Em outros termos: de que maneira podemos pensar o autor — e o sujeito, de maneira geral — como a *singularidade* de uma *ausência*? O filósofo italiano responde justamente com a noção de *gesto*: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (p.52). Esse modo de presença do autor como gesto é o de uma vida que “aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce” (p.52). Tal ausência-presença do autor na obra, para Agamben, abre um espaço vazio, que é contudo o lugar possível de uma ética, de uma forma-de-vida: vida que se (ex)põe e é (ex)posta em jogo, assumindo a condição paradoxal que Agamben reconheceu no enunciado de Beckett retomado por Foucault (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”), isto é, *afirmando sua própria negação*. A figura do *Arlequim*, que Agamben associa a esse gesto do autor que se coloca em jogo, apresenta forte ressonância com essa condição *provocativa* que Klinger reconhece no autor que retorna. O *Arlequim*, afirma Agamben, é aquele cuja *trapaça* “incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama”, mas para logo em seguida “reatar o fio que soltou e desapertou” (p.55), garantindo a vida da obra. [AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: **Profanações**, p.49-57. São Paulo: Boitempo, 2007].

Ya que cuando traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno en ese sentido, pues a pesar de todos los esfuerzos los textos siempre seguía siendo de su autor, quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada.<sup>146</sup>

Trata-se de uma espécie de *esvaziamento mediante saturação* ou *desaparecimento no excesso*. Aqui, Bellatin não nomeia os textos a que se refere, mas poderíamos pensar, por exemplo, em *El jardín de la señora Murakami* (2000) como uma dessas tentativas de omitir a presença do autor no texto: em *Underwood portátil*, Bellatin afirma que tentou fazer com que esse livro “no apareciera como producto de un autor, sino que fuera visto como la traducción de un libro inexistente”<sup>147</sup>. E podemos pensar em *Disecado* (2011) — mas também no próprio

<sup>146</sup> BELLATIN, Mario. Escribir sin escribir. Em: **Obra reunida 2**. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014, p.17.

<sup>147</sup> BELLATIN, Mario. “Underwood portátil: modelo 1915”. Em: *Obra reunida*. 2013, p.502. *El jardín de la señora Murakami* (2000) compõe — junto com *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* (2001), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) e “Bola negra” (2005) — uma série de textos que operam como simulacros de novelas japonesas e articulam, desse modo, a problemática do nacional e do autoral. Assim, em *El jardín de la señora Murakami*, a tentativa de “esvaziamento por omissão” se estende da autoria ao local de origem do relato: Bellatin tenta fazer desaparecer — ou ao menos perturbar e problematizar — não apenas a figura do autor, mas também sua situação latino-americana, não no sentido de negá-la (como já vimos), mas de radicalizar uma indeterminação que toma lugar no espaço da escritura. Assim, em *El jardín de la señora Murakami* acompanhamos um relato em que desde o início nos são oferecidos uma série de traços que aludem à cultura japonesa — ou a um estereótipo ocidental dessa cultura: o subtítulo do livro (“Oto no-Murakami monogatari”), os nomes das personagens (Murakami, Shikibu, Etsuko), os termos em itálico (*saikokú*, *kimono*, *obi*) etc. Além disso, o texto é cheio de notas de rodapé que funcionam como notas de tradução: explicam certos termos mantidos na suposta língua original, assim como certos costumes culturais etc. No entanto, como apontaram uma série de críticos, as aparentes referências à cultura japonesa são antes uma amálgama de conteúdos fictícios e reais (o *kimono*, por exemplo, embora seja um traje tradicional, como informado na segunda nota de rodapé, não é confeccionado apenas por mulheres, e nem as medidas do *obi* são tomadas das figuras de deusas shintoístas; na descrição que o narrador faz de pratos expostos na vitrine, *sushi* e *ramen* são de origem japonesa, enquanto *mategeshin* é uma invenção de Bellatin; a nota de rodapé que situa o período de repressão entre a era Meiji e o período Kamakura não diz, porém, que este intervalo é de 800 anos e acontece na ordem contrária; etc). No que diz respeito à questão autoral, essas notas, ao aparecer em um texto literário — reproduzindo o modo como são editados livros estrangeiros, sobretudo os de línguas e culturas orientais — montam uma cena de autoria que instaura a pergunta pelo estatuto da voz narrativa do texto. Quem escreveu estas notas?, nos perguntamos. Elas pertencem à mesma voz que nos está narrando o relato? Isso não é esclarecido. As notas de rodapé sugerem uma voz suplementar ao relato — suplementar, porém indeterminada, na medida em que, a princípio, nada no texto nos permite afirmar se o autor do relato é ou não é o mesmo que o autor das notas. Esse primeiro estranhamento provocado pela presença formal das notas é intensificado já de imediato pelo conteúdo delas. A primeira nota interrompe o texto para dizer: “Véase nota 5” (2013, p.135); ou seja, trata-se de uma nota de rodapé que suspende o texto sem nos oferecer nada senão o adiamento do seu próprio sentido. Essa espécie de remessa, prorrogação inaugural, inverte o procedimento comum às notas de rodapé — ao invés de remeter o sentido da nota para uma nota anterior, o prolonga para uma ulterior — e, assim, ao invés de mascarar a sua artificialidade, a expõe, fazendo das notas de rodapé não uma presença secundária, marginal, mas uma parte necessária do jogo literário em que estamos entrando. Já desde o início, a sua presença incômoda provoca uma mistura de comicidade e desconfiança. A nota 5, por exemplo, referente ao termo “sirvienta” e à qual a primeira nota remete, diz o seguinte: “En realidad, una *saikokú*, tal como se entendía este oficio en el periodo imperial. Sus funciones estaban a medio camino entre sirvienta, ama de llaves, doncella y dama de compañía. Las *saikokús* desempeñaban todas estas funciones y al mismo tiempo ninguna” (2013, p.138). Esse tom de “explicação nada explicativa” se repete noutras notas e à interrupção inoportuna que elas provocam se soma o absurdo do seu conteúdo, que podemos relevar apenas recorrendo a uma exotização

*Underwood portátil* e em “Escribir sin escribir” — como textos que colocam o autor em cena, em evidência, assim como o nome próprio Mario Bellatin, enfrentando-o a si mesmo de modo a que, paradoxalmente, a presença do autor, em seu excesso, seja deslocada do suposto ponto de origem do texto para a condição protética de uma peça a mais no funcionamento da engrenagem da escritura, tornando-se essa um dispositivo maquínico que excede o seu autor. Walter Benjamin nos dá um possível mote para esse procedimento: “Esconder significa: deixar rastro. Mas invisível. É a arte da mão leve. [...] Quanto mais arejado for um esconderjo, tanto mais engenhoso será. Quanto mais exposto aos olhares de todos os lados, tanto melhor”<sup>148</sup>. Voltaremos a essa questão mais adiante.

De todo modo, voltando à argumentação de Klinger, o autor que retorna *excede* o sujeito biográfico: “a linearidade de uma trajetória de vida *estoura* em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”<sup>149</sup>. Isso porque o que passa a interessar não é mais “a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’”<sup>150</sup>. A autoficção, diz Klinger com todas as palavras, é “uma *máquina produtora de mitos de escritor*”<sup>151</sup>. A sua matéria não é a biografia do autor, mas sim o seu *mito*, que se constrói tanto através do relato das vivências do narrador quanto nas passagens em que o autor introduz no texto “uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)”<sup>152</sup>.

Aprofundaremos a noção de *mito* do escritor no próximo capítulo, ao nos determos sobre o modo como ela opera em *Underwood portátil*. Aqui, cabe apenas pontuar que o deslocamento da biografia para o mito não desfaz a tensão entre vida e obra, mas que, pelo contrário, a expõe e *põe em jogo*. A *provocação* que, para Klinger, toma lugar no espaço autoral

---

extrema — “não entendo porque não conheço a cultura” —, cada vez mais insustentável conforme o relato avança, levando o leitor a assumir uma posição cúmplice em sua manutenção. De todo modo, em *El jardín de la señora Murakami*, o que poderíamos chamar de tentativa de “omitir” o autor está no modo como Bellatin tenta sobrepor à presença do autor a de um *tradutor*. Lemos em entrevista concedida a Graciela Goldchluk, referindo-se ao livro: “[...] es como si yo ahora fuera un traductor. No es emular a un escritor japonés, eso ya sería un absurdo, es emular a un traductor de un escritor japonés” (GOLDCHLUK, Graciela. Mario Bellatin, un escritor de ficción. 2000, p.14. Disponível em: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>). No entanto, como parece notar o Bellatin de “Escribir sin escribir”, essa tentativa de omissão do autor detrás de uma figura de tradutor acaba por revelá-lo, isto é, *expô-lo*, despertar no leitor a pergunta por esse espaço de enunciação. Parece ser a isso que se refere Bellatin ao mencionar o fracasso nas suas tentativas prévias de omitir o autor em seus textos.

<sup>148</sup> BENJAMIN, Walter. O coelho de Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos. In: **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.92.

<sup>149</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., 2006, p.52, grifo nosso.

<sup>150</sup> Ibidem, p.52.

<sup>151</sup> Ibidem, p.53, grifo nosso.

<sup>152</sup> Ibidem, p.53.

implica em que a autoria, embora excedendo a vida biográfica, não se desliga dela por completo. O jogo se produz precisamente nesse entre-lugar em que vida e obra se indistinguem enquanto partes de uma *dramatização de si*. Aqui nos encontramos com a dimensão eminentemente *performática* do autor que retorna. A autoficção, afirma Klinger, ao supor uma construção simultânea de autor e narrador, funciona “como uma forma de *performance*”<sup>153</sup>.

Por um lado, Klinger pensa a noção de *performance* a partir do conceito de *performático*, de Judith Butler, de modo a enfatizar a artificialidade da identidade autoral:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autoretratos, nas palestras.<sup>154</sup>

Por outro lado, a autoficção também se aproxima da *arte da performance*, afirma Klinger, sobretudo no modo como ambas fazem da “exposição radical de si mesmo”<sup>155</sup> um trabalho sempre *inacabado* — e que *expõe* esse inacabamento enquanto processo. Tanto a obra como o sujeito que a constrói se expõem enquanto “textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita”<sup>156</sup>.

Em Mario Bellatin encontramos funcionando os dois sentidos de *performance* propostos por Klinger: o trabalho de invenção de si — voltado para a construção de uma imagem de autor produzida na contiguidade entre textos e atuação pública — articulado a modos de incorporar à sua obra a constante exibição do próprio processo pelo qual essa obra passa a existir. Uma espécie de derramamento [volcamento] em direção à *escritura como exibição*: é assim como Andrea Cote Botero concebe o retorno do escritor em Bellatin<sup>157</sup>. Tanto a exposição da obra enquanto processo inacabado quanto a colocação em cena de um autor surgem como modos de exibir as próprias condições de exibição daquilo que é exibido: uma espécie de “bastidores” do trabalho literário, aquilo que Laddaga, em *Espectáculos de realidad*,

<sup>153</sup> Ibidem, p.56.

<sup>154</sup> KLINGER, Diana. Op. cit., p.57.

<sup>155</sup> Ibidem, p.58.

<sup>156</sup> Ibidem, p.59.

<sup>157</sup> COTE BOTERO, Andrea. **Mario Bellatin**: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto. Tese (Doutorado) – Doutorado em Filosofia - University of Pennsylvania, Pittsburgh, 2014, p.158.

chamou “las huellas de su construcción”<sup>158</sup>. Bellatin — assim como os escritores portáteis da peculiar sociedade secreta “investigada” por Enrique Vila-Matas em *História abreviada da literatura portátil* — se dedica a “fazer a crônica da existência do trabalho, informar sobre ela, confirmá-la”<sup>159</sup>. Assim, através de uma série de registros cotidianos e marcações pessoais, cria-se, dentro da própria obra, a sensação de que “no asistimos tan sólo a la exhibición de la obra, sino a la escena de creación en sí misma, al momento justo de autoexposición”<sup>160</sup> (a cena do *estado de estudio* proposta por Laddaga). Mas, mais do que isso: ao estender-se das circunstâncias de elaboração dos livros ao que Cote Botero chama de “sobreexposición de la ‘vida privada’”<sup>161</sup>, a sensação que termina-se por produzir é a de que ‘no estamos leyendo una obra sino asistiendo al registro de ocurrencia de una vida’<sup>162</sup>.

Portanto, nessa modalidade provocativa pela qual “retornam” autores como Bellatin,

la exhibición constante de las circunstancias de una subjetividad de autor tiene mucho menos que ver con cercar la construcción de sentido de un texto a una instancia referencial representada por la presencia física e histórica del escritor que con la posibilidad de extender el proyecto de elaboración literaria al diseño de la personalidad enunciante. No hablamos ya del autor como un *afuera de la ficción* que rompe la independencia del lector o la autarquía del texto; hablamos del autor como otra instancia de construcción, en cierto sentido, hablamos del autor como el límite en que efectivamente se doblan los límites de la ficción.<sup>163</sup>

<sup>158</sup> LADDAGA, 2007, p.11.

<sup>159</sup> VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução de João Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011. *E-book*, posição 777-783. Nesse livro, Vila-Matas joga com o estudo de uma sociedade secreta de escritores portáteis que haveria existido de 1924 a 1927. Também chamada de *shandismo* ou conspiração shandy — “cuja principal característica era a de conspirar apenas por conspirar” (posição 61), conspirar “para nada e a partir de nada” (posição 378) —, tal sociedade haveria sido formada por figuras como Walter Benjamin, Marcel Duchamp, Francis Picabia, César Vallejo, Aleister Crowley, Paul Klee, Federico García Lorca, dentre outros. Os dois requisitos indispensáveis para pertencer a essa sociedade eram: 1) que a obra de cada um fosse portátil, isto é, que coubesse numa maleta; 2) que o membro funcionasse como uma máquina celibatária, solteira. Traços tipicamente shandys seriam: uma extrema sexualidade — “copular por puro prazer, nunca pensando na descendência e outras miudezas” (posição 154) —; um nomadismo incansável — “viajavam pelo mero prazer de viajar e de contar histórias” (posição 546) —; a recusa radical de toda ideia de suicídio — “o suicídio só poderia ser cometido no papel” (posição 273) —; a ausência de grandes propósitos — “os shandys nunca se acreditaram importantes, como também nunca carregaram nada importante em suas leves bagagens, apenas obras miniaturizadas que refletiam, todas e sem exceção, seu absoluto desdém por tudo que se considera importante, grave, fundamental” (posição 407) —; um instinto de colecionador; uma necessidade de solidão e uma “tensa convivência com a figura do duplo” (posição 57). Também poderíamos aproximar Bellatin desta estranha sociedade na medida em que, assim como os shandys, Bellatin se apresenta como aquilo que Nicolas Bourriaud chamou de um *semionauta*: “*semionautas* [...] produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura considerada como o quadro de uma narrativa — que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim” (BOURRIAUD, 2009, p.14-15). O shandy, por sua vez, “[t]rata-se de alguém que compreende a própria vida como um espaço em que se pode traçar um mapa” (VILA-MATAS, 2011, posição 1097).

<sup>160</sup> COTE BOTERO, 2014, p.160.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p.160.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p.161.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p.164.

Assim, em Bellatin, a construção de um sistema literário próprio, mais do que articular-se, *coincide* com a produção de um autor: a exibição de um é ao mesmo tempo a exibição do outro — e exibindo-se constituem-se, ambos, obra e autor, mediante essa mesma exibição. A figura autoral passa a existir na mesma medida em que se expõe: “Yo me constituyo al exhibirme”, como formulou Laddaga<sup>164</sup>. É precisamente esse gesto articulatório entre texto e autoria como espaços de exposição/invenção que encontramos em *Underwood portátil*.

\*\*\*

Por fim, voltando à nossa proposta de ler *Underwood portátil. modelo 1915* como quem visita o espaço de autoexposição da trajetória de um autor, cabe ressaltar, em primeiro lugar, a dimensão incompleta, inacabada desse espaço, na medida em que expõe um processo — uma obra, uma vida — ainda em andamento (o texto aqui em questão é de 2005; e Bellatin segue escrevendo até hoje, já havendo publicado desde então mais de uma dezena de livros, os quais reorganizam ao seu modo a totalidade do projeto). Não procuraremos, portanto, oferecer uma leitura do projeto literário ou da figura autoral de Mario Bellatin como um todo ou enquanto tal, mas antes uma discussão acerca das estratégias de figuração autoral que são colocadas em jogo a partir de *Underwood portátil*. Em segundo lugar, ressaltamos que inacabada é também a nossa leitura, isto é, nossa passagem por esse espaço expositivo — como, de certa forma, é incompleta a passagem por qualquer texto ou exposição.

Nos capítulos que se seguem, procuraremos abordar uma série de *cenar de escritura* (ou cenas de exposição de uma escritura) que funcionam como modos de colocação em cena do escritor Mario Bellatin — e, ao mesmo tempo, modos de questionamento do lugar que deve ocupar um escritor frente ao que escreve. Assim, no segundo capítulo, abordaremos a cena do mito de origem do escritor mario bellatin, formulado em *Underwood portátil*, e a trajetória da relação desse escritor com a sua própria escritura, construída e exposta a partir da cena inaugural formulada. No terceiro capítulo, discutiremos o modo como a cena de apresentação do livro *Perros héroes*, relatada em *Underwood portátil*, coloca em jogo um tensionamento de determinada distribuição dos lugares em torno do espaço da autoria. No quarto e último capítulo, nos deteremos sobre mais de uma cena — abordaremos, sobretudo, a cena do duplo

---

<sup>164</sup> LADDAGA, 2010, p.45.

do escritor em *Disecado* (2011), a da prótese do escritor em “Escribir sin escribir” (2014) e a do Moridero de *Salón de belleza* (1994) — em busca de um pensamento comunitário possível a partir da obra de Bellatin.

#### 1.4.4 Uma primeira morte de Mario Bellatin

Como bem pontua Samuel Steinberg, a publicação da *Obra reunida* de Bellatin, pela Alfaguara, em 2005 — em que “Underwood portátil” aparece pela primeira vez numa edição de ampla circulação — é um gesto inusual para um autor que, na época, tinha seus 45 anos e ainda viria a publicar — continua publicando — muitos outros livros anualmente. No entanto, mais inusual ainda — como aponta Steinberg a partir de uma entrevista concedida por Bellatin — é a afirmação do escritor mexicano de que, com a publicação de sua obra reunida, ele *morria*. Essa reunião, essa morte — quer dizer, essa *primeira* morte, enquanto o segundo volume da reunião de suas obras, de 2014, poderia ser pensado como a segunda; e cada texto que, como *Underwood portátil*, reapresenta a obra e a figura de Bellatin funcionaria como a re-atua(liza)ção desse ritual de morte e ressurreição; assim como outras mortes que estariam ainda por vir — se inscrevem, como segue argumentando Steinberg, numa estratégia de sobrevivência da sua escrita mediante a reiteração de um adiamento do começo: o começo da escrita *de fato*<sup>165</sup>. A reunião ritualiza o fim de uma escritura que, assim, logo em seguida, pode recomeçar e *repetir-se*: “Bellatin’s death [...] is a repetition required by the literary today, a ritual that permits its presence, a pseudo-sacrifice that grants its continued, if funerary persistence, its spectral dwelling in our world”<sup>166</sup>.

Assim, no interior dessa persistência funerária, *Underwood portátil. Modelo 1915* serviria de espaço para a autoexposição da trajetória de um autor apenas na medida em que funciona como uma espécie de auto-autópsia ou dissecação literária do “primeiro cadáver” de Mario Bellatin: primeiro destrinchamento de sua própria obra *enquanto póstuma*, primeiro ritual funerário de si mesmo *enquanto escritor* (é exatamente essa a cena que encontramos montada em *Disecado*, também, como veremos). Esse gesto — o oferecimento provisório da própria morte —, paradoxalmente, dá vida e contorno a esse escritor e à sua obra, ao mesmo

<sup>165</sup> “It seems that Bellatin intends on *deferring forever this beginning-to-writing – as something more than a physical or mechanical everyday procedure – by way of a kind of occupation of writing*, understood as a compulsive adherence to the mechanical procedure of inscription. Writing, true writing, should begin, or begin again, but has no space in which to do so” (STEINBERG, Samuel. To begin writing: Bellatin, reunited. **Journal of Latin American Cultural Studies**, Cambridge, v. 2, n. 20, 2011, p.105, itálico nosso).

<sup>166</sup> STEINBERG, 2011, p.107.

tempo em que os abandona em busca de outras formas de continuar a, respectivamente, sê-lo e fazê-la. Escrever, como formulou Deleuze, “é também tornar-se outra coisa que não escritor”<sup>167</sup>. No entanto, se, como escreveu Alan Pauls, custa imaginar Mario Bellatin como um escritor<sup>168</sup>, poderíamos da nossa parte acrescentar — e, talvez, sem contradizer Pauls — que também custa imaginá-lo como qualquer outra coisa<sup>169</sup>. De certa maneira, assim como o escritor mexicano leva a forma do livro ao seu limite sem contudo abandoná-la, também parece ser a partir de zonas limítrofes da forma-de-vida "escritor" que Bellatin coloca em cena um autor em seus textos e demais intervenções públicas. Entendemos, portanto, a título de hipótese inaugural, que, para além de uma escolha estética, os gestos de Bellatin — seus tensionamentos, provocações, imposturas — que estudaremos a seguir assumem também um caráter ético-político; configuram-se ao modo de *estratégias de sobrevivência* que transbordam o espaço literário e dirigem-se à escritura e à ficção em toda a radicalidade comunitária que essas noções podem acolher, isto é, dirigem-se às possibilidades mesmas de *fazermos* mundo. Vejamos como.

---

<sup>167</sup> DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p.17.

<sup>168</sup> PAULS, Alan. El problema Bellatin. **El interpretador**, n. 20, nov. 2005.

<sup>169</sup> Como certa vez afirmou o próprio Bellatin, em entrevista: “Puede parecer paradójico, pero el uso de otros elementos – sea una puesta en escena, una cámara de fotos, etc.– es un mecanismo que utilizo para reafirmarme como escritor. Como si dentro del mecanismo habitual de lo que se considera un autor frente a un texto no tuviese la perspectiva suficiente para verme como tal. *Soy un escritor; lo demás, llámese de la manera que sea, son simples herramientas de trabajo*”. [PLANAS, Enrique. Mario Bellatin regresa al Perú para el Festival de la Palabra. **El Comercio**. Lima, 15 de octubre de 2017. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-festival-palabra-entrevista-noticia-465797-noticia/>. Acesso em: 15 jan. 2022].

## 2 NO COMEÇO, O VAZIO. UMA CENA INAUGURAL

### 2.1 DA OBRA AO AUTOR AO AUTOR COMO OBRA

“Quizá todo comenzó cuando tenía diez años”<sup>170</sup>, afirma o narrador de *Underwood portátil. Modelo 1915*, dando início ao mito de origem de sua escritura. No entanto, esse não é o começo do primeiro, e sim do segundo fragmento do texto. Antecede-o um fragmento no qual mario bellatin — assim chamaremos daqui em diante o narrador de *Underwood portátil*<sup>171</sup> — descreve a imagem que o levou a escrever o livro *salón de belleza*. O relato das circunstâncias ou dos motivos pelos quais surgiu *Salón de belleza* — quarto livro publicado por Bellatin, em 1994 — é também um mito de origem sucessivamente re-apresentado pelo escritor<sup>172</sup>: compõe uma das séries narrativas de *Underwood portátil*, mas também o encontramos em *Lecciones para una liebre muerta* (2008), em *Disecado* (2011) e em textos menores, publicados em revistas ou jornais, como “Mi yo, el filósofo travesti” (2016)<sup>173</sup> e “Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez” (2015)<sup>174</sup>. Já noutros textos — como “Demerol sin fecha de caducidad” (2008)<sup>175</sup>, “Una cabeza picoteada por los pájaros” (2007)<sup>176</sup> e “¿Le gusta este jardín

<sup>170</sup> BELLATIN, Mario, 2013, p.486.

<sup>171</sup> Propomos a identificação do narrador do texto com mario bellatin (em minúsculas), recorrendo à distinção foucaultiana entre o escritor como indivíduo real e o autor como uma função, a qual articula uma série de discursos e pode dar lugar “a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009, p.280). O que acontece, contudo, no caso de Bellatin, é que essa função excede o espaço do texto, de modo que a diferenciação entre o indivíduo real e a função de autor ingressa num espaço de indiferenciação contornado pela *performance* de um mito de escritor, como veremos. De todo modo, a distinção, isto é, a referência a um mario bellatin (em minúsculas) serve para que tenhamos em conta que estamos falando dessa figura que surge a partir da escritura (esteja ela no texto literário, nas entrevistas, nas fotografias, nas ações performáticas etc) e não de um sujeito biográfico que a antecede.

<sup>172</sup> Reinaldo Laddaga também reconhece isso no capítulo que dedica a Bellatin em *Espectáculos de realidad* (2007). Segundo Laddaga, a obra de Bellatin está “magnetizada por la búsqueda de una forma que permitiera articular los espacios del teatro y la escuela” (p.131); e nos seus textos, essa articulação entre escola e teatro “se establece en una suerte de ‘mito de origen’ de la propia obra” (p.131). Abordando o modo como, nos fragmentos finais de *Lecciones para una liebre muerta*, o narrador de Bellatin reflete sobre *Salón de belleza*, Laddaga afirma: “El libro [*Salón de belleza*] es tal vez el primero en el que el estilo y la clase de mundo imaginario que se desplegarán en los siguientes textos cristaliza: por eso digo que los fragmentos de *Lecciones para una liebre muerta* que nos informan sobre las circunstancias en las cuales emergía tienen algo de mito de origen” (LADDAGA, 2007, p.132).

<sup>173</sup> BELLATIN, Mario. Mi yo, el filósofo travestí. **Revista Telar**, n. 16, p.9-13, 2016.

<sup>174</sup> BELLATIN, Mario. Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez”. **El Comercio**, Lima, 07 de junho de 2015. Disponível em: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofista-travesti-pez-385128-noticia/>. Acesso em: 09 fev. 2022.

<sup>175</sup> Li esse relato na *Obra reunida 2* (2014). No entanto, sua primeira edição está no livro da fotógrafa Graciela Iturbide, *Baño de Frida Kahlo/Demerol sin fecha de caducidad* (2009), publicado pela editora RM Verlag, em Barcelona, Espanha. <https://www.editorialrm.com/libros/el-bano-de-frida-kahlo-demerol/>. Trata-se de um exemplo das produções híbridas de Bellatin, como as denomina Andrea Cote Botero (2014, p.1).

<sup>176</sup> Texto publicado na revista Estudios ITAM, n° 83, 2007, do Instituto Tecnológico Autónomo do México.

que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan” (2010)<sup>177</sup>, aos quais voltaremos no próximo capítulo —, Mario Bellatin volta a *Salón de belleza*, mas para falar não de seu surgimento senão que de seu prolongamento: sua adaptação teatral (que, como veremos, se torna palco também para outra das mortes do autor).

Acerca desse retorno a *Salón de belleza*, gostaríamos de enfatizar duas questões: em primeiro lugar, tais retornos — seja remontando ao surgimento do livro, seja contando sobre os seus desdobramentos — funcionam como estratégia para gerar escritura a partir da própria escritura: fazer das circunstâncias de um relato outro relato, da história de como veio a existir uma história outra história; e, em segundo lugar, voltando a *Underwood portátil*, a montagem dos fragmentos de modo a que a pergunta pela origem do texto anteceda aquela pela origem do escritor coloca em jogo uma espécie de premissa que poderíamos estender ao funcionamento de todo o projeto de Bellatin: *o surgimento da obra antecede — ou circunscreve — o do escritor*.

Essa antecedência da obra com relação ao escritor é montada logo no começo de *Underwood portátil*, ao sermos introduzidos primeiro à busca pela origem do livro e só então pela daquele que o escreveu. Como certa vez formulou Maurice Blanchot: “Suponhamos uma obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes, não havia ninguém para escrevê-la; a partir do livro, existe um autor que se confunde com seu livro”<sup>178</sup>. Blanchot já apontava para a “confusão” entre autor e obra que se estabelece a partir dessa condição. *Underwood portátil* — e, mais do que o texto, o nome próprio mario bellatin, assumido em sua ficcionalidade — seria o espaço por excelência dessa confusão, dessa indiferenciação que articula obra e autor (assim como corpo e ficção) enquanto partes de uma mesma trajetória. No entanto, em Bellatin — ao menos a partir da *Obra reunida* (2005) e, com ela, *Underwood portátil* — há uma diferença, uma torção na relação entre *obra* e *autor*: se num primeiro momento poderíamos dizer que a obra inventa aquele que a escreve, num segundo, passamos à (re)invenção desse autor *enquanto* obra. De fato, essa situação — ao menos enquanto gesto — acompanha a trajetória de Bellatin desde o início, isto é, desde a publicação de seu primeiro livro, *Mujeres de sal*, em 1986. Nessa ocasião, para financiar a publicação do livro, o escritor mexicano estabeleceu um sistema de pré-venda — semelhante às estratégias atuais de financiamento coletivo praticada por editoras

<sup>177</sup> Texto apresentado por Bellatin no *1st Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias*, no Centro Párraga, em Murcia, Espanha, no ano de 2009. Foi publicado em seguida no volume *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (2010).

<sup>178</sup> BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.315.

independentes, mas também noutros ramos artísticos, sobretudo no musical — que consistiu na impressão de uma série de cartões de visita vendidos pelo valor que teria um exemplar do livro e permitiram sua publicação. Acerca desse gesto, Andrea Cote Botero afirma: “Como se trataba del primer libro uno podría decir que el escritor se inventó antes que la novela. Nadie había leído una sola línea y ya estaba toda vendida, el libro habría podido publicarse en blanco”<sup>179</sup>. No entanto, não é que o escritor se inventou antes do livro, mas sim que se inventou justamente *através* ou até mesmo *enquanto livro por vir*. Trata-se aqui justamente da colocação do escritor enquanto obra; e a isso chamaremos — a partir de César Aira — o mito pessoal do escritor.

## 2.2 O MITO PESSOAL DO ESCRITOR COMO PROCEDIMENTO DE ESCRITA: UMA ÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA

Como afirmamos anteriormente, não apenas no caso de Mario Bellatin, mas também no de uma série de autores latino-americanos contemporâneos, a figura de autor passa a funcionar como um espaço de construção ficcional cuja elaboração interessa ao escritor tanto quanto a de sua obra — ou melhor dizendo, a figura de autor passa a ser *parte constitutiva* da sua obra. O escritor argentino César Aira parece formular a última consequência desse gesto quando afirma que a literatura “não tem outra função a não ser a de pôr em cena um escritor”<sup>180</sup>. Há aqui uma inversão: a invenção de si enquanto escritor passa então a ocupar o espaço da obra: não se é escritor para escrever, escreve-se para *performar-se* escritor.

Se trazemos aqui a ideia de Aira de um “mito pessoal do escritor” é por reconhecer uma afinidade ética entre essa formulação e o funcionamento que poderíamos reconhecer no espaço que a figura de autor ocupa no projeto escritural de Mario Bellatin. Trata-se de um uso do mito do escritor que, para além da discussão em torno da figura de autor e das condições de esvaziamento do sujeito, se inscreve noutra problemática, talvez mais atraente a Aira e a Bellatin: a questão das estratégias de prolongamento e modos de sobrevivência da escritura.

De fato, Sandra Contreras reconhece na trajetória de Aira uma busca contínua pelo “*melhor método para seguir escrevendo*”<sup>181</sup>. Para a autora, a pergunta que impulsiona o

<sup>179</sup> COTE BOTERO, 2014, p.39-40.

<sup>180</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Tradução de Jorge Wolff. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2011, p.61.

<sup>181</sup> CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. In: CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. In: **O congresso de literatura**: ensaios sobre César Aira. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios. Zazie Edições, 2019, p.23. Nesse ensaio, Contreras argumenta que há na literatura de César Aira uma *volta ao relato*. A seguinte passagem do ensaio resume bem a compreensão que a autora tem da singularidade dessa volta ao relato em Aira: “Minha hipótese é que a volta ao relato, na literatura de Aira, é o efeito de uma interrogação que o conjunto de sua obra formula a partir de uma perspectiva que define e assume *como se fosse um ponto de vista vanguardista: como*

trabalho de Aira giraria em torno de: “como seguir no relato até o fim e como *seguir* escrevendo depois do fim”<sup>182</sup>. Poderíamos falar, portanto, tanto no caso de Aira quanto no de Bellatin, no funcionamento de uma espécie de *ética da sobrevivência*. A noção de “sobrevivência” implica uma dimensão histórica, isto é, uma sobrevivência da escritura na contemporaneidade — a busca por modos narrativos que deem conta de narrar no presente, assim como de narrar o presente —, mas também refere-se a uma sobrevivência pessoal, *material*, enquanto escritor, que se traduz na busca por estratégias singulares para continuar escrevendo, para *não parar* de escrever. Sobrevivência, por fim, também diz respeito à potência de uma experiência limite, como bem formula Jacques Derrida, resgatado por Alberto Giordano: “La supervivencia no es sólo lo que queda: es la vida más intensa posible”<sup>183</sup>.

Em Bellatin, essa preocupação atravessa uma série de práticas. A encontramos, por exemplo, na relação que Bellatin estabelece entre a literatura e outras formas artísticas: em sua Escuela Dinámica de Escritores, fazer com que “a escrita assuma a categoria de prática artística”<sup>184</sup>, implicava em reconhecer nas outras artes modos alternativos de estruturar narrativas que poderiam ser apropriados pela literatura (o que muito já se disse sobre a montagem cinematográfica dos textos de Bellatin também se articula com essa busca por outros modos de narrar). Também a encontramos numa espécie de angústia que parece ameaçar a todo tempo a escritura de Bellatin: a de que ela *acabe* — o medo produzido por “la sensación de haber agotado las capacidades de escritura”<sup>185</sup> —, ao que o escritor responde com a busca por produzir uma “escritura [...] [que] genere nueva escritura”<sup>186</sup>. Também a encontramos na importância que Bellatin atribui às condições materiais de escrita: a manutenção de uma rotina quase ascética em que a escritura ocupa o lugar central da vida; a questão do dispositivo técnico

---

*seguir fazendo arte quando a arte já foi feita*. Na repetição desta interrogação histórica – e que atravessa a arte durante todo o século 20: como é possível a arte hoje? –, a literatura de Aira se constitui como um gesto vanguardista que converte ao relato (a volta ao relato e também a volta do relato: sua periódica recorrência, sua proliferação) em *um ato de sobrevivência artística*. Uma experiência de anacronismo com toda a melancolia e euforia que há na adoção do póstumo como ponto de vista (*como seguir escrevendo depois do final?*) e o relançamento do impulso vanguardista em direção ao futuro (*como voltar a começar?*)” (2019, p.23-24).

<sup>182</sup> Ibidem, p.28.

<sup>183</sup> DERRIDA, Jacques *apud* GIORDANO, Alberto. Por una ética de la supervivencia. Un final feliz (relato sobre un análisis) de Gabriela Liffschitz. In: **Cuadernos del Seminario 1**: Los límites de la literatura. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, p.79.

<sup>184</sup> Natalia Brizuela trabalha essa ideia em *Depois da fotografia* (2014), retirando-a da introdução de Bellatin a *El arte de enseñar a escribir* (2009), livro que compila textos de professores e professoras que participaram da Escuela Dinámica de Escritores. [BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014].

<sup>185</sup> BELLATIN, 2013, p.491.

<sup>186</sup> BELLATIN, 2013, p.503.

utilizado para escrever: máquina de escrever, iPhone, mas não o computador etc. E, por fim, a encontramos no trabalho com a figura de autor: na construção de um *mito do escritor*.

O modo como Aira pensa a formulação de um mito pessoal do escritor — sobretudo em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (1991), mas também numa série de ensaios esparsos em que a noção aparece de passagem<sup>187</sup> — apresenta uma afinidade com Bellatin na medida em que faz da figura do autor um dispositivo, a peça de uma *máquina para adiar o fim da escritura*. Em poucas palavras, para Aira, o mito pessoal do escritor funciona como um *procedimento* de escrita — isto é, “un método para generar argumentos narrativos, historias”<sup>188</sup> — alternativo ao que Aira entende como o modo usual de se inventar histórias, a saber, “sacándolas de la imaginación o la memoria, o de las infinitas combinaciones, en diferente proporción, de imaginación y memoria”<sup>189</sup>. Nesse sentido, para Aira, mais do que escrever, importa ao escritor inventar modos de escrever (procedimentos) e inventar-se como modo de escrever (mito pessoal)<sup>190</sup>. E aqui não estamos tão distantes da busca de Bellatin por “escribir sin escribir”. Em ambos os casos, nos encontramos numa espécie de paradoxo próprio à condição do escritor: faz-se de tudo para continuar escrevendo, ao mesmo tempo em que busca-se de todos modos deixar de escrever (conforme a formulação, já anteriormente citada, de

<sup>187</sup> Na obra ensaística de Aira, além de em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2011 [1991]), também encontramos a temática do mito pessoal do escritor em “A cifra” (2007 [1999]), “A poesia do suporte” (2007 [2003]), “A nova escritura” (2007 [2000]), “O ingênuo” (2007 [2000]), *Em Havana* (2017 [2016]), “O incompreensível” (2007 [2000]), “Raymond Roussel: la clave unificada” (2017 [2011]), “O a-ban-do-no” (2007 [2000]) e *Sobre a arte contemporânea* (2018 [2016]).

<sup>188</sup> AIRA, César. Raymond Roussel: la clave unificada. In: **Evasión y otros ensayos**. New York: Random House: 2017, p.33.

<sup>189</sup> Ibidem, p.33-34. Noutro ensaio, *Em Havana*, Aira propõe uma *geração não psicológica de narrativas* que, do mesmo modo, recorre ao *procedimento* como “saída radical fora dos recursos do sujeito (o talento, a experiência, as intenções, e todo o resto da miséria psicológica)” [AIRA, 2017a, p.24.]. Em suma, o recurso ao procedimento é uma estratégia para escrever por *fora* da “miséria psicológica” do escritor — ou dos recursos do sujeito —, ao mesmo tempo que uma estratégia para *deslocar* a ênfase do trabalho artístico do produto ao próprio processo.

<sup>190</sup> Em matéria de escritores, diz Aira, nascem os outros. Mas a nós, aos que não nascemos escritores, o que se coloca é menos um caminho a ser percorrido (fazer-se escritor) do que um paradoxo a ser sustentado — o paradoxo da invenção de si, ou da *crença*: “para ser escritor, basta, e é necessário, acreditar que se é. Mas quem se acredita escritor, quem se convenceu, nunca o é” (2011, p.15). Ser escritor é *imediat*, mas de uma imediatez que necessita sustentar-se neste instante inaugural: “É como se tudo estivesse no momento juvenil em que se formula a vocação: eu serei escritor. Daí em diante vive-se sempre nesse momento original, sem chegar jamais ao que em outros casos seria a realização” (2011, p.15). Ser escritor é portanto essa *impostura* de quem está sempre prestes a sê-lo (o escritor em estado puro, como diz Aira, escritor sem obras). O mito do escritor sendo esse espaço em que nunca se termina de ser escritor — porque nunca se começou, para início de conversa. A construção do mito pessoal do escritor — habitar incessantemente o instante inaugural da própria escritura — aparece, portanto, como uma espécie de utopia vanguardista *a la* Aira: sua *huida hacia adelante* funcionando ao modo de uma obsessiva reinauguração da própria origem para nunca de fato começá-la: a cada nova história, a cada novo número do espetáculo, César Aira entra e sai de cena: a origem é reencenada e abandonada numa história — para poder ser logo em seguida rearmada mais adiante. Como afirma Julio Premat, na literatura idiota de Aira, trata-se de fazer do final — fracasso da inteligência, da vocação, da originalidade, em suma, fracasso do escritor — um princípio. Como se a melhor maneira de sobreviver fosse ainda não haver chegado. [AIRA, 2011]. [PREMAT, 2012].

Deleuze: “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”). A escritura, enquanto *simultaneamente* a menor e a maior importâncias possíveis, assume então o lugar da “medida de todas as coisas”<sup>191</sup>, o lugar do pai ausente, como afirmou Derrida, e de um desejo de orfandade<sup>192</sup>. Uma série de fragmentos de *Underwood portátil* encarnam essa ambivalência:

[...] Si bien es cierto que el ejercicio de escritura sigue estando por encima de toda actividad, también es verdad que, en lo cotidiano, cualquier otra cosa aparenta más importancia. No recuerdo haber dejado nunca pendiente algo por el hecho de escribir. Asimismo, no concibo que nadie pueda negarse a realizar cualquier tarea mundana — por más banal que ésta sea — porque deba redactar un texto.<sup>193</sup>

Los muchos años dedicados a la escritura, teniéndola como eje de la existencia, y haber, además, tomado las decisiones de vida más radicales en virtud de la necesidad de escribir, podría sonar como algo contradictorio con respecto a mi idea de lo absurdo que me parece que alguien pueda siquiera llegar a pensar en practicar este ejercicio. Sin embargo, creo que tanto escribir como negarlo forman parte de lo mismo.<sup>194</sup>

E, claro, o fragmento talvez mais conhecido de *Underwood portátil*:

*Soy mario bellatin y odio narrar* apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente, que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar.<sup>195</sup>

Esse prolixo ódio por narrar — assim como o paradoxal *esvaziamento por saturação* a que Bellatin submete a figura de autor e a busca por escrever sem escrever — são todas faces de uma experiência paradoxal segundo a qual *a escrita é a coisa mais importante a se fazer e levar adiante, ao mesmo tempo em que, vazia, menor em relação à atividade cotidiana mais banal, ela sempre diz respeito a outra coisa*. Como afirma Bellatin no segundo fragmento acima: tanto escrever quanto negar a escrita fazem parte do mesmo. A que *mesmo* se refere o autor? À escritura? À vida? Melhor do que responder a essa pergunta, por ora, nos cabe aqui situá-la no cerne do sistema de escritura de Mario Bellatin, o qual ela habita ao modo de uma

<sup>191</sup> KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>192</sup> DERRIDA, Jacques. **A farmácia de platão**. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.25.

<sup>193</sup> BELLATIN, 2013, p.487.

<sup>194</sup> BELLATIN, 2013, p.490.

<sup>195</sup> BELLATIN, 2013, p.486, itálicos do autor.

tensão que, irresolvida, adiada, movimenta sua escritura: em que medida escrever e não escrever podem fazer parte de um mesmo projeto? E que tipo de projeto é esse?

### 2.3 MITO DO ESCRITOR: O NADA COMO ORIGEM

Mas voltemos ao mito de origem do escritor propriamente dito, formulado no início de *Underwood portátil*. Segundo Mario Bellatin, tudo começou aos dez anos de idade, quando ele decidiu fazer um livro sobre cães. Escrito numa velha máquina de escrever (uma Underwood portátil, modelo 1915), a contragosto da família, e ilustrado com uma série de figuras de cães recortadas de jornais e revistas, o livro teria sido guardado pela avó e, desde então, nunca mais visto. Essa cena inaugural<sup>196</sup>, como o narrador afirma mais adiante, funcionaria ao modo de uma *assinatura* — “la impronta de los diez años de edad presente en casi todas mis ficciones”<sup>197</sup> — ou como um *espaço imaginário* dentro do qual toda a escritura futura de Bellatin viria a tomar corpo — “lo que escribo no escapa a un imaginario propio de los diez años de edad”<sup>198</sup>. De todo modo, trata-se de uma espécie de imagem — como a que abre *Underwood portátil*, mas que, nesse caso,

---

<sup>196</sup> Obviamente, não se trata aqui de discutir se foi de fato assim ou não que teve início a escrita de Mario Bellatin: o que nos interessa é a compreensão de escritura que funciona a partir da colocação em cena de um tal começo. Cabe também retomar nesse momento — conforme discutimos no capítulo anterior, a partir de Nicolas Bourriaud — o modo como as cenas míticas de origem remetem a uma determinada tradição moderna da exposição da vida dos artistas através do *exemplum*: “Estes gestos fundadores e atitudes que constituem verdadeiros *biografemas* dos artistas modernos criam muitas vezes um *suporte místico*, uma cena primitiva a partir da qual se constituirá a obra: assim, Joseph Beuys, piloto da Luftwaffe abatido em pleno voo, foi acolhido por uma tribo siberiana e cuidado à base de feltro e banha. Braco Dimitrijevic apresenta como sendo sua primeira obra o trapo manchado de tinta que servia de bandeira do seu barquinho de criança. Tony Smith conta que conseguiu apreender o espaço da escultura minimalista depois de um percurso de carro pela autoestrada. [...] Poderíamos citar incontáveis exemplos de artistas que colocaram assim sua aventura visual sob a égide de uma postura ou de um ato fundador, como outrora Diógenes encerrando-se em seu tonel. São esses *exempla* modernos que levam a pensar que uma certa atitude filosófica, ao desertar as margens da filosofia ‘profissional’, refugiou-se de fato no mundo da arte” (BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida. A arte moderna e a invenção de si*, 2011, p.127-128). Em entrevista, Bellatin também nos apresenta uma outra cena inaugural que, de certa forma, antecede essa de *Underwood portátil* na medida em que antecede a entrada da escrita na sua vida e instaura as suas condições de possibilidade. São, na verdade, duas cenas, duas epifanias. Uma espécie de proto-leitura: “Recuerdo de niño sentarme en la mesa de desayuno y ver el periódico. De pronto voltear al vaso de leche y ver cómo el periódico empezaba a moverse. Yo decía: ‘¿Qué me pasa?’ De pronto cobraba vida, se movía y empezaba a ver cómo formaba frases. Eso para mí fue como un primer nacimiento”. E uma espécie de proto-escrita: “La otra [epifanía] fue con la máquina con la estoy escribiendo ahorita y que es la que usaba de niño, que la he robado de casa de mis abuelos. A los 8 años hice mi primera letra impresa. Empecé a teclear e hice una línea. De pronto, verme a mí mismo en la letra impresa era como que recién existía, porque eso que está ahí, esa la letra es lo que existe y no yo, que soy una excrecencia” (PÉREZ, David Marcial. Mario Bellatin: “Provengo de un experimento nazi”. *El País*, Ciudad de México, 1 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2022-01-01/mario-bellatin-provengo-de-un-experimento-nazi.html>. Acesso em: 30 jul. 2022). É curioso como as duas epifanias marcam, sucessivamente, um nascimento (“un primer nacimiento”) e uma morte (“esa letra es lo que existe y no yo”), a partir dos quais torna-se possível a relação do escritor com a escritura.

<sup>197</sup> BELLATIN, 2013, p.493.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p.489.

situa-se na origem de toda a sua obra e não apenas de *Salón de belleza* ou de outro livro específico — que coloca em jogo uma série de peças fundamentais da escritura de Bellatin.

Na cena, por exemplo, encontramos novamente a situação segundo a qual o escritor surge como um produto do próprio texto: recusa-se aqui qualquer menção a uma história prévia de inspiração, necessidade ou até mesmo de relação com a leitura: “De buenas a primeras se me ocurrió hacer un libro de perros”<sup>199</sup>: *me ocorreu* escrever — ou melhor, *me ocorreu fazer* um livro, o que enfatiza uma certa compreensão material e até artesanal do processo. Nenhum Desejo de Escrever (Barthes)<sup>200</sup>: apenas o acontecimento da escrita, vindo *do nada*<sup>201</sup>, uma espécie de ponto vazio armado em torno desse livro fantasma — escrito e perdido — e então suplantado pela *culpa*.

## 2.4 A CULPA DE ESCREVER

“Estoy seguro de que el instante mismo en que tomé esa decisión [de fazer um livro sobre cães] instauró la culpa dentro de mi escritura”<sup>202</sup>, afirma o narrador. Poderíamos, sem muito esforço, interpretar essa culpa inaugural a partir do que Freud chama de “má consciência”: o medo [*Angst*] da perda de amor, medo do desamparo. Essa forma de culpa antecederia o sentimento de culpa propriamente dito — “a tensão entre o severo Supereu e o Eu que lhe está submetido”<sup>203</sup>, isto é, a interiorização da autoridade — na medida em que ainda se relaciona com uma autoridade *externa*: no caso, a família que se escandaliza diante da possibilidade da escritura e se opõe à ideia, passando a submeter a criança-escrevente a

---

<sup>199</sup> Ibidem, p.485.

<sup>200</sup> Na primeira aula do seu segundo curso dedicado à *Preparação do romance*, Barthes afirma que, embora não possa “dizer que o *Desejo* é a *origem* do Escrever” (p.11, itálico do autor), sabe que, de sua parte, escreve “para contentar um *desejo*” (p.11) e que esse desejo tem como ponto de partida “o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação, que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros” (p.11). Essa alegria produtora de escrita seria “uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*, um abalo, uma ‘conversão’” (p.12). Em suma: nada mais distante do — e, talvez, avesso ao — início da escrita formulado por Bellatin. [BARTHES, 2005]. Noutro fragmento de *Underwood portátil*, Bellatin também recusa qualquer *vontade* como impulso inicial de um projeto literário: “Estoy convencido, además, de que *el uso de la voluntad como impulso inicial hace que cualquier proyecto nazca muerto*. No puedo imaginarme a mí mismo urdiendo tramas, esbozando finales o construyendo perfiles de personajes. Hay un pudor natural que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, o pensar que lo que se narra puede ser importante para alguien” (2013, p.489, itálico nosso).

<sup>201</sup> Assim encontramos o trecho na tradução brasileira: “Talvez tudo tenha começado quando eu tinha dez anos. *Do nada* me ocorreu escrever um livro sobre cães” (p.7, itálico nosso). [BELLATIN, 2015].

<sup>202</sup> BELLATIN, 2013, p.485.

<sup>203</sup> FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: **O mal-estar na cultura e outros escritos**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.377.

“verdaderas sesiones de oprobio”<sup>204</sup>. Assim, para o narrador, a literatura funcionaria como uma espécie de *testemunha*, cujo olhar perscrutador, disruptivo, ameaçaria a manutenção da unidade familiar, como uma espécie de triangulação ou intromissão do fora.

Avançando no nosso esboço psicanalítico da culpa de escrever, poderíamos inclusive dizer que a realização do livro de cães — essa espécie de “origem perdida” de bellatin — consumaria o ato culposo, o enfrentamento da autoridade externa (em última instância, o assassinato do pai), mas apenas na medida em que — como Freud mesmo afirma —, deixa de importar saber se aconteceu ou não o evento (se existiu ou não existiu o livro, se mataram ou não o pai): a culpa originária *antecede* o ato que a produziria porque ela é, antes de tudo, expressão da *ambivalência* irreconciliável entre o amor e o ódio — com relação ao pai, diria Freud; com relação à escritura, poderia dizer bellatin (na medida em que, como vimos, para o autor, a escritura passa a ocupar o lugar parricida, suplementar, da “medida de todas as coisas”). Noutros termos, não importa se existiu ou não o livro como origem perdida: a ambivalência da escritura o antecede. Como afirma o narrador, a culpa antecede a própria existência do livro: ela já está na *decisão* de escrever e, posteriormente, passa a ser a possibilidade mesma dessa escrita que a colocou em jogo: “Curiosamente, creo que ese sentimiento [de culpa] hace posible que mi escritura exista”<sup>205</sup>.

Pois bem, essa é uma possibilidade de leitura. No entanto, me parece que, muito mais interessante do que interpretar o sentimento de culpa buscando uma verdade biográfica no texto — verdade biográfica de um sujeito ficcional, ainda por cima<sup>206</sup> —, seria investigar essa culpa em sua articulação com o ofício da escritura. Podemos fazer isso abdicando da carga psicanalítica da leitura

---

<sup>204</sup> BELLATIN, 2013, p.485.

<sup>205</sup> BELLATIN, 2013, p.487.

<sup>206</sup> Mario Bellatin já o expôs em diversas ocasiões — e o próprio narrador de *Underwood portátil* também nos adverte: “Desde el principio trato de mantener distancias muy grandes con respecto a los textos que esté desarrollando. Precisamente para hacerlo evidente, para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, *construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos*. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente” (BELLATIN, 2013, p.502, grifo meu). Essa espécie de advertência fornecida pelo narrador se volta sobre o próprio texto, para abalar a confiabilidade dos seus momentos autobiográficos e fazê-los funcionar noutro sentido. Quando afirmamos acima que pode-se interpretar a culpa do narrador *sem esforço*, queria justamente enfatizar essa possibilidade de uma armadilha: precisamente, o oferecimento de um simulacro de mito de origem do escritor conforme certa estereotipia, aquilo que Leonor Arfuch — no capítulo de *O espaço biográfico* dedicado à entrevista midiática — chamou de *pragmática* da narração biográfica. Para Arfuch, mais do que *o quê* dizem os entrevistados ao falarem de si, interessa *o como* dizem, isto é, a operação que os interpela, a *cena pragmática* que os entrevistadores montam e dentro da qual a trajetória de uma vida é exposta. A lógica biográfica, afirma Arfuch, é também uma ética que recicla “temas e motivos estereotípicos — os biografemas — não somente quanto à sua temática, mas também quanto à sua pragmática (narrativa): qual é o ‘início’ de uma história — de uma vida? Como se ‘deve’ falar ao falar de si mesmo? Qual é a ‘ordem’ obrigatória da narração?” (ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.177).

anterior, mas mantendo a ambivalência no cerne da relação de Mario Bellatin com a escritura; e, além disso, deslocando a relação com a autoridade da instituição *familiar* para a instituição *literária*<sup>207</sup>.

Me parece que Graciela Montaldo propõe algo muito semelhante num artigo chamado “La culpa de escribir” (2014), a partir do livro de outro Mario latino-americano — *La novela luminosa* (2005), do uruguaio Mario Levrero. A discussão que Montaldo propõe em torno do livro de Levrero endereça o mesmo problema que apontamos acima como motor da construção de um mito pessoal do escritor em Aira e Bellatin: estratégias de sobrevivência, isto é, a busca por modos de continuar escrevendo no mundo contemporâneo. Montaldo circunscreve sua leitura no problema que enfrenta o complexo emaranhamento entre estética, mercado e política dentro das práticas culturais contemporâneas. Segundo a autora, se as vanguardas históricas — a grosso modo — procuraram “bater de frente” com as instituições; na atualidade, a importância que passaram a assumir as instituições culturais na sobrevivência — isto é, na manutenção das condições materiais e cotidianas — da atividade artística (e da pessoa do/a artista), como foi o caso de Levrero com a bolsa Guggenheim, faz com que o gesto vanguardista já não passe tanto pela tentativa de evadir por completo os espaços institucionais quanto por espécie de dupla agência: a busca por modos de, operando desde dentro das instituições e dependendo delas, produzir alguma forma de dissenso ou perturbação — um trabalho simultaneamente *com* e *contra*. Em suma, tratam-se de escritores e artistas que estabelecem formas de continuar produzindo de modos divergentes aos com que o mercado e as instituições procuram dirigir suas produções, mas sem contudo evadi-las: “Usan la estética como un instrumento de desacuerdo dentro de las obras mismas, y en sus manos la estética ataca las instituciones a la vez que sostiene el lugar hoy central de estas en la producción estética”<sup>208</sup>.

No que diz respeito à literatura e aos nossos dois Marios — aquele que interessa a Montaldo e o que nos interessa — esse trabalho *com* e *contra* as instituições, essa espécie de trabalho desobediente, mas, ainda assim, trabalho, passa, nos dois casos, pelo funcionamento particular do narrador em primeira pessoa e em como esse funcionamento traz à tona o modo pelo qual as instituições produzem modos de emergência do íntimo — e, com isso, modos de

---

<sup>207</sup> Em última instância, se nos ativéssemos a uma interpretação psicanalítica da cena, a emergência da escritura — que tanto nos interessa — não escaparia de uma posição secundária ou instrumental que lhe pode ser atribuída dentro daquilo que Freud nomeou “o romance familiar dos neuróticos”: uma atividade imaginativa que se inscreve no processo de superação da autoridade e infalibilidade dos pais. [Ver: FREUD, Sigmund. “O romance familiar dos neuróticos [1909]”. Em: Obras completas, volume 8. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015]. Sim, a escritura é um suplemento parricida, como vimos com Derrida, mas num sentido muito mais profundo — e político — do que aquele que se apresenta na dinâmica familiar do neurótico. É nesse sentido que gostaríamos, portanto, de investigá-la.

<sup>208</sup> MONTALDO, Graciela. La culpa de escribir. **Cuadernos de literatura**, Bogotá, v. XVIII, n. 35, p.173-187, 2014, p.180.

produção do *eu*. A reivindicação atual pelo recurso à primeira pessoa — Montaldo reconhece na proliferação das “escritas do eu” uma espécie de *institucionalização da primeira pessoa*, a qual gera certos protocolos específicos de enunciação difíceis de se escapar, vinculados a uma espécie de disciplinamento neoliberal do *eu* emancipado — colocaria em jogo, portanto “formas que hacen que lo privado emerja”<sup>209</sup>. E o que Montaldo encontra em Mario Levrero — o que também podemos encontrar em Mario Bellatin e nos leva a pensar a culpa da escritura por outro lugar — é a revelação de uma estratégia de resistência a essa tendência ao eu: estratégia que, contudo, não passa pela recusa à primeira pessoa, mas pela tentativa de operá-la segundo outra lógica, capaz de alguma subversividade, desobediência, impertinência — como, por exemplo, aquilo que, no caso de Bellatin, chamamos de “desaparecimento por saturação” no capítulo anterior.

*La novela luminosa* é um livro que Levrero começa a escrever em 1984, mas deixa inacabado e vai retocando ao longo dos anos, até que, em 2000, recebe uma bolsa de um ano da Fundação Guggenheim para fazer uma correção definitiva dos cinco capítulos que tinha escritos e escrever os capítulos restantes para terminá-lo. No entanto, não os escreve, não o termina. O que nós, leitores e leitoras, temos em mãos — o livro foi publicado em 2005, um ano após a morte do escritor — é o romance inacabado precedido por um prólogo de quase 500 páginas que consiste numa espécie de diário de escrita desse último ano de trabalho no livro (“Diário da Bolsa”, se chama). Graciela Montaldo lê *La novela luminosa* como “una reflexión sobre la trama que se establece entre el arte, las instituciones culturales y la industria cultural”<sup>210</sup>. Segundo ela, trata-se de uma espécie de confissão das condições contemporâneas do trabalho literário. Assim, o *eu* desse texto, mais do que colocar em cena as vicissitudes de uma consciência ou o trabalho de uma subjetividade, surge como um *instrumento de pesquisa*

---

<sup>209</sup> Ibidem, p.175. Quanto ao disciplinamento contemporâneo do *eu*, para Montaldo, “las presiones y dispositivos para escribir en primera persona se han transformado, precisamente, en ese lugar de producción de la cultura al que ahora se le exige un yo que se haga cargo del discurso. [...] La liberación del yo, ganada a las presiones del disciplinamiento moderno, podría recibir – por “efecto boomerang” – todo aquello que formaba parte de su emancipación bajo la forma de una condena: *sobrellevar la obligación de ser siempre una primera persona emancipada*. [...] Si el yo emerge como una tensión frente al mundo administrado, ¿qué pasa cuando esa tensión ya no hace frente sino que responde a una nueva forma de disciplinamiento?” (MONTALDO, 2014, p.177, itálico nosso). Pensemos aqui também no modo como Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2007), aponta para a coincidência entre a proliferação das escritas do eu e a dos *reality-shows* televisivos numa mesma *obsessão* “pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (ARFUCH, 2010, p.37), a qual termina por inscrever-se numa sobreposição do espaço privado sobre o público. Como bem coloca Josefina Ludmer, em *Aqui, América Latina* (2013): “[a] temporalidade da televisão, do melodrama e da vida cotidiana (e de uma forma de narrar) parecem ser quase as mesmas. Apresentam o mesmo diagrama de tempo fragmentado e repetitivo, em fluxo, sem totalização ou unificação” (LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p.35).

<sup>210</sup> Ibidem, p.180.

das condições contemporâneas de ofício do escritor e do modo pelo qual elas são fundantes da própria escritura. Trata-se de um eu que — entre o dinheiro e a literatura, o patrocínio e a produção — é submetido a declarar-se, simultaneamente, sujeito confessional e culpável ante a lei:

En lugar de una práctica creativa, la literatura — el arte — se vuelve una carga, una tarea que no se puede cumplir, y por ello aparece siempre el fantasma de estar ante un tribunal: el autor recibe fondos y es automáticamente culpable. El dinero es el vínculo de la culpa entre el mecenas y el autor, entre el sujeto y la literatura. [...] ¿Cómo complacer simultáneamente al mecenas y a sí mismo? Esto parece imposible y hace crecer la culpa, pero también la escritura.<sup>211</sup>

Temos aqui, portanto, o vínculo entre escritura e culpa, mas também essa mesma reordenação da culpa que encontramos em Bellatin e faz dela uma espécie de máquina produtora de mais escritura. No caso de Levrero, a escritura passa a ser vivida como culpa na medida em que as condições neoliberais de trabalho são aplicadas ao trabalho literário e o “não fazer nada” pesa para o autor, sob a “benevolência” da instituição que o financia. O resultado dessa tensão entre o escritor e a instituição é a paralisia, o escrever “sobre nada” — mas, ainda assim, escrever:

El escritor, el obrero-esclavo-traidor, realiza un sabotaje por su parte: escribe sobre nada, no en un sentido filosófico sino en uno material aunque, finalmente, después de un año de duro trabajo, termina el “Diario” y también la novela. Sin embargo, la novela “real” ya no puede despegarse del “Diario” de su producción, *addenda* recordatorio [...] del intercambio de dinero que la precedió. En realidad, el resultado es un producto extraño, una obra en la que la escritura es parte de un proceso en el que el acto de escribir se vuelve visible porque hubo dinero de por medio. *La literatura, en este caso, no es la construcción ni la deconstrucción, sino la exhibición de todo aquello que no es literatura pero que la hace posible. El libro entero es una exhibición de formas, procedimientos, procesos (como suele serlo el arte moderno).*<sup>212</sup>

Se procedermos a um exercício que Bellatin gosta de colocar em prática — vide o seu “Kawabata: el abrazo del abismo”, publicado no jornal La Nación, em 2008<sup>213</sup> —, poderíamos

---

<sup>211</sup> Ibidem, p.181.

<sup>212</sup> Ibidem, p.183, grifo nosso.

<sup>213</sup> Nesse texto, Bellatin procede a uma espécie de jogo: a partir de um procedimento de montagem, recolhe uma série de fragmentos da crítica sobre a sua própria obra e os monta juntos, construindo um texto coerente, mas com um pequeno detalhe: onde está escrito “Mario Bellatin” ele substitui por “Yasunari Kabawata” e, assim, escreve (sem escrever) um texto crítico sobre o escritor japonês. O texto está disponível no link: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/kawabata-el-abrazo-del-abismo-nid1002472/> (Acesso em 16 fev. 2022). Juan Pablo Cuartas se detém com mais pormenores sobre a situação montada a partir desse texto. Ver: CUARTAS, Juan Pablo. Los ‘Sucesos de Escritura’: encuadre y delineado en Mario Bellatin. **Translaciones**, Mendoza, v. 3, p.123-137, 2016.

fazer a afirmação acima — marcada em itálico — funcionar perfeitamente para descrever o funcionamento de *Underwood portátil*, assim como o lugar que o autor enquanto primeira pessoa ocupa nesse processo. Sigamos, portanto, o texto de Montaldo, “como se” ele se referisse aos dois Marios ao mesmo tempo:

Por esta razón el libro toma la forma de un diario o una confesión (una escritura íntima). No porque el yo necesite ser redefinido sino porque *es la literatura que escribe acerca de sí misma*. El yo no es un sujeto biográfico, es un artista; [...] la trama no es una historia personal sino un proceso que revela un problema. Por estas razones, una novela propiamente autobiográfica no puede ser biográfica.<sup>214</sup>

O problema revelado por essa forma de escritura que escreve a si mesma é o problema da sustentação de uma posição impossível — ambígua — do artista com relação à instituição, entre a submissão e o domínio, o poder e o poder-não; e que termina *inscrito* na própria escritura<sup>215</sup>. De fato, o modo pelo qual Mario Bellatin parece buscar negociar sua relação com a instituição está, assim como Levrero, em fazer da escritura um espaço de exposição das condições de possibilidade dessa escritura; mas está também numa distinção fundamental para Bellatin e que ele reafirma constantemente: aquela entre *escritura* e *literatura*. Entraremos mais a fundo nisso a seguir, acompanhando a trajetória da construção dessa relação entre escritor e escritura, conforme exposto em *Underwood portátil*.

## 2.5 ESCRITOR E ESCRITURA: UMA TRAJETÓRIA

A partir da cena inaugural, o narrador de *Underwood portátil* constrói um prolongamento, isto é, uma espécie de trajetória de sua relação com a própria escritura, na qual podemos reconhecer ao menos três momentos<sup>216</sup>, os quais, ao invés de se sucederem, parecem

<sup>214</sup> MONTALDO, Graciela. Op cit., p.183-184, itálico nosso.

<sup>215</sup> A conclusão de Graciela Montaldo é a de que, nessa tensão entre autor e instituição, *o poder toma a forma da primeira pessoa*. “Ese es, en parte, el ‘poder del arte’: crear lugares de enunciación cuya correspondencia con la realidad es menos relevante que su potencia de interpelación, aquellos lugares que rompen la continuidad de las series” (2014, p.186).

<sup>216</sup> A noção de *momento biográfico* é importante aqui, sobretudo para pensarmos os modos de construção do relato sobre a vida. Leonor Arfuch, novamente, ao circunscrever a entrevista midiática no espaço biográfico contemporâneo, afirma que essa construção se dá ao modo de *momentos*: centelhas da vida, lembranças, experiências. Momentos, além do mais, que não restituem nenhuma suposta integridade do eu, mas “vem justamente dar face a um vazio, nomear o que *não preexiste como tal*” (ARFUCH, 2010, p.163). O modo fragmentário de auto-exposição de Mario Bellatin em *Underwood portátil* apresenta muita afinidade com esse tipo de construção, isto é, apresenta muita afinidade com o modelo de exposição próprio à entrevista midiática. Também podemos verificar essa afinidade — entre os modos de auto-exposição de Bellatin em textos como *Underwood portátil* e os modos de auto-exposição veiculados em entrevistas midiáticas — lendo ou assistindo uma série de entrevistas com o escritor, nas quais ele recorrentemente volta a narrar as mesmas situações e fazer

se sobreporem, designando traços características do projeto — ou do sistema — escritural de Mario Bellatin. Vejamos eles.

### 2.5.1 La compulsión por la presencia física de las palabras: o escritor como mecanógrafo

Em entrevista concedida a Gina Saraceni, em outubro de 2020, Mario Bellatin conta como recentemente voltou a escrever com sua máquina Underwood portátil, ano 1915. Esta máquina de escrever, sua primeira, reencontrada há pouco tempo, haveria seguido Bellatin — de maneira inconsciente, afirma na entrevista — como um *cão fiel* (suas palavras): “[...] la fui llevando de país en país, de casa en casa, hasta que de pronto pensé: ‘no tengo nada’. Pero si estaba ahí la máquina de mis diez años de edad [...] y con la cual estoy escribiendo ahora”<sup>217</sup>. De novo, a escrita como algo que surge *de nada além da máquina*. Esta — a máquina de escrever, que Bellatin afirma ter usado até o ano de 1992 — aparece aqui como o espaço em que coincidem a origem e a atualidade da sua escritura: é através da imagem da máquina de escrever que Bellatin articula um mito de origem do escritor a um projeto em processo, isto é, à busca pela manutenção de uma determinada atitude frente à escritura: “colocar barreras a lo subjetivo para buscar la creación de una suerte de método autónomo”<sup>218</sup>. O mito de origem do escritor é, portanto, colocado em cena *em função da* construção de uma trajetória de escritura coerente e ambos se confundem na impessoalidade da imagem da máquina de escrever. No entanto, mais do que uma imagem, a máquina de escrever diz respeito a uma determinada materialidade da escritura, que se vincula diretamente ao início da experiência da escrita por parte de Mario Bellatin. Como já vimos, para Bellatin, narrar não nasce da vontade de narrar *algo*, mas, antes, de uma obsessão, uma espécie de *compulsão à repetição*, isto é, escrever por escrever, “escribir en el vacío”, como afirma o escritor em entrevista<sup>219</sup>. Em *Underwood*

---

as mesmas indagações acerca da escritura que coloca em seus textos, numa linguagem que, transcrita, é bastante semelhante à de seus textos.

<sup>217</sup> SARACENI, Gina. Literatura hoy desde la BLAA, Entrevista al escritor Mario Bellatin (México). Youtube, 28 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab\\_channel=Banrepcultural](https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab_channel=Banrepcultural). Acesso em 03 mar. 2021.

<sup>218</sup> BELLATIN, Mario. “Underwood portátil: modelo 1915”, 2013, p.494. No início desse fragmento, há uma ironia dirigida à suposição de um modo correto de se usar a escritura: “el aura poética, crédula, inocente que, supuestamente, debe tener la estructura de un libro en proceso de aparición” (2013, p.494). No entanto, no fim do fragmento, o narrador termina por também colocar em questão o seu próprio método, o qual “puede resultar la postura más romántica de todas” (2013, p.494). Ou seja, há uma ironia dirigida contra os procedimentos tradicionais de escrita, mas há também *uma ironia dirigida contra os próprios métodos de escapá-los*, isto é, contra *si mesmo e contra os próprios procedimentos e as próprias afirmações acerca do ofício da escritura*.

<sup>219</sup> AZARETTO, Julia. Entrevista a Mario Bellatin. *La clé des langues*, 2009. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mario-bellatin>. Acesso em 19 fev. 2021.

*portátil*, lemos que não lhe importava se escrevia histórias ou se copiava trechos de livros dos seus escritores favoritos — ou até de guias telefônicos —: num primeiro momento, o *prazer da escrita* está vinculado à “compulsión por la presencia física de la palabra”<sup>220</sup>; trata-se de “apreciar la aparición de las palabras por sí mismas”<sup>221</sup>. Por presença *física* da palavra entenda-se aqui a palavra escrita na máquina de escrever (com toda a gestualidade e o sentido háptico, assim com sonoro, que esse processo implica): há, portanto, uma materialidade específica da escritura que o obsessionava. E há também uma certa *inoperância* nessa escrita inaugural: escrever por escrever quer dizer uma abertura radical ao advento da escritura: escrever tudo, qualquer coisa, não parar de escrever; mas também quer dizer: nunca de fato começar, isto é, nunca chegar a escrever *algo*, nunca interromper o aparecimento compulsivo das palavras para lhes dar alguma forma, contorno, limite, fechamento — nunca fazer delas um objeto, um livro. Trata-se de manter-se *em processo* indefinitivamente: permanecer no *gesto* da escritura, por excelência<sup>222</sup>. O mito em torno da escrita de *Efecto invernadero* (1992) — segundo livro publicado por Bellatin — exemplifica essa situação: a depender da ocasião, Bellatin varia o número de páginas que o manuscrito original haveria tido, mas o escritor chega a falar em mais de mil e quinhentas páginas<sup>223</sup> — as quais terminariam sendo uma novela de não mais do que setenta (na edição das *Obras reunidas*, o relato tem vinte e seis páginas)<sup>224</sup>.

Embora não tenhamos a pretensão de inscrever no tempo cronológico os momentos biográficos de que estamos tratando aqui, poderíamos sugerir o ano de 1992 como aquele em que tem fim esse primeiro momento de escritura compulsiva, sem bordas. 1992: o ano em que

---

<sup>220</sup> BELLATIN, 2013, p.489.

<sup>221</sup> Ibidem, p.486.

<sup>222</sup> Penso aqui na definição de *gesto* apresentada por Giorgio Agamben nas suas breves “Notas sobre o gesto” (2008). O que é o gesto? pergunta-se Agamben na quarta nota, e para responder recorre ao filósofo romano Marco Terêncio Varrão, que inscreve o gesto na esfera da ação, mas distinguindo-o tanto do agir (*agere*) quanto do fazer (*facere*). Diz Agamben: “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (p.12-13). No entanto, de que modo uma ação é assumida e sustentada? A distinção varroniana entre agir (*agere*) e fazer (*facere*) deriva, em última análise, da distinção que faz Aristóteles na *Ética nicomachea* entre o agir [da *praxis*] e o fazer [da *poiesis*]. O gesto surgiria então, para Agamben, como um *terceiro gênero da ação*: “[...] se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins” (p.13). Agamben apresenta aqui a sua definição de gesto: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (p.13, grifos do autor). Assim, “no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (p.13). [AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastrro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008].

<sup>223</sup> Ver: AZARETTO, 2009.

<sup>224</sup> Para uma investigação mais aprofundada das questões em torno da escrita de *Efecto invernadero*, ver: CUARTAS, Juan Pablo. **Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en *Efecto invernadero***. 2014. Tesis (Grado) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014.

Bellatin publica *Efecto invernadero* e o ano em que, como vimos na entrevista concedida a Gina Saraceni, Bellatin deixou de usar sua máquina Underwood portátil, ainda que temporariamente. Leo Cherri, num ensaio dedicado a pensar o começo da trajetória de Mario Bellatin, sugere uma primeira etapa dela constituída pela escrita e publicação de *Mujeres de sal* (1986) e uma segunda etapa — de 1986 a 1992 — que abarca a viagem a Cuba<sup>225</sup> e o processo de escrita e publicação de *Efecto invernadero*. Segundo Cherri, essa segunda etapa haveria girado em torno da busca por um *sistema* a partir do qual produzir sua obra futura — ou seja, a busca por alguma forma de *orden* dentro da qual a escritura, essa escritura obsessiva, sem limites, pudesse sobreviver.

Para Cherri, essa etapa — esse momento que nós, a partir de bellatin, estamos chamando de “compulsão pela presença física das palavras” — haveria culminado no estabelecimento do sistema bellatiniano propriamente dito: essa *máquina* de escritura que funciona segundo as suas próprias regras e que, no lugar das palavras em si, passa a se importar com o modo pelo qual elas são *montadas*.

La conclusión la conocemos todos, es la invención suprema: para hacer comunicable la escritura, se deduce, se necesitaría de algo propiamente no-escriturario: escribir sin escribir, es decir, que sea el sistema — la verdadera invención, la máquina — la que finalmente escriba, que permita no pasar por la escritura, pero que se haga sin embargo un libro y que sea un espacio personal-singular, pero absolutamente comunitario. Esto será, en definitiva, la esencia de lo literario: no las palabras, sino la invención que las reúne en un libro, en una obra.<sup>226</sup>

Nesse sentido, o espaço do livro aparece como o de um nó que, em sua multiplicação — uma série de livros —, sustenta o tecido, a urdidura do sistema<sup>227</sup>. Em poucas palavras, para Cherri, a grande invenção de Bellatin é essa: “*la gran obra es el sistema*”<sup>228</sup>. E esse sistema bellatiniano funciona, novamente, a partir da imagem da máquina de escrever: a escritura como

---

<sup>225</sup> Em 1987, Bellatin recebeu uma bolsa para estudar roteiro cinematográfico na Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, presidida então por Gabriel García Márquez. Segundo Cherri, essa viagem marca uma ruptura em sua obra e funciona para o amadurecimento de um procedimento fundamental para o estabelecimento do seu sistema: o uso da montagem.

<sup>226</sup> CHERRI, Leo. De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin. In: **Mario Bellatin y las formas de la escritura**. North Carolina: Editorial A Contracorriente, 2020, posição 1041-1047. E-book.

<sup>227</sup> “El libro allí ya ni siquiera valdrá como obra singular, será apenas un pilar, avance constructivo, elemento operacional y, por consiguiente, tampoco supondrá una unidad autónoma, sino un ser extrañísimo, un organismo vivo que se reproduce y multiplica, pero sometido a su vez a las modificaciones y exigencias de esa máquina que lo ha gestado y que, en definitiva, lo controla, *suplementariamente*” (CHERRI, 2020, posição 1047-1053).

<sup>228</sup> CHERRI, 2020, posição 1059.

um processo maquínico de *domesticação*<sup>229</sup> do aparecimento obsessivo das palavras (o que vincula-se, novamente, às suas possibilidades de sobrevivência).

O investimento na figura de autor, por sua vez, longe de contrapor-se a essa imagem, joga no seu espaço. Como sugere Bellatin em “Escribir sin escribir”, o exercício de exacerbar a presença do autor para então confrontá-lo a si mesmo, talvez possibilite

ilustrar más claramente que el interés final de la escritura no es la creación de ninguna forma de literatura, sino que el milagro se encuentra en la formulación de las palabras por la palabra misma. Ver cómo sobrevive, después de tantos años, la pulsión por su aparición.<sup>230</sup>

*A formulação das palavras pelas palavras mesmas.* Estamos aqui, novamente, na fascinação pelo surgimento da palavra escrita, mas agora há também uma busca por fazer desse surgimento um movimento autopoiético, isto é, que produza a si próprio: o princípio de uma escritura que gere mais escritura e não apenas se esgote no fascínio pelo próprio aparecimento. Também aparece no fragmento acima uma distinção que Bellatin faz reiteradas vezes entre *literatura* e *escritura*, recusando a primeira e adotando a segunda. Na mesma entrevista concedida a Gina Saraceni citada anteriormente, escutamos:

[...] Lo primero que me gustaría a mi separar: [...] escritura sé lo que es, literatura no sé lo que es. O sé lo que es, pero si me lo pregunta no sé [...]. Entonces, lo que hay es escritura — o no-escritura o vacío de la escritura — porque eso es algo tangible, concreto.<sup>231</sup>

A escritura como aquilo que *surge* e deixa marca — enquanto que a literatura seria uma forma específica de ordenação e “apadrinhamento” desses rastros, da qual Bellatin procura desvincular-se. Com “apadrinhamento” nos referimos aqui sobretudo à maneira como, para Bellatin, a noção de literatura opera muito em função de certos contornos institucionais e certas identidades historicamente constituídas, certas “paternidades” — sobretudo nacionais e autorais — das quais o escritor mexicano procura desfazer-se, segundo um esvaziamento

<sup>229</sup> A noção de *domesticação* da linguagem é utilizada pelo próprio Bellatin em mais de uma entrevistas, para referir-se a esse segundo momento de sua trajetória: “Todo el proceso de ahora tiene una cosa de *domesticación de ese ejercicio*, de entender, de ordenar las cosas” (RODRÍGUEZ, 2006, p.65, grifo nosso); “Trato de dedicar dos o tres horas al día y luego salgo de ese espacio y me olvido por completo. *He logrado domesticar la palabra escrita*” (PLAZA, 2007, p.120, grifo nosso).

<sup>230</sup> BELLATIN, 2014, p.18.

<sup>231</sup> SARACENI, Gina. Literatura hoy desde la BLAA, Entrevista al escritor Mario Bellatin (México). Youtube, 28 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab\\_channel=Banrepultural](https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab_channel=Banrepultural). Acesso em 03 mar. 2021.

modernista de escritura: um esvaziamento que se formula como a postulação de uma escritura que opere segundo um funcionamento maquínico.

De fato, que as palavras se produzam a si próprias é a colocação em cena por excelência de um princípio de *automatismo* que tanto fascinou certo imaginário modernista. O *autômato* — segundo o resgate etimológico que Mano, Weimann & Medeiros (2018)<sup>232</sup> fazem do termo — diz respeito àquilo que se move por vontade própria; ou, traçando um recorte operacional dentro da vasta amplitude a que o termo serve, o autômato designaria uma criação humana, de natureza predominantemente robótica ou maquínica, que “em maior ou menor escala, pode prescindir da mediação humana para operar”<sup>233</sup>. Para Mano, Weimann & Medeiros, no imaginário cultural da Modernidade tardia — no qual “o discurso capitalista e o discurso científico favorecem o apagamento da singularidade e das marcas autorais; ou seja, operam a favor do automatismo”<sup>234</sup> —, a figura do autômato passou a representar *o duplo* do homem contemporâneo: seu flerte ambivalente com relação à própria condição maquínica. Desse modo, a possibilidade de uma existência maquínica para o ser humano funcionaria como uma espécie de ideal cultural moderno que denega o mal-estar constituinte dos sujeitos modernos, decorrente daquilo que, com Freud, havíamos apontado como nossa condição de “deuses-protéticos”. A Modernidade tardia haveria se fascinado pela figura do autômato na medida em que o autômato nos interpela a partir dessa posição simultaneamente familiar e estranha, almejada e temida: como algo que nos fascina enquanto ideal autopoietico e, ao mesmo tempo, nos aterroriza enquanto reflexo dos processos modernos de automatização e captura da subjetividade humana. Podemos dizer que aquela ambivalência que havíamos detectado em Bellatin com relação à própria escritura, agora, ao reconhecermos o modo como ela é formulada pelo escritor em termos de um funcionamento eminentemente maquínico, passa seguramente por esse mal-estar do enfrentamento entre homem e máquina; enfrentamento no qual tem lugar a ambivalência entre uma busca por libertar o espaço da escritura de certas paternidades autoritárias (o autor e a nação, sobretudo) e o risco de, assim fazendo-o, terminar por reproduzir os processos contemporâneos de automatização alienante do sujeito.

Assim, se no início, procurando des-domesticar sua escritura de um certo ordenamento literário a que ela era instada a submeter-se — o qual passa por tudo aquilo que vimos no

---

<sup>232</sup> MANO, Gustavo Caetano de Mattos; WEINMANN, Amadeu de Oliveira; MEDEIROS, Roberto Henrique Amorim de. A paixão pelo autômato: a condição maquínica. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p.506-523, 2018.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p.509.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.516.

primeiro capítulo sob a proposta foucaultiana da ontologia histórica de nós mesmos, a possibilidade de nos interrompermos, de *não mais* sermos (a recusa de uma determinada figura de autor latino-americano etc) —, Bellatin se depara com uma escritura entregue à selvageria do aparecimento compulsivo e anárquico de palavras que nunca escapam à inoperância do puro gesto repetitivo de escrever; o escritor logo termina por re-domesticar sua escritura submetendo-a a um outro ordenamento, fazendo-a funcionar agora segundo um sistema maquínico, impessoal, mas que, ao mesmo tempo, carrega também uma série de contradições próprias ao fascínio moderno pela condição maquínica.

Diremos, portanto, que em Bellatin a escritura não mais busca tornar-se literatura senão uma espécie de *máquina*. Essa máquina — muitas vezes associada à figura da máquina de escrever, que atravessa toda a relação do escritor com a própria escritura —, poderíamos, por fim, dizer tratar-se de uma *máquina celibatária*, a partir do modo como Michel Carrouges a discute<sup>235</sup>. O celibatário, afirma Carrouges, não é aquele que simplesmente recusa o erotismo, mas que o afirma negando-o, isto é, transpondo-o para um funcionamento maquínico que o esvazia e o separa de todo elemento biológico ou espiritual, afirmando-o assim como *puro processo mecânico*. Há uma indiferença, uma perda do sentido humano no ato, que diz respeito à impossibilidade de participação e de comunhão com o outro. Não se trata, contudo, de uma abstinência, mas de uma busca que nunca encontra, de um processo ininterrupto, ainda que estéril. Assim, a máquina celibatária, “não tem nada a ver com castidade. [...] Ela não é, em nada, abstenção do erotismo, mas *recusa* das consequências do erotismo”<sup>236</sup>. Escrever por escrever, diz Bellatin: escrever para poder continuar escrevendo. A formulação desse princípio de sobrevivência — a busca por uma escritura que gere mais escritura, que gire no vazio, sobre o próprio eixo, que se utilize da menor quantidade de elementos possíveis — coloca em cena a construção de um espaço autômato cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta: temos aqui a recusa celibatária em deixar obra, sua ruptura genealógica. E não só o ato de escrever, mas também o da leitura é esvaziado por Bellatin: como veremos, ele apenas

---

<sup>235</sup> Em poucas palavras, para Michel Carrouges, no seu estudo *Máquinas celibatárias* (2019 [1954]), as máquinas celibatárias são um *mito moderno* que coloca em cena um determinado parentesco entre os homens modernos e as máquinas — mas parentesco esse que se estabelece sobre “a *distância* insondável que separa o conjunto antropológico e o conjunto mecânico, bases de toda máquina celibatária” (2019, p.215). O que o autor procura fazer nesse trabalho é mapear, na obra de uma série de autores do fim do século XIX e início do século XX (Duchamp, Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Adolfo Bioy Casares, Edgar Allan Poe etc), o funcionamento de tais máquinas. O seu protótipo, podemos dizer, está na *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp (a ideia de “máquinas celibatárias” aparece inicialmente nos escritos de Duchamp) e na *Na Colônia penal* de Franz Kafka. [CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte, MG: Relicário; São Paulo, SP: n-1 edições, 2019].

<sup>236</sup> CARROUGES, 2019, p.106.

espera que o leitor termine seus livros, ou seja, que os leia até o fim, e não importa o que pense sobre, se goste ou não, se lembre ou esqueça. A mecânica celibatária é, assim, a de um inacabamento inoperante: uma escritura que, ao mesmo tempo em que não acaba, não começa de fato e, portanto, não deixa descendência. O que ela produz? O que se produz através dela? Não obras, nem sujeitos, mas *quantidades intensivas*, como afirmam Deleuze e Guattari<sup>237</sup>. Se escreve e se lê como quem apenas reproduz mecanicamente o ato da escrita e o ato da leitura. Esta é a escritura celibatária: aquela que faz de si mesma “não [...] mais [do] que a sobrevivência de um rito morto”<sup>238</sup>.

E no entanto, se voltarmos à questão da figura do autor e de sua relação com a imagem da máquina de escrever, podemos nos perguntar: que papel cabe, portanto, ao autor dentro de um tal sistema maquínico celibatário em que a escritura se gera a si própria? De fato, Bellatin não deixa de se refazer essa pergunta diversas vezes; e os vários jogos com a figura do autor — as colocações em cena que aqui estaremos investigando (o mito de origem, o cão no altar, a conversa com o próprio duplo, as próteses, as *performances* etc) — não deixam de ser modos de ensaiar respostas, linhas de fuga, soluções temporárias a essa inquietação. Quais as verdades que um escritor precisa produzir “con el fin de sostener lo escrito”<sup>239</sup>? Qual é “el papel del creador frente al objeto creado” ou “el posible lugar donde debe encontrarse el escritor con respecto a sus textos”<sup>240</sup>? Estas perguntas atravessam *Underwood portátil*, assim, como, talvez, todos os outros livros de Bellatin: “siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito”<sup>241</sup>.

O primeiro papel — a primeira estratégia de desaparecimento, digamos, a qual coincide com esse primeiro momento da trajetória da relação de Bellatin com sua escritura — foi portanto a ideia do escritor como um *mecanógrafo*: “En un comienzo creí que el placer, o más bien, la obsesión estaba en apreciar la aparición de las palabras por sí mismas. En ese tiempo comencé a pensar que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo”<sup>242</sup>. A escrita — mais obsessão do que prazer — se apresentava então como uma prática absurda em que se articulam, assim como no mito formulado por Aira, duas dimensões: a manutenção de um mistério como ponto de origem — “No creo tener ninguna duda de que el misterio que

<sup>237</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011, p.33.

<sup>238</sup> CARROUGES, 2019, p.55.

<sup>239</sup> BELLATIN, 2013, p.491.

<sup>240</sup> Ibidem, p.499.

<sup>241</sup> Ibidem, p.502.

<sup>242</sup> Ibidem, p.486.

acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura”<sup>243</sup> — e um esvaziamento do sentido deste mistério, isto é, dos motivos pelos quais se escreve — “Me parece un oficio tan vano y sacrificado, que no puedo entender el sentido de esforzarse tanto para obtener tan poco”<sup>244</sup>. De novo, voltamos àquela ambivalência que havíamos pontuado antes: o “prolixo ódio em narrar”, a escritura como a maior e a menor importância possíveis ao mesmo tempo — uma espécie de entrega ao vazio. No entanto, aqui, essa ambivalência se vincula à condição do mecanógrafo, do *escrevente*, do copista, na qual a escrita, enquanto processo *mecânico*, não se guia nem pela obra por vir e nem pelo prazer do processo: antes, funciona como um modo de ocupação do tempo ou de colocação em cena uma forma de vida. Daí a vontade de escrever sem escrever, ou ao menos os seus primórdios na trajetória de Bellatin. Na mesma entrevista de Aira que mencionamos acima, logo após afirmar que a literatura “não tem outra função a não ser a de pôr em cena um escritor”, o escritor argentino diz também que a obra não tem a menor importância, que o escritor a cria “porque não tem outra coisa a fazer” e que, “[s]e existissem outros meios para se tornar escritor, talvez fosse melhor”<sup>245</sup>. Claro, há um tom bastante provocativo e particularmente propositivo de Aira na entrevista — a saber, a ideia de que a verdadeira obra de um escritor é seu mito pessoal e não os livros que escreve —, mas, para além disso, me parece que essa última frase também contém uma inquietação que comunica os projetos de Aira e de Bellatin a partir de um certo impulso vanguardista — no sentido airiano da vanguarda como *articuladora de procedimentos*<sup>246</sup> — e nos serve para pensarmos as experimentações de Bellatin com a posição que assume um escritor frente ao que escreve — e que começam aqui com a identificação do escritor com a figura do mecanógrafo.

---

<sup>243</sup> Ibidem, p.486.

<sup>244</sup> Ibidem, p.489.

<sup>245</sup> AIRA, 2011, p.61.

<sup>246</sup> Na leitura de César Aira, sobretudo em “La nueva escritura” (2007 [1998]), o mito da vanguarda reencena a origem. É um procedimento de abandono: instaura a possibilidade de renunciar ao já existente para começar de novo. O recurso à vanguarda nos oferece, segundo Aira, a recuperação do entusiasmo de um *gesto inaugural*. Segundo Sandra Contreras, Aira realiza “*uma singular volta às vanguardas históricas no fim do século 20*” (p.12). Sua singularidade estaria, segundo Contreras, no seu funcionamento como reinterpretação do impulso vanguardista sob a forma de uma singular *ficção histórica*: “Poderíamos dizer que Aira fala como se fosse um vanguardista, situa-se historicamente *como se fosse um vanguardista nas origens da vanguarda*, no exato momento do seu surgimento ou enquanto dura seu impulso original” (p.15). Trata-se de um *gesto*: a adoção da perspectiva de vanguarda como ficção. [CONTRERAS, 2019]. A busca de Bellatin por colocar em funcionamento uma máquina de escritura que se produz a si mesma, por sua vez, se assemelha à busca de Aira por procedimentos e pelas vanguardas como movimentos articuladores de procedimentos: “Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse” (AIRA, 2007, p.13). [AIRA, César. A nova escritura. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Tradução de Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p.13].

A pergunta seria: “que outros meios existem para ser escritor, além de escrever livros?”. Ou: “O que há em escrever livros que faz de quem o escreve um escritor?”.

Em “Escritores e escreventes”, Roland Barthes propõe a categoria dos *escreventes* justamente como um modo de nomear a emergência histórica de um novo uso da linguagem pública, o qual rompe com o monopólio do poder da fala que vinha sendo exercido até então pelos escritores. Assim, se, para Barthes, o escritor é um homem intransitivo, que somente atua sobre o seu próprio instrumento, fazendo da literatura uma atividade *tautológica* “como a daquelas máquinas cibernéticas construídas por elas mesmas” (p.32); o escrevente, por sua vez, toma a linguagem — ainda que de modo ingênuo — por apenas um meio, um instrumento que não necessariamente precisa suportar ou constituir aquilo que faz, mas que, pelo contrário, está sempre colocando-se a serviço de uma outra coisa que não ela própria. A palavra do escritor é um ato intransitivo, um *gesto* que o escritor *assume* estruturalmente: o escritor perde a estrutura do mundo e a própria estrutura na estrutura da palavra, afirma Barthes. Já a palavra do escrevente não passa de uma atividade (uma ocupação, como dissemos há pouco).

O que há de mais curioso nessa distinção barthesiana, no entanto, é o modo como o filósofo francês sugere que a sociedade consome com muito menos reserva a palavra intransitiva do escritor do que a palavra transitiva do escrevente. Isso porque a palavra do escritor, por mais provocante ou escandalosa que ela possa vir a ser, “é uma mercadoria entregue segundo circuitos seculares, ela é o único objeto de uma instituição que existe apenas para ela, a literatura”<sup>247</sup> — a função social da palavra do escritor, chega a afirmar Barthes, é “*transformar o pensamento (ou a consciência, ou o grito) em mercadoria*”<sup>248</sup>. Já a palavra do escrevente só pode ser produzida e consumida à margem ou à sombra das instituições, isto é, prescindindo de uma instituição específica que venha normalizá-la. Além disso, por não ser (ou não acreditar ser) mais do que um instrumento, a natureza mercantil da palavra do escrevente é sempre remetida ao projeto do qual ela é instrumento (ela não tem valor em si).

Pois bem, se atentarmos para essas distinções entre “escritor” e “escrevente” propostas por Barthes, o fato é podemos reconhecer traços de ambos em Bellatin: a intransitividade do escritor, sua atividade tautológica, nos remete muito fortemente ao funcionamento maquínico, autônomo, que Bellatin procura construir; por outro lado, a instrumentalização da linguagem por parte do escrevente se assemelha muito ao tratamento que Bellatin procura dar às suas palavras: “[...] yo trato de que la lengua casi no exista, que sea sólo un vehículo lo más llano y

<sup>247</sup> BARTHES, 2007, p.35.

<sup>248</sup> Ibidem, p.36, itálicos do autor.

lo más transparente posible”<sup>249</sup>. Mesmo a recusa da noção de literatura por parte de Bellatin ecoa essa emergência do escrevente como aquele que refuncionaliza a linguagem pública e passa a fazê-la funcionar por fora das suas instituições habituais.

De todo modo, o próprio Barthes sugere ao final do ensaio que cada pessoa que hoje escreve se move entre essas duas postulações, entre o escritor e o escrevente, tendo em si os dois papéis. O *escritor-escrevente*, diz Barthes, é o filho bastardo da nossa época. E para descrever a função paradoxal que essa figura exerce na sociedade, Barthes se utiliza de uma expressão que nos é familiar: *escrever sem escrever*. A escritura desse escritor-escrevente funcionaria como “o signo paradoxal de uma não-linguagem” que permite à sociedade viver “o sonho de uma comunicação sem sistema (sem instituição)”<sup>250</sup>, uma comunicação sem mensagem com que a sociedade brinca, como uma espécie de jogo de “gato e rato”: o escritor-escrevente é reconhecido, admitido, porém mantido a uma certa distância e obrigado a tomar alguma espécie de apoio sob as suas instituições. “Em resumo, de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado por sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito”<sup>251</sup>: o escritor *raro* [estranho, esquisito], como Bellatin foi chamado muitas vezes (esse é o subtítulo do texto “Escribir sin escribir”: *lo raro es ser un escritor raro*, provocação que Bellatin faz após ser incluído numa lista “que podría ser considerada como la de los escritores raros de la literatura hispanoamericana”<sup>252</sup>); o escritor “experimental”, “kafkiano”, todas essas classificações que, como Bellatin afirma em entrevista, reconhecem a sua escritura apenas na medida em que demarcam a sua marginalidade: “lo que te estaban diciendo allí es que no va a entrar a la supuesta, entre comillas, literatura seria, oficial. A la que va a tener vigencia, a la que va a cambiar la mente de los ciudadanos y nos va a sacar de la miseria latinoamericana”<sup>253</sup>. De certa forma, é também esse jogo dialético entre inclusão e exclusão, entre captura e des-captura, que se estabelece entre o escritor-escrevente e a sociedade, o que procuramos pontuar na discussão anterior sobre a *culpa* em escrever na contemporaneidade.

Mas, voltando a emergência da figura do *mecanógrafo* na trajetória de Bellatin — emergência *anterior* à formulação madura do sistema maquínico de sua escritura, anterior também à posição de reconhecimento que Bellatin alcançou no mercado e nas instituições

---

<sup>249</sup> PLAZA, 2007, p.114.

<sup>250</sup> BARTHES, 2007, p.37.

<sup>251</sup> Ibidem, p.37.

<sup>252</sup> BELLATIN, 2014, p.9.

<sup>253</sup> GOLDCHLUK, 2000, p.2.

literárias, a qual, de certa forma, poderia nos levar a questionarmo se sua marginalidade, sua “estranhice” já não haveria se transformado em palavra de escritor, isto é, mercadoria — podemos afirmar, talvez, que, naquele primeiro momento, o mecanógrafo era assumido como aquele que realiza toda a gestualidade da escritura, mas não produz obras: aquele que encarna a obsessão celibatária pelo simples aparecimento físico das palavras e recusa quaisquer formas de captura institucional. De fato, mario bellatin nos conta em *Underwood portátil* que seus primeiros textos — à exceção do livro-fantasma sobre cães — foram cópias, transcrições. Esse procedimento — da cópia, da transcrição — assume nesse primeiro momento duas funções consecutivas. Em primeiro lugar, vincula-se ao deleite pela materialidade do aparecimento das palavras através da máquina de escrever:

Siempre me ha deleitado el sonido que surge de las teclas. El olor de la tinta sobre el papel, así como la lucha que, de cuando en cuando, debía establecer contra la enredada cinta bicolor de la máquina, underwood portátil: modelo 1915, con la que escribí mis primeros textos. En ciertas ocasiones, me descubrí utilizándola para copiar páginas enteras del directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos.<sup>254</sup>

No entanto, em Cuba<sup>255</sup>, esse mesmo procedimento de transcrição de textos de outros autores volta a aparecer, agora com outra função. Acontece que, como nos conta o narrador, por uma escassez de máquinas de escrever na ilha, a sua servia como ferramenta coletiva ou comunitária, comprindo uma espécie de “servicio público”<sup>256</sup>. Diante desse uso generalizado de sua máquina, bellatin afirma:

“[...] se me ocurrió cierto sistema para, de alguna manera, *exorcizar* mi underwood de la cantidad de energías que le pasaban por encima. Igual que durante los primeros tiempos de escritura, empecé a copiar fragmentos completos de alguno de mis autores preferidos, hasta que consideraba que las teclas recobraban la neutralidad necesaria para seguir escribiendo”<sup>257</sup>.

O procedimento de transcrição funciona como uma espécie de purificação da máquina, que volta a traçar os contornos do espaço literário, isto é, volta a reconduzir a palavra a uma

---

<sup>254</sup> BELLATIN, 2013, p.488.

<sup>255</sup> E essa referencialidade oferecida pelo narrador reforça nossa sugestão, a partir de Leo Cherri, segundo a qual esta primeira parte da trajetória da relação de mario bellatin com sua escritura se vincula a esse período que se estende de 1986 a 1992 e envolve o processo de escrita de *Efecto invernadero* e a viagem a Cuba.

<sup>256</sup> “Era la única [máquina] disponible a varias cuadras a la redonda. Esto hacía imposible negarse al pedido de quien necesitaba redactar alguna petición al *comité central*, los cuentos que debían ser enviados con urgencia a un concurso o la solicitud del permiso necesario para abandonar el país” (BELLATIN, 2013, p.488).

<sup>257</sup> BELLATIN, 2013, p.488.

neutralidade maquínica. De todo modo, nos dois casos se trata de estabelecer uma espécie de ritualística a partir da qual a escritura possa funcionar. E se trata também, como pontua Derrida acerca da cópia, de um momento *perigoso*<sup>258</sup> — um momento que, na verdade, dá continuidade ao *perigo* que (como notou a família do narrador desde o início) é a escritura e, em última instância, se remete à lógica do suplemento: aquilo que *excede* ao mesmo tempo em que *substitui*, aquilo que impossibilita a origem simples e nos inscreve num movimento infinito em torno de um centro vazio. Em suma, a origem perdida (o livro sobre cães), a origem vazia (escrever a partir do nada), que bellatin atribui à própria escritura encenam essa *origem como suplemento* que formulou Derrida: a origem que nunca ocorre, isto é, que “nunca está presente, aqui, agora”<sup>259</sup>, embora seja “sempre *como se*”<sup>260</sup> houvesse ocorrido — esse é o mito de origem e, ao mesmo tempo, o espaço imaginário em que se dá o sistema de Bellatin: espaço que é como se já houvesse estado lá desde sempre, que *não é nada*, mas que, ainda assim ou por isso mesmo, abre o jogo da presença e da ausência, e coloca em cena a necessidade do “encadeamento infinito”<sup>261</sup>, da escritura que nunca acaba, espaço mesmo em que funciona a figura do autor mario bellatin: entre a presença e a ausência, entre a vida e morte, entre escrever e não escrever, mas ao modo suplementar segundo o qual um dos polos está sempre prestes a se converter no outro. É, portanto, essa noção de escritura que Bellatin reivindica e coloca em cena.

Como veremos no próximo capítulo, a cadeia suplementar da escritura de Bellatin continua a se estender e, numa terceira ocasião, a cópia volta a aparecer, mas agora atuando sobre a própria obra de Mario Bellatin. Nessa terceira ocasião, contudo, o funcionamento da cópia estará vinculada a um segundo momento da trajetória da relação de mario bellatin com sua escritura, no qual temos o estabelecimento do seu *sistema* de escritura, que se inicia pela interrupção dessa obsessão inicial pelo aparecimento da palavra física mediante uma espécie de distanciamento operativo. Vejamos como isso acontece.

---

<sup>258</sup> “[...] o momento da cópia é um momento perigoso, como o da escritura que de uma certa forma já é uma transcrição, a imitação de outros signos: reproduzindo signos, produzindo signos de signos, o copista sempre é tentado a acrescentar signos *suplementares* para melhorar a restituição do original” (DERRIDA, 2017, p.277). A escritura, portanto, aparece para Derrida como o suplemento por excelência, pois “ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significativa: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retro retira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial” (p.343). [DERRIDA, 2017].

<sup>259</sup> DERRIDA, 2017, p.383.

<sup>260</sup> Ibidem, p.324.

<sup>261</sup> Ibidem, p.192.

### 2.5.2 *Creo que todos los libros son lo mismo: a invenção de um sistema literário próprio*

Em *Underwood portátil*, é a preocupação com o *modo de armar* os livros, isto é, de submeter o aparecimento compulsivo das palavras a um processo de montagem, o que marca a passagem do primeiro para o segundo momento da trajetória da relação de mario bellatin com a própria escritura, o qual, como vimos com Cherri, coincide com a invenção de um sistema próprio de escrita. Em *Underwood portátil*, essa transição ocorre à medida que as obras do autor começam a ser publicadas e ele tem a impressão de que sua compulsão pela presença física das palavras foi sendo substituída por um interesse voltado para a *forma estrutural dos textos*:

Ya no importaban las palabras en sí, ni tampoco, como no valió la pena nunca, el contenido de las historias que se fueron componiendo. Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: el de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego.<sup>262</sup>

O que até então havia sido chamado de obsessão passa a ser tomado por uma *carga de escritura*, condição que mario bellatin “no [tiene] más remedio que soportar”<sup>263</sup>: como se a escrita, num primeiro momento, fosse um processo mecânico, obsessivo, desprazeroso, infinito (as mil e quinhentas páginas do manuscrito de *Efecto invernadero*) e quase anônimo a que o escritor se submete, mas frente ao qual — e isso ele o descobre nesse segundo momento — “lo único que pude hacer fue dedicarme a tratar de darle forma a una serie de palabras que iba produciendo mi máquina de escribir”<sup>264</sup>. Poderíamos dizer, a partir de Blanchot, que é apenas nesse segundo momento em que entra em jogo o *domínio* do escritor: não mais como aquele que pode escrever — o mecanógrafo, o escrevente obsessivo —, mas como aquele que pode *parar de escrever*<sup>265</sup>, que pode-não escrever (Agamben),<sup>266</sup> o que, no caso de Bellatin, significa:

<sup>262</sup> BELLATIN, 2013, p.490.

<sup>263</sup> Ibidem, p.486.

<sup>264</sup> Ibidem, p.491-492.

<sup>265</sup> “O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão ‘doente’ que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante”(BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.16).

<sup>266</sup> A potência do não, conforme Giorgio Agamben a discute em “A potência do pensamento” (2017), também nos aproxima da experiência de ambivalência da relação que Bellatin estabelece com a escritura. Segundo Agamben, a potência tem uma vocação *anfíbia*: ela é potência de passar ao ato, mas é também — e sobretudo — potência de não passar ao ato, definindo-se essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício, isto é, pela “disponibilidade de uma privação” (p.246), de um poder não-fazer. Essa ambivalência, segundo Agamben, está presente em toda potência humana: “em sua estrutura originária, [toda potência humana] mantém-se em relação

aquele que interrompe a própria escrita e se volta sobre ela a partir de uma certa distância, como se sobre um material anônimo; e então o “desescreve”<sup>267</sup>: cava vazios, produz fragmentos e os re-monta (a montagem cinematográfica, estudada por Bellatin em Cuba, durante o período de formulação do seu sistema de escritura, assoma aqui como procedimento de escrita). A palavra, ainda que própria, surge *do nada*, como algo estranho, anônimo, opressivo, ininterrupto: e é apenas a partir da *interrupção* e do *distanciamento* do escritor com relação àquilo que escreve — apenas a partir da negação da escrita, apenas a partir dessa “outra mão” blanchotiana, a mão que não escreve, mão ausente, de que o caso de Bellatin, mecanógrafo de uma mão só, não poderia ser mais ilustrativo — que sua escritura pode ser então operada, armada, comunicada e, como veremos no capítulo seguinte, não apenas uma, mas repetidas vezes, de vários modos.

Esse distanciamento, por sua vez, não impessoaliza a escritura, mas, pelo contrário, é apenas mediante ele que as marcas da singularidade daquele que escreve passam a se imprimir no escrito. O impessoal, o neutro, estava, antes, no surgimento da palavra — ali mesmo onde costuma-se supor a genialidade, a originalidade, a individualidade e todos esses mitos que rondam o momento da criação. Bellatin nos propõe essa inversão: a impessoalidade da escrita e a singularidade da montagem. Não à toa, é somente durante esse processo de montagem dos livros que Mario Bellatin passa a reconhecer uma certa homogeneidade no que escreve, um certo centro móvel de atração que culmina na afirmação de um sistema literário próprio: “Creo que todos los libros son lo mismo”<sup>268</sup>.

A primeira constatação dessa unidade na própria escritura aconteceu quando o escritor participou de uma residência de escritores e cuja descrição em *Underwood portátil* coincide

---

com sua privação, é sempre — e em relação à mesma coisa — potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer” (p.249). A mão blanchotiana de Bellatin — a mão ausente, mão que não escreve — coloca a sua escritura em relação com a própria privação e só então, isto é, só a partir de um limite, um *não-mais* é que a escritura pode tomar corpo, fazer-se livro, enquanto colocação em ato, ao mesmo tempo, da potência de fazer e de não fazer. [AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências, p.243-254. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017].

<sup>267</sup> A expressão é do próprio Mario Bellatin, em entrevista: “De lo que soy consciente y siempre lo he sido es ‘escribir desescribiendo’ [...]: el hecho de yo ser un escritor es como responder a este impulso de la escritura. Pero después hay un proceso *que es cuando me siento realmente escritor*, cuando voy desescribiendo. En ese primer momento de escritura es cuando surge una serie de elementos que, curiosamente, para mí no son importantes y para el común de la gente – y por eso es que hay tantos malos libros – es lo fundamental de la literatura, como la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético. *Toda esa parte la tengo que borrar, porque para mí es más importante lo no dicho que lo dicho*. Lo que pretendo con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector de alguna forma ingrese a este universo y se convierta en un coautor, un cómplice, así como yo también. Ese lugar para mí es el lugar de las preguntas no de las respuestas. También me gustaría que el lector hiciera una operación similar: *así como yo me convertí en lector de mi propia escritura – por la cual borraré la mayor parte de los elementos que la constituían –*, pretendo que cada lector vaya reconstruyendo lo destruido y, de esa forma, conseguir una suerte de extraña complicidad con este lector para que cada quien elabore su propio libro” (ORTEGA, 2014, itálicos nossos). [ORTEGA, 2014]

<sup>268</sup> BELLATIN, 2013, p.492.

com a da experiência de escrita de *Flores* (2000), a qual Bellatin menciona numa série de entrevistas<sup>269</sup>. Nessa ocasião, afirma o narrador, ele tratou de “poner en orden una serie de archivos que andaban sueltos en mi computadora”<sup>270</sup>, isto é, se dedicou não a criar algo novo, mas antes a “darle forma” a essa série de “intentos de escritura” inacabados, ao modo de uma espécie de remontagem do arquivo pessoal, a qual o levou a constatar “que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos” e formavam “una suerte de homogeneidad [que] hacía posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo”<sup>271</sup>. A partir dessa constatação — e não ao contrário — surgiria a ideia da suposta “antigua técnica sumeria” utilizada em *Flores* para “la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo”<sup>272</sup>.

Outros experimentos da escritura de Bellatin, como, por exemplo, os jogos com a referencialidade da tradição japonesa, além de se inscreverem numa investigação do papel do escritor frente àquilo que ele escreve — como vimos na introdução a respeito de *El jardín de la señora Murakami* — também funcionam como modos de “apaziguar” essa espécie de *estandarização* produzida por uma escritura que, apesar de prolífica, é sempre a mesma. Assim, afirma mario bellatin em *Underwood portátil*, livros como *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002), dentre outros, recorrem a tradições “aparentemente ajenas a nuestro contexto”<sup>273</sup> para dar aos textos alguma espécie de *recobrimento*. Ou seja, trata-se de um procedimento de escrita e dissimulação: recorrer à *aparência* ou ao *revestimento* proporcionado pelo simulacro de determinadas tradições literárias estrangeiras para que os textos não aparentem a homogeneidade de que na verdade são parte — isto é, para produzir uma espécie de *distanciamento* dos textos com relação ao seu contexto de produção e

---

<sup>269</sup> Aparece, por exemplo, na seguinte entrevista concedida no Brasil, em 2009, quando veio à Flip: “Fue un trabajo de edición, mayormente, cuando decidí hacer el libro *Flores*. Yo tenía una residencia de escritores, donde fui invitado y que supuestamente era un lugar para inspirarse, para poder trabajar, pero yo no necesitaba un lugar para inspirarme porque creo yo que necesito lugares para ‘desinspirarme’, porque todo el tiempo quiero estar escribiendo. [...] Llevé muchos textos, escritos por diferentes motivos, en diferentes circunstancias, en distintos tiempos, y aproveché ese lugar, el espacio que me otorgaban, para construir, a partir de esas escrituras tan disímiles, buscar cual era la escritura que los podía unir, ya que habían sido hechas por mí, por diferentes motivos y circunstancias, pero cuál era la escritura, donde estaba mi verdadera escritura. Entonces fue un trabajo muy delicado, intelectual, ya no literario, creativo, sino de construcción. Y fue en ese momento donde surge la idea de las flores, para crear esa estructura, las técnicas sumerias, de como está escrito el gilgamesh, de todo ese tipo de ideas para conseguir que muchos de esos textos que no tenían ningún vínculo lo tuvieron y formaron un cuerpo cerrado, que creo que es lo que ocurre con *Flores*”. (SARAIVA, 2009).

<sup>270</sup> BELLATIN, 2013, p.490.

<sup>271</sup> Ibidem, p.490-491.

<sup>272</sup> BELLATIN, 2013, p.361.

<sup>273</sup> BELLATIN, 2013, p.492.

circulação. Esse procedimento produziria a impressão de uma *variabilidade* onde, na verdade, há apenas repetição, monotonia.

Voltando à afirmação de Bellatin que salientamos no início do capítulo anterior, a de que ele *não tem nada para contar*, podemos entender que a falta de interesse pelo que se narra tem como contra-face — ou como prosseguimento — essa preocupação intensa pela sistematização do escrito e pela possibilidade de fazer com que seus livros funcionem apenas como um sem-fim de manifestações do mesmo sistema: “[...] me molesta mucho que no se obedezca a un orden mayor, mucho más grande que los propios libros”<sup>274</sup>. O que Bellatin espera dos seus livros, como já afirmou várias vezes, é que sejam lidos até o fim — e mais nada: “El placer infinito para mí es que tú recorras una novela completa, y ya, eso es lo único. Es un placer morboso, que tú lo hagas y nada más”<sup>275</sup>. *A passagem da escrita sem bordas nem nada a dizer à busca por uma coerência que fragmente essa escritura em livros articulados pelo pertencimento a um mesmo universo ficcional marca o início desse sistema:*

“Volvamos al comienzo. Hay una serie de escritos, no importa qué. Entonces de pronto toda esa sistematización, todo ese tiempo, todo ese proceso es tratar de domar esta necesidad y darle un sentido no sé si positivo o qué. Que se convierta en algo que forma parte de algo coherente, que por su coherencia pueda llegar a ser”<sup>276</sup>.

Constrói-se assim um *universo próprio*. E os modos de figuração do autor — também implicados nesse jogo literário com as tradições estrangeiras — não estão desvinculados dessa construção na medida em que produzem uma certa *retórica pessoal* responsável pela *sustentação* desse universo, isto é, da ficção. Ou seja: a produção de um sistema próprio de escritura implica tanto a produção de um universo *coerente* nos livros quanto a produção paralela de uma “*linguaje extra-libros*”, um “*contexto propio*” que circunscreva esses livros e sustente sua possibilidade de existência sem que importe, “en lo más mínimo, su adecuación con la realidad”<sup>277</sup>. Novamente, o mito pessoal do escritor — essa retórica que transborda o espaço do livro — funciona aqui articulado ao sistema de escritura construído pelo escritor e à sua condição de sobrevivência.

---

<sup>274</sup> GOLDCHLUK, 2000, p. 4.

<sup>275</sup> Ibidem, p.5.

<sup>276</sup> Ibidem, p.6.

<sup>277</sup> BELLATIN, 2013, p.491.

Essa dupla sustentação (retórica e material) do sistema literário de Bellatin o dispõe segundo a lógica de um *proyecto* — pensando a noção de projeto não num sentido teleológico, mas antes vinculado a uma ideia de *projétil*, como propõe Cote-Botero:

Por proyecto debe entenderse aquí una doble acepción: por una parte, la representación de una reunión, suma de piezas y elementos individuales que hacen parte de una misma totalidad y persiguen un mismo propósito. Por otra, *una lógica de construcción: la acción misma de proyectar: visionar, trazar o lanzar, donde dicha reunión de elementos se organiza como la manifestación de un ejercicio en proceso*, del que cada libro es apenas una ‘entrega’ [...], esto es, la huella de una experiencia más amplia. Llamo al conjunto de la producción artística de Mario Bellatin ‘proyecto’ porque el término permite referir los elementos constitutivos de su poética. Por una parte, la idea tantas veces expresada por el autor en prólogos, ensayos y entrevistas de que su producción debe ser vista como una reunión donde todos los libros son el mismo [...]. Por otra parte, el ‘proyecto’ es también *una lógica de la creación donde la obra es apenas un elemento de la experiencia que en ella recomienza siempre y donde escribir es registrar parcialmente los elementos de esa ocurrencia.*<sup>278</sup>

Assim, a coerência do universo próprio de Bellatin não se dá apenas por uma homogeneidade *a priori* de sua escritura, mas pelo constante trabalho de voltar sobre os próprios textos e rearmá-los, rearticulá-los de modo a aproximá-los e também comunicá-los com os textos vindouros. Se trata de uma coerência produzida *a posteriori* — e *Underwood portátil* é um dos espaços por excelência em que se coloca em cena essa estratégia, recorrendo, por exemplo, ao procedimento de “escribir por encima de lo que estaba escribiendo”<sup>279</sup>: uma espécie de “escritura palimpséstica” que serve também a um *afastamento* do autor com relação àquilo que ele produz, no sentido daquela distância própria ao montador, que havíamos discutido anteriormente, e que, paradoxalmente, é o que há de mais singular em sua escritura.

Isso acontece com bastante evidência, por exemplo, com o lugar que ocupa *Salón de belleza* ao longo de *Underwood portátil*. Esse livro — como também o observa Cote Botero —, assim como *Perros héroes* (2003), funciona como uma espécie de nódulo aglutinador no rizoma que é a obra de Bellatin, nódulo do qual se alimentam outros textos. Isso porque a sua recorrência diz respeito menos à citação da novela de 1994 do que a um título que poderia ser outorgado a mais de um texto ou a um texto permanentemente aberto que “vuelve a ponerse en cuestión a propósito de estas referencias que lo sobre-escriben constantemente”<sup>280</sup>. Como vimos no início do capítulo, o mito de origem do escritor é antecedido pelo mito de origem de *Salón de belleza*. A imagem claustrofóbica que haveria dado origem à escrita do livro — “Peces

<sup>278</sup> COTE BOTERO, 2014, p.4-5, grifo nosso.

<sup>279</sup> BELLATIN, 2013, p.493.

<sup>280</sup> COTE BOTERO, 2014, p.128-129.

atrapados en un acuario, suspendido en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada”<sup>281</sup> — é reiterada alguns fragmentos à frente — “*Repito*, fue a partir de la imagen [...]”<sup>282</sup> — e dá início não apenas a uma reconstrução do processo de escrita de *Salón de belleza* como também à sua articulação com o livro anterior, *Efecto invernadero*, a partir das relações entre beleza e morte que os dois textos trabalham<sup>283</sup>. Ou seja, prepara-se aqui — *a posteriori* — a possibilidade da sistematização da obra de Bellatin desde os seus primórdios.

A própria montagem da *Obra reunida* (2005) faz parte desse processo. Longe de uma mera “reunião”, ela é antes uma “re-apresentação” da escritura de Bellatin: as breves 22 páginas de *Underwood portátil* que estamos investigando funcionam como espaço auto-reflexivo de um processo que já está materialmente realizado no volume. Não é à toa que *Mujeres de sal*, o primeiro livro de Bellatin, fica fora da *Obra reunida*, por haver sido escrito antes do pensamento sistemático que articula todos os seus livros a partir de *Efecto invernadero*. A própria ordenação dos textos na *Obra reunida* é resultado de um processo de montagem bastante expressivo: inicia-se não com *Mujeres de sal* nem com *Efecto invernadero*, mas com *Salón de belleza* — esse texto *tornado* origem —; além disso, não segue uma ordem cronológica — por exemplo, *Flores* (2000) aparece depois de *Perros héroes* (2003) — e também deixa de fora textos que já haviam sido publicados em 2005, como *Poeta ciego* (1998), que passa a ser incluído apenas no volume das *Obras reunidas 2* (2014).

---

<sup>281</sup> BELLATIN, 2013, p.485.

<sup>282</sup> Ibidem, p.487, grifo nosso.

<sup>283</sup> “En un libro anterior, *efecto invernadero*, había trabajado, basándome en la vida y la muerte de un poeta, césar moro, las relaciones que pueden establecerse entre belleza y muerte” (BELLATIN, 2013, p.489). O início do fragmento remete a *Salón de belleza — Efecto invernadero* é anterior a ele — segundo o modo sutil que bellatin articula no texto as séries narrativas dos fragmentos que não se sucedem. Mais adiante, bellatin sugere uma passagem entre um livro e outro: “Poco a poco, la belleza que buscaba antonio, el personaje de la novela *efecto invernadero*, debía transformarse en algo tangible. Fue así como surgió la idea de crear un salón de belleza ubicado en un barrio marginal” (p.493). Cabe aqui notar que entre a publicação de *Efecto invernadero* (1992) e *Salón de belleza* (1994) há ainda *Canon perpétuo* (1993), também incluído nas *Obras reunidas*. De todo modo, como nos mostra Leo Cherri (2020), no intervalo entre 1986 e 1992, em que Bellatin reuniu e trabalhou o material de escritura que por fim publicou sob o título de *Efecto invernadero*, também foram escritos parte de *Poeta ciego* (1998), de *Canon Perpetuo* (1993), de *Damas chinas* (1995) e de *Lecciones para una liebre muerta* (2005). Além disso, a partir de afirmações e entrevistas de Bellatin, Cherri também mostra como, se *Mujeres de Sal* (1986) e *Efecto invernadero* (1992) supuseram três anos de trabalho cada, *Canon perpétuo* e *Salón de belleza* “fueron escritas de un tirón, porque encontraron rápido su rumbo” (BELLATIN *apud* CHERRI, 2020, posição 868). Ou seja, trata-se de textos que já foram produzidos dentro do sistema de escritura inventado por Bellatin a partir da publicação de *Efecto invernadero*, o que implica uma certa comunicação — ainda que implícita ou aberta, isto é, ainda a ser estabelecida — entre eles. O movimento de Bellatin ao voltar a esses textos em *Underwood portátil* procura encontrar — leia-se *produzir* — essa comunicação, recorrendo aqui, por exemplo, a uma afinidade temática na pergunta pelas relações entre morte e beleza nos textos de 1992 e de 1994.

Após abrir o volume da *Obra reunida* e também *Underwood portátil* com *Salón de belleza*; e após articulá-lo com o livro anterior, *Efecto invernadero*, mario bellatin remete então o livro de 1994 a seu sistema de escritura como um todo:

Creo oportuno señalar que el libro *salón de belleza* responde a un proyecto donde las obras son sencillamente manifestaciones de un sistema y los temas tratados sirven sólo de pretexto para señalar realidades supuestamente más importantes que las nombradas.<sup>284</sup>

Assim, nesse fragmento, mais do que reafirmar a existência de um sistema literário próprio, o narrador está de fato *produzindo* esse sistema “ao vivo”: *Salón de belleza* passa a ser apresentado como a peça de uma máquina, de um *projeto* em que quase não importam os temas tratados — aqueles que há pouco o narrador havia notado em seus próprios textos: as possíveis relações entre morte e beleza —, senão apenas para *apontar* para alguma outra coisa que não sabemos bem o que é (realidades “supostamente mais importantes que as nomeadas”).

Esse gesto de “auto-produção ao vivo” fica ainda mais claro quando mario bellatin passa a nos contar não apenas dos livros que já escreveu, mas também daqueles cuja escrita está *em curso*, agora mesmo, no momento em que o narrador nos narra: “Lo peor de todo es que se encuentran en proceso de redacción dos libros nuevos: *lecciones para una liebre muerta* y *mi piel, luminosa*”<sup>285</sup>. Num mesmo gesto, o narrador nos apresenta o que está por vir e o inscreve — com pesar — no mesmo universo imaginário do seu mito de origem: aquele do garoto de dez anos que haveria escrito um livro sobre cães rechaçado pela sua família. Isso porque, nos livros que ele está escrevendo agora, o narrador teme ainda estar presente “la incapacidad de ver el mundo de una manera ajena al imaginario de una mente de diez años de edad”<sup>286</sup>. De novo, temos aqui *projeção* e *remissão* articuladas: aquilo que ainda está por vir e que nunca (pode) acaba(r) de chegar, ao mesmo tempo, nunca escapa da sua cena inaugural, do trauma original<sup>287</sup> que, como vimos, funciona ao modo de uma assinatura e de um espaço ficcional em que tem lugar essa escritura.

---

<sup>284</sup> BELLATIN, 2013, p.494.

<sup>285</sup> Ibidem, p.495.

<sup>286</sup> Ibidem, p.495.

<sup>287</sup> Nesse fragmento citado acima, o narrador volta a falar da cena inaugural de sua escritura e caracteriza como uma experiência de *horror*: “[...] sé que en sus páginas [dos livros que estão sendo escritos agora] se hará evidente todo el horror, ése y no otro, del niño que al presentar su primer libro recibió sólo una serie de burlas” (2013, p.495).

### 2.5.3 Modos de proliferar o escrito: adaptações, descategorização e leitura

A menção em *Underwood portátil* aos livros ainda em andamento se inscreve no que poderíamos chamar de um terceiro momento da trajetória da relação do escritor mario bellatin com sua escritura, que não é nada mais do que o prolongamento do seu sistema mediante a incorporação de outras “peças” à máquina: a tentativa de fazer com que a escritura continue se produzindo e proliferando sem que para isso o escritor tenha necessariamente que se sentar para “escrever algo novo”. Esse é o sentido mais concreto que assume o que chamamos anteriormente de uma *ética da sobrevivência* em Bellatin e que, ao nosso ver, está formulado com todas as palavras no seguinte fragmento:

El hecho de que haya muchas formas para lograr seguir escribiendo y que exista, además, el recurso de inventar trucos y artimañas que permiten que la escritura genere nueva escritura, hace que, de alguna manera, se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más.<sup>288</sup>

Os livros inacabados (no caso *Lecciones para una liebre muerta* e “mi piel, luminosa”, que, em 2007, viria a ser a segunda parte de *El gran vidrio*), os livros perdidos (como o dos cães, escrito aos dez anos de idade), os livros por vir (como os do projeto *Los cien mil libros de Mario Bellatin*): toda essa escritura possível passa a fazer parte da obra. Mas não apenas isso. Há também muitos outros “truques” e “artimanhas”. A formulação de um mito do escritor, como vimos, é uma delas. E também o prolongamento desse mito na contínua reiteração da pergunta pelo lugar que ocupa o escritor frente àquilo que escreve: o escritor como tradutor de um texto inexistente (*El jardín de la señora Murakami*), o escritor como biógrafo de um escritor inexistente (*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*), o escritor como investigador literário de um livro de Philip Roth que tampouco existe (*Jacobo el mutante*), o escritor como um altar vazio (a apresentação de *Perros héroes*), o escritor como um criador de espaços anônimos e comunitários (“Nunca me he sentido ni ajeno ni parte de lo escrito. Pienso que mi tarea se trata solamente de un ejercicio de creación de espacios, que generalmente no tienen nada que ver conmigo”<sup>289</sup>; o oferecimento da própria prótese como espaço de intervenção artística), etc.

Outro modo de fazer com que a escritura gere mais escritura — e também de escrever sem escrever — é através de adaptações teatrais e cinematográficas de seus textos, as quais transgridem ou reviram e reavivam o espaço sepulcral do livro. “Lo que me interesa no es tanto

<sup>288</sup> BELLATIN, 2013, p.497.

<sup>289</sup> Ibidem, p.502.

el producto acabado, que por lo demás no sería mío, sino las distintas posibilidades que los textos pueden ser capaces de generar”<sup>290</sup>. A adaptação teatral de *Salón de belleza*, por exemplo, ocupa um papel fundamental no prolongamento que Bellatin dá ao texto em diversas ocasiões — embora ele nunca esclareça suas circunstâncias, afirmando apenas que ela ocorreu vinte anos após a publicação do livro<sup>291</sup>. Como mencionamos no início do capítulo, em “Demerol sin fecha de caducidad” (2008), “Una cabeza picoteada por los pájaros” (2007) e “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan” (2010), essa adaptação funciona como modo de construir um outro relato que se re-articula com todo o mito de Bellatin: a história de como o autor assistiu à adaptação do próprio livro e pode, pela primeira vez, “leerse a si mismo”<sup>292</sup> e reconhecer em seu texto um caráter profético. Isso porque, logo após a peça, o autor haveria buscado seu próprio personagem detrás do palco e o levado a sua casa, onde seu personagem — “su propia creación”<sup>293</sup> — o haveria *contagiado* de uma doença incurável (como acontece com o narrador no *Moridero*) que o levou à morte. O autor, morto pela própria ficção, mas ainda assim mantido por ela: *vivir sin vivir*. Ou seja, temos aqui a adaptação teatral do livro se articulando com o mito pessoal do escritor e também com a reflexão de Bellatin sobre o espaço da escritura justamente como modo de dar prosseguimento a ela. Voltaremos a essa cena no último capítulo.

Em *Underwood portátil*, mario bellatin ainda menciona uma possível adaptação teatral de *Damas chinas* e também a peça baseada em *La escuela humana del dolor de Sechuán* que será montada em Buenos Aires. Acerca dessa última — cuja menção é feita no penúltimo fragmento do texto — encontramos a irrupção no texto do presente mais imediato: “Me acaban de informar [...]”<sup>294</sup>, afirma o narrador, introduzindo o leitor naquilo que está prestes a acontecer, ou seja, naquilo que ainda não existe, mas mesmo assim, ao ser anunciada, já passa a fazer parte da sua obra. Nos fragmentos finais há uma recorrência de advérbios e da

---

<sup>290</sup> Ibidem, p.498.

<sup>291</sup> Em entrevista, Bellatin chega a afirmar que *Salón de belleza* teve várias adaptações teatrais. Desta à qual sempre retorna, afirma apenas que haveria acontecido no México. [LARRAIN, Ramiro. “Entrevista a Mario Bellatin”. *Orbius Tertius*, nº11-12, 2006]. É Carlos Leonel Cherri quem nos esclarece as circunstâncias dessa adaptação teatral do texto à qual Bellatin retorna constantemente: trata-se da versão teatral de *Salón de belleza* adaptada por Alberto Chimal e Israel Cortés e apresentada em 2002 pela Compañía Mexicana de Circo de Cámara, Circo Raus. (Ver: CHERRI, Carlos Leonel. *Cine y literatura en América Latina. Las intervenciones de Mario Bellatin*. Boletim de pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 15, n. 142015). Em “Escribir sin escribir”, Bellatin também nos informa acerca da adaptação teatral do livro que haveria sido realizada em Lima, Peru, levada a cabo por Miguel Rubio, do grupo teatral Yuyachkani.

<sup>292</sup> BELLATIN, Mario. *¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan*. In: **Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación**. Murcia: Centro Párraga, 2010, p.58.

<sup>293</sup> Ibidem, p.59.

<sup>294</sup> BELLATIN, 2013, p.506.

conjugação de verbos no presente que marcam a atualidade do que está sendo narrado, assim como o limite da possibilidade de sua narração: “*Actualmente*, sigo una serie de preceptos musulmanes [...]”<sup>295</sup>; “*Ahora*, por ejemplo, cuando está a punto de aparecer la tercera edición del libro *poeta ciego*”<sup>296</sup>; “Aparte de hacer libros, *dirijo* una escuela para escritores”<sup>297</sup>; “Quizá *ahora* el dolor más grande esté en [...]”<sup>298</sup>. Como havíamos afirmado no capítulo anterior, a auto-exposição da trajetória de um autor que tem lugar em *Underwood portátil* funciona ao modo de uma fotografia, uma imagem de um determinado momento de um processo inacabado e que, como pontuou Laddaga acerca dos escritores produtores de espetáculos de realidade, “es modificada a la vez que se captura, es inscripta y puesta en red desde el comienzo”<sup>299</sup>. Não é à toa que, após *Underwood portátil*, passam a surgir uma série de outros textos de Bellatin com um caráter semelhante e que reinscrevem essa imagem da própria obra, assim como a imagem do autor, e as rearticulam conforme as mutações que sofre seu projeto com o passar do tempo (pensemos, por exemplo, na posição que “Escribir sin escribir” e “Condición de las flores” ocupam na *Obra reunida 2*).

Além das adaptações de seus textos a outras linguagens artísticas, outra incorporação que faz Bellatin à sua obra é aquela relativa à *crítica* sobre esta. Mencionamos anteriormente o exercício de Bellatin com o artigo “Kawabata: el abrazo del abismo” (2008); em *Underwood portátil*, por sua vez, aparecem fragmentos que apenas reproduzem o para-texto de alguns dos seus livros:

*Tras los éxitos de sus anteriores novelas efecto invernadero y canon perpetuo, mario bellatin retoma uno de los universos más personales e inimitables de nuestra narrativa, dice en la contratapa de uno de los libros.*<sup>300</sup>

*Para su complacencia, el lector de salón de belleza experimentará la sensación de poseer en sus manos una pequeña obra maestra, dice otra de las solapas.*<sup>301</sup>

<sup>295</sup> Ibidem, p.504, grifo nosso.

<sup>296</sup> Ibidem, p.504, grifo nosso.

<sup>297</sup> Ibidem, p.505, grifo nosso.

<sup>298</sup> Ibidem, p.506, grifo nosso.

<sup>299</sup> LADDAGA, 2007, p.15. A aspiração à condição de instantânea é uma das cinco aspirações que Laddaga reconhece na literatura da constelação de autores que ele entende como produtores de espetáculos de realidade — que tem como figuras centrais, além de Bellatin, César Aira e João Gilberto Noll. As outras quatro aspirações seriam: 1) À *condição de arte contemporânea*; 2) À *condição da improvisação*; 3) À *condição de mutante*; 4) À *condição de um transe*.

<sup>300</sup> BELLATIN, 2013, p.503, grifos do autor.

<sup>301</sup> Ibidem, p.503, grifos do autor.

Há aqui uma ironia dirigida à banalidade ou nulidade com que o discurso institucional aborda a sua obra. Mas, ao mesmo tempo, há também uma incorporação desse discurso em sua obra, seguindo uma espécie de lógica do *ready-made*: o que acontece se um texto de contracapa é deslocado para o interior do livro?

A relação com a crítica se estende também a uma *recusa* radical contra qualquer tentativa de categorização de sua obra: “Un texto debe estar fuera de cualquier categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia”<sup>302</sup>. Essa busca por permanecer num espaço indeterminado, avesso a qualquer ordenamento externo, é também uma forma de produzir as próprias regras de funcionamento de sua escritura e fazê-la proliferar — mas não *contra* a crítica, isto é, por fora dela, senão que, pelo contrário, *através* dela e até *para ela*, num jogo provocativo de fuga e busca em que, poderíamos dizer, Bellatin apenas experimenta modos de produzir textos sem categoria na medida em que a crítica se interessa por eles e pela possibilidade, não necessariamente de categorizá-los, mas de discuti-los, domesticá-los. Essa situação nos faz lembrar a seguinte passagem de uma entrevista de César Aira, de 2005:

Es cierto que yo siempre fui un favorito de los estudiosos, de los académicos, de las universidades, porque mis novelas tienen como un costado meta-narrativo. Hay elementos para que los profesores se luzcan, o encuentran cosas ahí. En realidad, a todos los novelistas nos gustaría que nos leyera la gente común, la gente de la calle, que es un poco la fantasía. Hace poco me encontré con un amigo al que no veía hace muchos años. Y nos pusimos a charlar, y él me dijo, de pronto, ‘mi hermana es muy admiradora de tus libros, te lee mucho, te ha leído todos tus libros’. Entonces, sentí como una alegría, porque pensé, la hermana de un amigo, será una señora, un ama de casa. Y entonces él agregó, ‘es profesora de narratología’. Me arruinó totalmente.<sup>303</sup>

Assim como a literatura de Aira, a de Bellatin se constrói numa relação bastante evidente com a crítica literária e acadêmica que se debruça sobre ela, de modo que os gestos de Bellatin contra a crítica devem ser entendidos apenas no interior dessa relação sem a qual sua escritura teria, talvez, poucas chances de sobrevivência. No entanto, ao menos no caso de Bellatin, também podemos reconhecer uma certa atitude de alerta e atenção com relação à crítica: um sistema de escritura vivo, preocupado com o modo pelo qual é recebido e que se pensa a partir dos abalos produzidos pela sua abertura, pela sua recepção, pelos seus efeitos sobre a crítica e sobre os seus leitores de maneira geral. Trata-se, inclusive, de uma espécie de mecanismo de defesa, já que, embora o narrador afirme procurar deixar o sentido de seus textos sempre em aberto, há uma preocupação com estar atento a esses possíveis sentidos que sua

<sup>302</sup> Ibidem, 2013, p.501.

<sup>303</sup> EPPLIN, Craig; PENIX-TADSEN, Phillip. Cualquier cosa: un encuentro con César Aira. **Lehman College**, 2005. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso em: 03 mar. 2022.

escritura gera e, de alguma forma, reconduzi-los à coerência do seu sistema literário. Ou seja, ao mesmo tempo que o narrador quer abrir e proliferar o texto, há uma tentativa de reconduzir essa proliferação de volta à própria escritura, incorporando-na e desarmando qualquer ameaça mais radical de ruptura com a coerência do seu sistema literário. *Underwood portátil*, de maneira geral, é esse gesto: a tentativa um tanto defensiva de formular uma coerência a partir de sua obra: desde seu mito de origem, passando pelas circunstâncias de sua produção, pela recepção, e chegando à produção atual. No entanto, isso já estava presente na trajetória de Bellatin muito antes: por exemplo, no *Cuaderno de tapas rojas* estudado por Leo Cherri em “De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin” (2020), no qual Bellatin reuniu a recepção crítica sobre as suas duas primeiras obras, (*Mujeres de sal* e *Efecto invernadero*).

El escritor no fue coleccionando reseñas, entrevistas y demás documentos, sino que de un momento a otro comenzó a recolectarlos desde el presente hacia el pasado — o al menos reunirlos en ese orden — para, inequívocamente, averiguar algo. No se trata, por lo tanto, de una actitud de coleccionista sino de investigador o de arqueólogo.<sup>304</sup>

Por fim, entra em jogo aqui a função que o leitor passa a exercer na escritura de Bellatin; ou melhor, a função que Bellatin passa a querer outorgar ao leitor. Em diversas ocasiões, o escritor afirmou que não lhe importa se gostam ou não dos seus livros: o que interessa é que o leitor o termine, isto é, que o livro *funcione* até o fim<sup>305</sup>. Diz Bellatin a Alicia Ortega: “al momento de acabar un libro mío ya eres autora [...]. En ese momento, dejo de ser dueño de mi texto”<sup>306</sup>. Trata-se de fazer da morte do autor barthesiana — “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”<sup>307</sup> — um modo de prolongamento do texto, essa espécie de destino coletivo e impessoal da escritura, de que fala Barthes. Como afirma o narrador de *Underwood portátil*, a proposta que sua escritura coloca em jogo é a de “hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia”<sup>308</sup>: e esse universo passa

<sup>304</sup> CHERRI, 2020, posição 1071-1076.

<sup>305</sup> “Yo nunca pregunto al lector qué pasa con un libro mío, pero si yo pudiera hacer esa pregunta, si te pudiera preguntar a ti sobre algún libro que hayas leído, la única pregunta que te haría es: ‘¿lo acabaste de leer?’. Si me dices “no”, me preocuparía. Entonces diría: ‘Oh, los elementos que yo puse en juego para seducirte, para que llegaras al final, no fueron lo suficientemente efectivos’. Pero si me dices ‘sí’ e, inmediatamente, me dices que no te gustó o que fue un espanto o algo negativo o positivo, igual me da lo mismo, ya gané la batalla, porque mi batalla fue llevar al lector a transitar por un universo paralelo, construido bajo su propia lógica, bajo su propia retórica que, de alguna manera, no es un escape de la realidad concreta, real” [ORTEGA, 2014].

<sup>306</sup> ORTEGA, 2014.

<sup>307</sup> BARTHES, 2012, p.64.

<sup>308</sup> BELLATIN, 2013, p.502.

a ser incorporado à própria obra, como uma das suas múltiplas leituras<sup>309</sup> — o que também quer dizer, uma de suas múltiplas possíveis reescrituras.

## 2.6 LA VERDAD DE UNA PROPUESTA

Em suma, nesse capítulo discutimos os traços colocados em jogo pela cena inaugural do escritor mario bellatin montada em *Underwood portátil*, a qual abre o espaço imaginário em que funciona o seu sistema de escritura. Em seguida, propusemos três etapas da trajetória da relação do escritor mario bellatin com relação à própria escritura: primeiro, a obsessão pelo aparecimento compulsivo, inoperante e impessoal das palavras “no vazio”; em seguida, o estabelecimento de um sistema de escritura propriamente dito, capaz de produzir modos de montagem e de ordenamento dessas palavras, reconhecendo nesse processo a singularidade de um projeto; e por fim, a busca por proliferar o escrito para além do texto e do espaço da sua autoria. Todas essas etapas se articulam em torno da *verdade de uma proposta*:

de lo que se trata, creo, es de conseguir que la escritura, tal como se quiera plantear, genere nueva escritura. Para lograrlo cualquier truco puede ser válido, pues al final quizá prevalezca la verdad de una propuesta.<sup>310</sup>

É esse o princípio de funcionamento do sistema de escritura produzido por Bellatin; um princípio de sobrevivência que é também um princípio de adiamento: toda escritura aparece como o anúncio da escritura por vir, ao mesmo tempo em que nunca deixa de reencenar um mito de origem: aquele do *vazio que escreve* ou, como formula Blanchot, do escritor “como um nada trabalhando no nada”<sup>311</sup>. Em suma, para Bellatin a escritura que surge parece importar

<sup>309</sup> Como afirma Bellatin, novamente a Alicia Ortega, na sequência da passagem citada acima: “Si tú, de pronto, con cualquiera de mis libros haces una teoría sobre la posmodernidad llevada al extremo latinoamericano o lo que se te pueda ocurrir, y me presentas esa teoría que surgió a partir de un libro como *Salón de belleza* y yo veo que lo que tú has construido tiene una lógica y una verosimilitud que lo hace coherente... pues sí, de acuerdo. Yo no te voy a decir: “no, no, no, un ratito, en este libro lo que yo tenía en mente era la belleza y la muerte, o la peste como constante bíblica”. Si tú me demuestras algo totalmente distinto, después de esa lectura, es totalmente válido porque justamente lo que yo pretendo es que los libros sean plataformas para que los demás puedan construir. Muchos libros me han dado esa satisfacción, porque a partir de ellos se han hecho obras de teatro, se han llevado al cine, se han hecho interpretaciones, tesis, etc., Entonces, digo, cumplieron su cometido, porque justamente se construyó a partir de una base que aparentemente tiene muchos vacíos” [ORTEGA, 2004].

<sup>310</sup> BELLATIN, 2013, p.503.

<sup>311</sup> BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.314. O começo da escritura é sempre uma espécie de infração, afirma Blanchot, uma espécie de rompimento do paradoxo irresolúvel que há na relação de antecedência entre o escritor e a obra. “O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir?” (2011, p.314). Como pode o escritor resolver esse problema? *Começando imediatamente*, afirma Blanchot, *passando imediatamente ao ato*,

menos do que a manutenção da máquina que a continua produzindo e das cenas que permitem essa continuidade. No capítulo seguinte, estudaremos outra peça dessa máquina, isto é, outra das cenas que dá continuidade ao seu funcionamento — esta, articulada a um gesto.

---

sem se importar com as circunstâncias e sem pensar mais no início, no meio e no fim. Nunca teremos o direito de começar a escrever. Começemos, portanto.

### 3 UM CÃO NO ALTAR. ¿QUÉ ES LO QUE EM REALIDAD ESTÁN HACIENDO AHÍ?

A cena é a seguinte:

El día de la presentación del libro *perros héroes* convoqué, aparte de los invitados, a las personas que, en apariencia, habían hecho posible la puesta en escena del texto. Debían contarle al público, de viva voz, cuál había sido su trabajo. Escogí como lugar de encuentro el templo de San Jerónimo en ciudad de México, construcción del siglo XVI ubicado dentro del convento donde sor Juana Inés de la Cruz pasó casi toda su clausura. Al mismo tiempo contraté al grupo de *rock oscuro*, Santa Sabina, para que hiciera una suerte de partitura con el contenido del libro que se presentaba. Todo salió a la perfección. El templo se llenó de personas. La mesa de presentación fue armada en el mismo altar. Cada uno habló de detalles y supuestos problemas surgidos durante el montaje. Habló, también, un reconocido crítico teatral, quien incluso publicó su texto en una revista de gran circulación. Finalmente, los presentadores se retiraron. El altar quedó solitario. En ese momento apareció de debajo de la mesa un perro entrenado, se trataba de una hembra *pastor belga malinois*, que saltó y quedó inmóvil, por espacio de media hora, en medio del altar. Apenas el perro se acomodó en su inmovilidad, la nave central se oscureció. Sólo quedó iluminado el lomo y la cabeza del animal, así como el retablo principal de la iglesia. En ese momento surgió, oída en *off*, la voz de la cantante de Santa Sabina. En mitad de la acción, que se iba desarrollando en medio de una expectación pasmosa, me dieron unas ganas profundas de voltear hacia el público — me encontraba sentado en la primera fila —, y preguntar, en voz alta, qué era lo que en realidad estaban haciendo sentados allí.<sup>312</sup>

Assim a lemos em *Underwood portátil: modelo 1915*. Sabemos que se trata da apresentação do livro *Perros héroes*, de Mario Bellatin, lançado em 2003<sup>313</sup>. No entanto, no texto, o fio narrativo no qual se encadeia a cena a remete a um momento anterior ao livro, que nos faz lembrar aquele gesto inaugural do mito pessoal de Bellatin (escrever a partir do nada, “De buenas, me ocurrió”); o fio narrativo se inicia no fragmento aberto com a seguinte frase: “Cierta vez se me ocurrió colocar un perro en un altar”<sup>314</sup>. Certa vez, “de buenas”, do nada. Assim como com o seu mito pessoal, assim como com *Salón de belleza*, Bellatin parte de uma imagem estática (o livro perdido, o aquário suspenso, o cão no altar) surgida “como se do nada” e constrói a partir dela uma *cena* cujos contornos vão se expandindo e se tornando cada vez menos

<sup>312</sup> BELLATIN, 2013, p.497-498, grifos do autor.

<sup>313</sup> Sabemos também que a apresentação haveria ocorrido depois do Congresso de Escritores Duplicados, que aconteceu em Paris, no Instituto de México, em setembro de 2003. Bellatin afirma em mais de uma ocasião que este congresso (que foi na verdade uma espécie de *performance*) haveria sido a primeira de uma série de ações que ele levaria a cabo nos anos seguintes, dentre as quais está a apresentação de *Perros héroes*. Assim sendo, podemos sugerir que a cena descrita acima, que vamos trabalhar ao longo do capítulo, haveria ocorrido ou no fim do ano de 2003 ou durante o ano de 2004, dado que *Underwood portátil*, texto no qual a cena já aparece narrada, é publicado pela primeira vez em 2005.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p.486.

claros<sup>315</sup>. Afinal, o que é *Perros héroes*? Um livro? Uma instalação? Uma *performance* teatral? Uma série fotográfica? Uma *performance* multimidiática? Uma peça dentro de outro projeto do escritor (*Los cien mil libros de Mario Bellatin*)?

Como pontuamos no capítulo anterior, Cote Botero reconhece não apenas *Salón de belleza*, mas também *Perros héroes* como uma espécie de nódulo aglutinador na obra rizomática de Bellatin, cujo título é outorgado a mais de uma intervenção. A sequência de indagações que propusemos logo acima se apoia justamente numa série de ocorrências que Graciela Speranza — no capítulo do seu *Atlas portátil de América latina* (2012) dedicado a *Perros héroes* — mapeou no trabalho de Bellatin e que levam o título ou ao menos fazem referência a *Perros héroes*. Temos o livro: a narrativa e, ao final, as fotografias, que, como pontuou Reinaldo Laddaga, parecem registrar uma instalação que não sabemos se aconteceu ou não; ou, como pontua Speranza, que fazem avolumar, nessa ausência de correspondência entre texto e imagem, o “espacio ampliado del teatro de la ficción”, de modo que a literatura se espessa “no como espejo de una realidad exterior perfeccionado con las imágenes, sino como espacio conceptual que modifica lo visible, el modo de percibirlo y presentarlo”<sup>316</sup>. É justamente esse *espessamento* que é jogado no título *Perros héroes*, na medida em que ele passa a referir-se não apenas ao livro, mas a uma série protética de ocorrências: à *performance* teatral com a qual abrimos o capítulo e que nos servirá de cena de escritura ao longo do capítulo; mas também a um outro livro — este de fotografias — que aparece um ano depois da apresentação de *Perros héroes*:

“Dieciséis fotos del hombre inmóvil y sus pastores malinois, algunas incluidas en el librito y otras inéditas, se reproducen en una edición antológica francesa de fotografía mexicana, México, D.F., en la que Bellatin participa como fotógrafo. Los detalles sórdidos de la casa y el paralítico cobran nitidez en la serie fotográfica, esta vez en colores, que incluye el mapa de México: el lugar es sin duda el DF, pero el realismo del conjunto se enrarece con el título y el subtítulo de la serie, los mismos de la novela”<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Em entrevista concedida a Graciela Goldchluk, Bellatin chega a mencionar esse ponto de partida em imagens estáticas. Aí, apresenta seu modo de construção narrativa a partir de uma estrutura que recorre a recursos mínimos. Parte de uma *imagem estática* — *Salón de belleza*: “un señor que cría peces y recoge enfermos” (p.4) — e usa um narrador em terceira pessoa. Recorre a apenas cinco estratégias negativas: “no diálogo, no colores, no adjetivos, el narrador no sabe absolutamente nada más que lo ve en ese momento. La única que conoce todo es Fulana, tal personaje. O sea constreñir, constreñir al máximo” (p.5). Em suma, para Bellatin, trata-se portanto de *pôr em funcionamento uma imagem a partir do menor número de recursos possível*. [GOLDCHLUK, 2000].

<sup>316</sup> SPERANZA, Graciela. **Atlas portátil de América Latina**. Arte y ficciones errantes. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012, p.66-67.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p.69.

Depois, no ano seguinte à aparição das fotos na antologia francesa de fotografias mexicanas,

Bellatin participa en una mesa de escritores latinoamericanos en Buenos Aires y vuelve a tomar distancia en una performance multimediática. De espaldas al público, con su brazo ortopédico apoyado sobre la mesa, acciona con el otro brazo un viejo reproductor de casetes y un proyector de diapositivas y, mientras se oyen fragmentos de la novela leídos por él mismo, se suceden diapositivas con figuritas escolares que muy de vez en cuando refieren oblicuamente al hombre inmóvil de la novela.<sup>318</sup>

Por fim (ou não), temos a reedição do livro como parte dos *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, que já mencionamos anteriormente. Aqui, contudo, a versão de *Perros héroes* que iremos priorizar — isto é, nossa cena em questão, a *performance* teatral, o cão colocado no altar — é precedida em *Underwood portátil* por uma série de fragmentos articulados à imagem inaugural, como se se tratasse de recompor todo o trajeto até a sua colocação em cena e informar as circunstâncias do seu surgimento — novamente, aquilo que Reinaldo Laddaga chamou de construção de um mito de origem da obra através da exposição de suas condições de emergência. Trata-se da ficção de uma reconstrução (uma construção, portanto)<sup>319</sup>. Começamos, assim, reconstituindo tais circunstâncias de surgimento e o modo como elas vão se superpondo umas às outras.

### 3.1 UM CÃO NO ALTAR

Trata-se, como é dito logo no início da cena, do relato da apresentação do livro *Perros héroes*. No entanto, nos é dito que esta apresentação foi concebida e oferecida ao público não apenas como apresentação do livro, mas também como um ato de reparação àqueles que não puderam assistir a nenhuma das supostas encenações da adaptação teatral do livro *Perros héroes* que haviam sido anunciadas anteriormente por diversos diretores teatrais da cidade (Cidade do México) — dentre os quais estava o próprio Bellatin — para uma estreia simultânea. Em tais peças — segundo os comentários publicados por um reconhecido crítico de arte que haveria assistido todas as estreias simultaneamente — haviam sido colocados cães adestrados

---

<sup>318</sup> Ibidem, p.69.

<sup>319</sup> Em entrevista concedida a Fermín Rodríguez, em 2006, Bellatin afirma acerca da apresentação de *Perros héroes*: “hice una reconstrucción, que era finalmente lo que me interesaba hacer”, (p.69). Tratava-se no entanto de fazer *como se* fora uma reconstrução. A pergunta por trás da montagem da cena seria: “¿qué pasa si yo reconstruyo una supuesta puesta en escena?” (p.69). O simulacro de reconstrução aparece como procedimento estético: “Hacer *como que* estás haciendo una obra teatral, *hacer como que* escribís una novela. Con la escritura es igual: me hubiera vuelto loco tratando de cumplir con las normas literarias” (p.69-70, grifos nossos). [RODRÍGUEZ, p.63-69, 2006].

imóveis em pedestais, em atitude de ameaça frente ao público. Através de um jogo de luzes, alternava-se entre cães de madeira, cães dissecados e cães de verdade ocupando o altar. Assim, o ato de reparação no dia da apresentação de *Perros héroes* consistiu em convidar os participantes da peça que Bellatin supostamente dirigiu — cenógrafo, produtor, design de iluminação — para que reconstruíssem *por meio de palavras* a montagem teatral. No entanto — como vimos —, ao fim dos depoimentos, a reconstrução verbal da peça parece dar lugar à própria peça, como se se tratasse de uma invocação: o cão de fato sobe ao altar e lá permanece imóvel. Recapitulemos brevemente antes de seguir: o fragmento que lemos em “Underwood portátil” é então o relato da reencenação de uma peça que nunca existiu. Além disso, esta reencenação nos está sendo relatada — a nós, leitoras(es) — assim como o foi para a platéia que estava na apresentação. As posições de leitor e espectador já começam aqui a se confundir.

Seguimos. A peça “reencenada”, como sabemos, é baseada no livro *Perros héroes* — ou melhor, segundo o narrador, busca pôr em relevo a principal característica do personagem deste livro, a saber, sua imobilidade. *Perros héroes*, por sua vez, como é dito nos fragmentos que antecedem a cena, haveria nascido da seguinte experiência do escritor: na busca por um cão da raça *pastor belga malinois* que substituísse seu recém-falecido companheiro canino pongo (um exemplo de *perro peruano sin pelo*), mario bellatin fez uma visita a um homem paraplégico que era dono de trinta *pastores belga malinois*. Este homem viria a ser o personagem principal do livro. Mas esta experiência narrada também é desestabilizada pelo próprio livro: *Perros héroes* termina com uma série de fotografias em que figuram o homem paraplégico, o enfermeiro, a casa — assim como aparecem no livro —, e que Bellatin afirma haver tirado um ano e meio depois daquela primeira visita, *após* a escrita do livro, quando o texto já estava entregue aos editores. O autor afirma que quis visitar outra vez a casa do homem para verificar o que havia de certo no que escreveu e que, chegando lá, se espantou com a quantidade de detalhes que estavam presentes em seu texto e ele não pensava ter reparado na primeira visita. Assim, uma semana depois, voltou uma terceira vez ao lugar, agora com uma câmera fotográfica, tirou fotos aleatórias e as incluiu no final do livro. A ideia, afirma Bellatin, era fazê-las passar como registros de uma *instalação*. As fotos, supostamente tiradas estritamente da realidade, ao invés de dar garantia da veracidade do contado, apareceriam ao leitor como instalações fictícias, construídas depois da escrita e em função da ficção. Essa *lenda* das fotos, como diz Reinaldo Laddaga, nos leva a perguntar-nos se os fragmentos do livro que antecedem as fotografias não haveriam estado previamente numa instalação de que não temos registro. “¿Ha habido tales instalaciones? No lo sabemos: pertenece a la esencia del libro que el lector se mantenga en la

incertidumbre, de manera que el estatuto de los textos que lee permanece suspendido”<sup>320</sup>. Assim, a experiência a partir da qual haveria nascido o trabalho ficcional de *Perros héroes* parece agora funcionar em função dele.

Temos então a seguinte montagem: o fragmento que lemos em *Underwood portátil* é o relato da reencenação de uma peça que, embora nunca tenha existido, foi baseada num livro que, por sua vez, nasceu de uma experiência do escritor cujo relato, não obstante, desestabilizado pela posição ambígua que ocupam as fotografias ao fim do livro, nos remete a uma possível instalação que coloca em dúvida o estatuto do acontecido e do fictício: sobramos apenas com todo esse empilhamento de relatos que, em vez de explicar, parecem apenas circundar aquela frase inaugural que culmina na cena do cão no altar (“Cierta vez se me ocurrió colocar un perro en un altar”<sup>321</sup>), escavando ainda mais o vazio ao seu redor: *quando* foi que ocorreu ao autor colocar o cão no altar? Foi antes da morte de Pongo, seu companheiro canino? Foi *por causa* dela? A ideia surgiu antes ou depois da escrita de *Perros héroes*? O que está em jogo nessa cena? Não sabemos. Tudo o que faz a série narrativa construída em torno da cena é prolongá-la ainda mais, afastando-nos de qualquer origem, atrasando a emergência do seu sentido.

Assim, enquanto acompanhamos o jogo de remessas que o texto constrói no rastro da cena do cão no altar (relato da reencenação de uma peça que, embora não tenha existido, estava baseada num livro cujo texto está suplementado por imagens que remetem a uma vivência que, por sua vez, remete a uma possível instalação artística), enquanto retraçamos todo esse encadeamento de relatos, o único ponto de fuga que nos atrai para fora desse circuito fechado — ramificante, porém fechado — parece estar nessa pergunta que o autor — sentado na primeira fileira, ocupando esse intervalo, essa medialidade — quer dirigir à plateia: *o que é que vocês estão realmente fazendo sentados aqui?* Pergunta essa que — na medida em que a condição da plateia frente ao cão e a do leitor frente ao texto se assemelham enquanto atitudes de aparente imobilidade frente a uma reconstrução verbal — transborda da cena vindo interpelar também o leitor.

### 3.2 UM CÃO NO ALTAR, OUTRA VEZ

---

<sup>320</sup> LADDAGA, 2007, p.140.

<sup>321</sup> BELLATIN, 2013, p.486.

Essa interpelação ao leitor, na qual se redesenha a gestualidade da cena, não se reduz contudo à remessa de relatos contidos na cena, nem à sua condensação no olhar que o autor dirige à platéia. De maneira geral, ela não se reduz à cena em si senão que se estende, primeiro — como vimos — à multiplicidade de trabalhos que assumem o título de *Perros héroes*, e segundo, ao modo como esta cena do cão no altar é colocada para circular em outros textos de Mario Bellatin e também em suas entrevistas (que, a essa altura, já podemos afirmar como sendo parte de sua escritura). Ou seja, o gesto na cena do cão no altar se articula de maneira análoga a outro gesto: o da *repetição* dessa mesma cena noutros textos de Mario Bellatin, sob condições específicas.

De fato, na reconstrução da cena realizada acima não utilizei apenas os fragmentos de *Underwood portátil*, mas também de outros textos de Mario Bellatin em que a mesma cena do cão no altar volta a aparecer. Além de *Underwood portátil*, encontramos o relato da apresentação de *Perros héroes* em entrevistas e em ao menos outros cinco textos de Mario Bellatin. São aqueles mesmos que havíamos mencionado no capítulo anterior, em que encontramos o relato das circunstâncias ou dos motivos pelos quais surgiu *Salón de belleza*; isto é, são esses textos de Bellatin que passam a proliferar após a publicação da *Obra reunida* e voltam a pôr em prática esse retorno sobre a própria trajetória, inaugurado por *Underwood portátil*. Aqui, trabalharemos: *Disecado* (2011), “Escribir sin escribir” (2014), “Una cabeza picoteada por los pájaros” (2007), “Demerol sin fecha de caducidad” (2008) e “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan” (2010). Entre a primeira publicação de *Underwood portátil: modelo 1915* (2005) e a edição de “Escribir sin escribir” (2014) que abre a *Obra reunida 2*, há um intervalo de quase dez anos. Vejamos de que modo a cena retorna a cada vez.

Em “Escribir sin escribir”, a apresentação de *Perros héroes* é narrada em primeira pessoa e, assim como em “Underwood portátil”, trata-se de uma das ações de Mario Bellatin. Em *Disecado*, a ação também é narrada por Mario Bellatin, mas em terceira pessoa: o autor da encenação de *Perros héroes* já não coincide totalmente com Bellatin, senão que com uma espécie de duplo póstumo do autor que, à época da ação, devido à sua conversão ao sufismo, passou a se chamar  $\mathbb{C}$ . Já nos textos “Una cabeza picoteada por los pájaros”, “Demerol sin fecha de caducidad” e “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan” entra em jogo o funcionamento de um curioso aparato didático: “un artefacto premunido de una

pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad”<sup>322</sup>. A través desse aparato, aparecen e falam nos três textos os autores da encenação de *Perros héroes*, os quais, no entanto, já não são Mario Bellatin. Eles são, respectivamente: marcel duchamp, frida kahlo e Abds Salám (o nome com que o escritor Mario Bellatin havia sido rebatizado à época da encenação). Ou seja, nesses três textos, o narrador relata uma conferência na qual um professor apresenta um aparato didático através do qual os próprios autores falam postumamente. E de que falam? Ao mesmo modo de *Disecado* — e ao mesmo modo daquilo que, no fim do primeiro capítulo, havíamos reconhecido no gesto de Bellatin de compilar suas *Obras reunidas*: um oferecimento provisório da própria morte como começo da obra —, esses autores póstumos expõem uma espécie de auto-autópsia artística na qual comparecem os mesmos livros e ações que já conhecemos, isto é, a obra de Mario Bellatin<sup>323</sup>.

Os três textos repetem uma mesma apresentação através do aparato didático. Comparando-os, temos a clara impressão de estarmos lendo o mesmo texto<sup>324</sup> — uma conferência sobre a obra de um artista já falecido que, mediante o uso de um aparelho, reflete sobre a obra de Mario Bellatin como se se tratasse de seu próprio trabalho —; o mesmo texto repetido, porém deslocado no que diz respeito à situação em que se dá a conferência e ao artista

---

<sup>322</sup> BELLATIN, Mario. Una cabeza picoteada por los pájaros. **Estudios ITAM**, Ciudad de México, n. 83, 2007, p.125. Encontramos esse mesmo aparato didático na *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) e, como veremos no último capítulo, num texto de Bellatin sobre Aldo Chaparro, publicado na página do artista (<https://www.aldochaparro.com/conoci-a-aldo-chaparro/>). É muito provável que existam dispersos vários outros textos de Bellatin que repetem esse procedimento e não chegaram ao nosso conhecimento.

<sup>323</sup> Livros como *Damas chinas*, *Salón de belleza*, *El jardín de la señora Murakami*, *Perros héroes*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*; ações como o *Congreso de dobles*; a encenação de *Perros héroes*; a encenação de *Salón de belleza*; a transformação de uma prótese ortopédica num ato comunitário; a escrita de um texto apócrifo de samuel beckett (*El paciente y la mona*); a reescritura procedimental d’*A metamorfose*, de franz kafka; a simulação, num congresso sobre cinema e misticismo, de uma comunidade em torno da coluna abandonada por Buñuel no deserto, após a filmagem de *Simón del desierto*.

<sup>324</sup> Cotejo aqui, a título de exemplo, os trechos iniciais dos três textos: “Hace cerca de un año, precisamente en la ciudad de Buenos Aires, tuve la oportunidad de conocer a pierre cabanne. [...] En aquella ocasión, pierre cabanne se encontraba en el departamento de unos amigos míos [...] donde iba a ofrecer una suerte de conferencia improvisada. [...] Pierre cabanne me dio la impresión de ser alguien magnífico. Se presentó en la reunión llevando un singular aparato didático. Era un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inició se apreció en ella una imagen realmente desconcertante” (BELLATIN, 2007, p.125). “Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didático. Se trataba de un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inició se apreció en ella la parte frontal de la casa donde los asistentes se encontraban reunidos. El profesor parecía ser alguien magnífico, que posiblemente proponía, con ese aparato, un nuevo método de enseñanza. De pronto, la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos, de la vida de la artista frida kahlo, que precisamente era el tema que reunía al público esa noche”(BELLATIN, 2014 [2008], p.633). “Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didático. Se trataba de un artefacto premunido de una pantalla, a través de la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inicio se apreció en ella la parte frontal de la institución donde los asistentes nos encontrábamos reunidos. El profesor parecía ser alguien magnífico que posiblemente proponía, con aquel aparato un nuevo método de enseñanza. De pronto, la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos, de la vida del escritor Mario Bellatin, que precisamente era el tema que reunía al público esa noche” (BELLATIN, 2010, p.57).

que assume a autoria da obra. Inclusive a materialidade dessa obra é modificada de acordo com o artista a quem é atribuída: se *Perros héroes* é um livro quando seu autor é Abds Salám (Mario Bellatin), torna-se pintura quando passa a ser de Frida Kahlo. Produz-se assim uma espécie de repetição artesanal do texto<sup>325</sup>: embora ele seja reproduzido quase sem alterações narrativas, a diferença produzida nessas repetições reside no próprio deslocamento: no exercício de tornar verossímil a atribuição de um mesmo *corpus* artístico a artistas distintos. Aqui, a pergunta pela posição que o autor exerce em relação à sua obra — central e recorrente no projeto de Bellatin — se articula também com a operação de um procedimento no qual a repetição se configura como um gesto de escritura.

Nesse sentido, o relato da encenação de *Perros héroes* nos textos selecionados coloca em jogo uma dupla gestualidade: 1) por um lado, a gestualidade própria à cena: o cão imóvel colocado no altar diante da platéia; 2) por outro lado, temos o modo como, através de sobreposições e repetições, essa cena circula pela obra de Bellatin: primeiro, construindo um circuito de relatos (o jogo de remessas) no próprio relato e, em segundo lugar, rearmando a cena em outros textos segundo um jogo de diferenças que opera deslocamentos sobretudo no espaço da autoria, mas também, de maneira geral, como se fazendo valer aqui o ditado popular segundo o qual “quem conta um conto aumenta um ponto”. Assim, se o próprio relato da encenação de *Perros héroes* já sobrepõe camadas de relato, a repetição artesanal dessa mesma cena ao longo da obra de Bellatin dá prosseguimento a este jogo de remessas, deslocando a autoria da cena e recortando-a ao modo de um gesto reeditável, passível de ser citado (inclusive apocripamente).

---

<sup>325</sup> Cote Cotero, em sua tese sobre a obra de Mario Bellatin, aponta para uma particularidade dentro do regime de arte de *pós-produção* do qual participam tanto Bellatin quanto Marcel Duchamp: trata-se do envolvimento de um certo nível de trabalho físico nessas obras, isto é, o caráter *artesanal* da obra. A operação física que Bellatin realiza ao reproduzir seus livros do projeto *Los cien mil libros de Mario Bellatin* parece recriar o esforço da elaboração primária, “como si el autor quisiera escribir el libro nuevamente, pero decidiera hacerlo pintando las portadas o cosiendo las solapas” (2014, p.34). Trata-se de um procedimento de escritura que, realizando-se a nível da pós-produção, consiste numa espécie de *re-traço* [*re-trazo*], como se alguém estivesse sobrescrevendo uma página. No entanto, “esta re-escritura, el re-trazo al que me refiero, termina produciendo también un *retrazo*, esto es, un movimiento por el cual el acto de copiar con lentitud y esfuerzo adquiere valor de escritura, como si ese regreso físico implicara a su vez una suerte de regreso temporal. Bellatin realiza un desplazamiento que es un acto físico por el cual el libro regresa al presente, casi como en la recreación teatral de un episodio creativo, una suerte de *reenactment* del momento ya pasado de la escritura. Podría decirse que se trata de una escritura a la inversa, pues las palabras regresan de la condición de objetos terminados a manos de su mismo autor” (2014, p.34). A complicação implicada no procedimento artesanal de reprodução — a centralidade concedida ao *re-traço* no processo de auto-apropriação — diz respeito a uma dimensão ritual deste processo que encontra na sofisticação um modo de *demora*: trata-se de um *retraço* que é também uma forma de *retrazo*. Assim, esse rito de (re)elaboração dos próprios textos os reveste de valor, por um lado, permitindo borrar os limites entre o original e a cópia; e, por outro, parecendo fazer a escritura retroceder a seu momento de emissão sem contudo desarticular os textos da imagem de que são um trabalho prévio. Sua “novidade”, portanto, reside menos na continuação da escritura do que no espaço de pós-produção no qual o escritor escreve editando, cortando ou apagando, como numa montagem cinematográfica.

O relato, em sua repetição, a cada aparição, acrescenta algo à cena, mas não ao modo de uma recomposição — não visando reconstruir a totalidade de uma ocorrência original — senão que, pelo contrário, ao modo suplementar de uma transfiguração que, a cada vez em que cita a cena, lhe acrescenta um deslocamento, prolongando o jogo de remessas de modo a abrir uma possibilidade de continuação da ficção. Em suma, o que tentaremos investigar nesse capítulo é o modo como essa dupla gestualidade implicada na encenação de *Perros héroes* — a construção da cena e suas sucessivas reconstruções — funciona dentro do sistema de escritura de Mario Bellatin, esse que, como vimos no capítulo anterior, opera a partir de um princípio de sobrevivência (“que la escritura genere nueva escritura”) articulado a uma lógica do adiamento ou da suspensão. Ao fim do capítulo, contudo, eu gostaria de chegar ao modo pelo qual uma interpelação produzida pela mesma cena nos insta a deslocar esse princípio e pensá-lo sob outra perspectiva. Começemos pelo problema do gesto.

### 3.3 O GESTO CITÁVEL

Como se afirma na nota da primeira edição alemã de *Ensaio sobre Brecht* (2017 [1966]), a repetição de formulações muito semelhantes em trabalhos distintos também não é estranha ao modo de trabalho de Walter Benjamin<sup>326</sup>. E é nos marcos deste conjunto de ensaios dedicado à obra de Bertold Brecht onde Benjamin propõe o funcionamento de um *gesto citável*.

No ensaio “O que é o teatro épico?”, o pensador alemão afirma que, contrapondo-se à dramaturgia aristotélica, o teatro épico busca provocar não a catarse nem a empatia, mas sim o *espanto* no público — levando-o, assim, a aprender com as situações apresentadas em cena. Ao invés de representar ações, busca-se, portanto, *apresentar situações*. O aprendizado do espectador aconteceria no momento em que ele se vê convocado a posicionar-se diante do que lhe é apresentado. Para isso, contudo, ele precisa estar relaxado e interessado, ao invés de identificado ou envolvido passionalmente com o que acontece no palco. Numa palavra, o caráter didático do teatro épico funciona através de um efeito de distanciamento [*Verfremdungseffekt*]: ao *estranhar* a situação apresentada, o espectador pode se relacionar com ela a partir de uma distância que o permite compreendê-la criticamente.

---

<sup>326</sup> “A edição abrange textos de Benjamin sobre Brecht com a maior integralidade possível. Visto que em alguns trabalhos por vezes há formulações repetidas de maneira semelhante, raramente de maneira literal, a duplicação foi acatada. Isso se torna ainda mais válido uma vez que permite observar o modo de trabalho de Benjamin, que utiliza – principalmente na obra tardia – o princípio da bricolagem, mesmo com os próprios textos” (Em: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Editora Boitempo, 2017, p.7)

O modo de produzir tal olhar (de) estranho, tal distanciamento, tal espanto no espectador — ou seja, o modo de revelar as situações apresentadas — está, segundo Benjamin, na *interrupção* do processo. A interrupção, poderíamos dizer, revela o interrompido: e revela-o enquanto *gesto*. Benjamin afirma que, por estar baseado na interrupção, o teatro épico é, por definição, um teatro gestual: “Isso porque quanto mais frequentemente interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos”<sup>327</sup>. A interrupção, contudo, também está na base de outro procedimento: o da *citação*. “Citar um texto implica interromper sua coesão”<sup>328</sup>. E aqui temos a aproximação entre gesto e citação enquanto ambos produtos da interrupção — sobre a ação e sobre o texto, respectivamente. De fato, ao introduzir a noção de *gesto citável*, Benjamin o faz tecendo uma analogia entre o teatro e uma arte gráfica:

‘Tornar os gestos passíveis de ser citados’ é uma das principais realizações do teatro épico. O ator deve conseguir espaçar seus gestos *como um tipógrafo faz com as palavras*. Esse efeito pode ser alcançado, por exemplo, na medida em que o ator cita o próprio gesto em cena.<sup>329</sup>

O gesto cênico e o fragmento textual, mediante a interrupção que os revela, podem ser citados, isto é, suspensos, destacados da continuidade em que surgem para servirem de objeto a uma intervenção que os recoloca (daí a afirmação de Benjamin de que o teatro épico avança “aos trancos”, havendo uma semelhança entre a sequência dos gestos que se sucedem em cena a dos fotogramas nas películas de cinema<sup>330</sup>). O que isso quer dizer? No caso do teatro épico, Benjamin deixa clara a tarefa do ator frente ao próprio gesto: “o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel. Ele não deve abrir mão de, em dado momento, fazer o papel daquele que pensa (sobre seu papel)”<sup>331</sup>. Ora, não haveria uma analogia possível entre o modo como o ator épico interrompe o próprio gesto, mostrando-se — o modo como o mostrador é mostrado —, e o olhar que o autor mario bellatin dirige à plateia na encenação de *Perros héroes*?

De fato, em primeiro lugar, é também a *interrupção* que dispõe a nossa cena enquanto gesto, nos dois sentidos que sugerimos acima: 1) a interrupção provocada pelo cão no altar: nesse sentido, a cena é, sobretudo, *a cena da interrupção de uma determinada cena literária*; e 2) a interrupção provocada pela condição fragmentária do relato da cena: é isso o que possibilita

<sup>327</sup> BENJAMIN, 2017, p.16.

<sup>328</sup> Ibidem, p.15.

<sup>329</sup> Ibidem, p.15, itálico nosso.

<sup>330</sup> Ibidem., p.16.

<sup>331</sup> BENJAMIN, 2017, p.16.

a sua repetição, sua circulação, seu deslocamento por uma série de textos de Mario Bellatin, e inclusive o deslocamento autoral operado nela (a atribuição de *Perros héroes* a outros artistas). A fragmentação do texto, como afirma Bellatin em entrevista, é vestígio de um modo de escrita, ou seja, de uma ritualística<sup>332</sup>; mas também o é de uma política da escritura: a produção de uma escritura nômade, portátil, autônoma. Os fragmentos textuais funcionando como uma espécie de *auto-ready-made* literários, como afirma Cote Botero.

Pois, se no capítulo anterior pudemos reconhecer dois momentos, duas funções distintas que a *cópia* assumiu na trajetória de Bellatin — primeiro, no início, como deleite obsessivo pela materialidade do aparecimento das palavras através da máquina de escrever (copiar trechos de autores favoritos, do guia telefônico), e, segundo, em Cuba, para a manutenção de uma espécie de condição pública e coletiva da máquina —, aqui, a cópia volta a aparecer num *terceiro momento*: a cópia de si mesmo, da própria escritura<sup>333</sup>. Nesse terceiro momento, sugere Cote Botero, Bellatin, seguindo uma lógica autofágica, assumiria frente a seus trabalhos a posição de um artista da *pós-produção*, no cerne da qual funcionaria a lógica do *ready-made*<sup>334</sup>. A recuperação dos postulados artísticos de Duchamp na literatura contemporânea, por parte de autores como Bellatin — mas também César Aira e Enrique Vilas-Matas, por exemplo — se relacionaria com “la pregunta por la elaboración de *una literatura donde la repetición no sea un problema sino una condición de posibilidad*”<sup>335</sup>. Novamente, há

---

<sup>332</sup> “Cada fragmento me parece que es la representación de mi ritual de escritura. Para ejercitar la escritura pretendo buscar tiempos y espacios cerrados en sí mismos. Cada fragmento es lo que dura una de esas sesiones. Después de tener muchos retazos, que de cierta forma siento que están comunicados entre sí, hago una labor de convertirlos en una suerte de propuesta, de hacerlos transmitibles al otro. Finalmente queda a la vista una mínima parte de estos ejercicios”. Em: LOS asesinos tímidos. Entrevista a Mario Bellatin. Disponível em: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/entrevista-mario-bellatin.html>. Acesso em: 22 set. 2022.

<sup>333</sup> O próprio Bellatin o afirma em entrevista concedida a Fermín Rodríguez: “La supuesta reescritura de fragmentos, te das cuenta de que no es cierta. Porque al recuperar los archivos la novela tenía originalmente una razón de ser distinta. Empezó como una idea así y se fue por otro camino. Pero *en el fondo se trata de volver al ejercicio original de escribir por escribir, de volver al copista*. Sólo que ahora ya no se trata de la guía del teléfono o de un recibo de luz, sino de un universo mío”. Temos um terceiro momento de cópia, mas que, ao mesmo tempo, reencena o momento inaugural da escritura de Bellatin na medida em que trata-se de um “ejercicio similar al que inicié mi escritura” (RODRÍGUEZ, 2006, p.68, *itálico* nosso).

<sup>334</sup> No que diz respeito à lógica autofágica em que a cópia passa a funcionar nesse terceiro momento, Cote Botero recorre à figura do *oroboro* — uma serpente que morde a própria cauda — para conceber em Bellatin o funcionamento de uma *escritura autofágica* “que se alimenta cada vez más de sus propias referencias, pero éstas, como hemos visto, no provienen tan sólo de sus historias publicadas, sino de todos los elementos de su práctica que aun sin ser verbales logran generar escritura y terminan, por tanto, integrados en ésta” (COTE BOTERO, 2014, p.69).

<sup>335</sup> COTE BOTERO, Andrea. **El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto**, 2014, p.20. *Itálico* nosso. A recuperação dos postulados duchampianos, de que fala Cote Botero, que não se restringe à literatura senão que se estende por uma ampla gama de procedimentos e princípios da arte das últimas décadas, delinea o que a crítica argentina Graciela Speranza chamou de um *efeito Duchamp*, o qual serviria de catalizador para ao menos três traços relevantes das práticas estéticas da segunda metade do século XX: “el impacto irreversible de la reproducción en el arte, los movimientos decisivos de las artes hacia afuera de sus campos

aqui uma aproximação entre a atividade da *cópia* e o ofício da escritura — entre o *escrivente* e o *escritor* barthesianos —, como se se tratassem de sinônimos. Essa similitude entre os dois processos se daria sobretudo pela mesma natureza *gestual* de ambos, como afirmamos anteriormente, mas também supõe uma posição frente à escritura literária como tal: “a partir de este momento [a escritura] no implicara ya, necesariamente, la producción de nuevos contenidos ni tampoco de contenidos originales en términos de autoría”<sup>336</sup>. O conteúdo se torna secundário em relação à mecânica gestual da escritura. Mais do que no conteúdo, a intervenção artística estaria nas *suturas*, na remontagem dos fragmentos que assumem o caráter acumulativo (mas também dispersivo) de uma escritura que se reapropria de si mesma. Trata-se de uma dinâmica que articula num mesmo espaço os processos de *repetição* e *renovação*, abrindo, no limite, a “posibilidad de usar el acto mismo de la repetición como un mecanismo para romper la máquina de las repeticiones”<sup>337</sup>.

No entanto, é apenas mediante um distanciamento, um estranhamento com relação à própria escritura, que Bellatin pode repeti-la: apenas enquanto texto estrangeiro, alheio, anônimo, *citável*. E aqui estamos na lógica do *ready-made* — “Este posible extrañamiento donde la palabra deviene en objeto para su propio autor, obedece a la lógica del *ready-made* pues la palabra se separa de un contexto y regresa para ser re-inscrita”<sup>338</sup> (uma palavra *ready-made*, isto é, tomar distância com relação à própria palavra, estranhá-la ao ponto de torná-la um objeto anônimo, passível de reapropriação e reinscrição no presente) —; mas também voltamos a nos aproximar do funcionamento do *gesto citável* benjaminiano, no qual o gesto cênico, assim como um fragmento textual, é destacado da ação mediante uma interrupção que o revela. Nos dois casos, trata-se de deslocar (ou interromper) como forma de mostrar, expor, dar a ver outra vez.

Voltemos, portanto, à analogia que estávamos propondo entre o modo pelo qual o ator épico interrompe o próprio gesto para mostrá-lo e o *olhar* que, em nossa cena, o autor dirige à plateia na cena. De fato — e esse é o segundo ponto que eu gostaria de enfatizar a partir dessa aproximação que propusemos — é nesse olhar que, enquanto o cão permanece imóvel no altar, o autor dirige à platéia; é nessa *interrupção que interpela* na qual se articula a dupla gestualidade que havíamos reconhecido no relato (o cão e a repetição). A articulação está

---

específicos — literalmente, un *hors du champ* — y, sobre todo, un giro claro de una buena parte de las artes hacia la *cosa mentale* o, más precisamente, un giro conceptual” (SPERANZA, *apud* COTE BOTERO, 2014, p.19).

<sup>336</sup> COTE BOTERO, 2014, p.23.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p.29.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p.29.

justamente no modo como uma mesma interpelação permanece inexpressa tanto na cena do cão — no autor que quer se voltar para o público e dirigir a pergunta, mas não o faz — quanto na sua repetição, isto é, no modo pelo qual a cena circula pela obra de Bellatin. Ou seja, aquele olhar que quer interpelar a platéia e perguntar o que ela está fazendo ali é o mesmo que se dirige ao leitor no momento em que esse se reencontra com o relato da mesma cena noutro livro de Bellatin e tem a sensação de “já haver lido o que está lendo”<sup>339</sup>. O texto, repetindo-se, reitera também um olhar inexpresso — e é essa uma das definições de “gesto”, a qual encontramos em Giorgio Agamben: o gesto como aquilo que permanece inexpresso em cada ato de expressão<sup>340</sup> — que devolve o olhar do leitor, acusando-o de estar ele mesmo voltando a passar pelo mesmo lugar, ou seja, voltando a assumir uma posição imóvel diante de um livro de Mario Bellatin, a mesma com a qual se havia apresentado diante do livro anterior, à espera de algo novo. Nesse sentido — e aqui temos a articulação dos dois gestos — o procedimento de repetição da cena provoca aquela mesma pergunta que o autor da cena quis dirigir à plateia imóvel diante do cão no altar: o que é que vocês estão fazendo sentados aí *de novo*?

Mas *quem* está perguntando? *Quem* olha? A pergunta e o olhar são do autor, de mario bellatin; mas, trata-se de um autor *fora do papel*, interrompido — como o ator épico que interrompe o próprio ato para mostrá-lo e *mostrar-se* mostrando-o ao público —, isto é, um autor sentado na primeira fileira da cena que ele mesmo montou e que é a própria cena da autoria: o autor assiste à cena da própria autoria assumindo o lugar de uma pergunta muda e ausente, como o cão no altar (é o próprio Bellatin quem propõe essa analogia entre cão e autor). O autor fala a partir da própria ausência: expõe o lugar onde se supõe que ele está, o altar da autoria, mas o expõe *desde fora*. Isso não quer dizer que o autor está morto. Mas quer dizer que ele ocupa o lugar do morto, como afirma Agamben<sup>341</sup>, esse lugar que, como veremos no capítulo seguinte, para Bellatin, é o próprio espaço da ficção.

<sup>339</sup> Reinaldo Laddaga, na introdução de *Espectáculos de realidad* (2007), formula com muita clareza essa impressão que nos dão os livros de Bellatin: “A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias” (2007, p.14, itálico nosso).

<sup>340</sup> AGAMBEN, 2007, p.52.

<sup>341</sup> Retomando a conferência de Foucault, “O que é um autor?” (1969), Agamben se detém sobre o enunciado de Samuel Beckett citado por Foucault no início da conferência — “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p.14) —, chamando a atenção para a seguinte contradição: embora permaneça anônimo, *alguém* proferiu o enunciado; há *alguém* negando a importância de quem fala, sem o qual tal negação não poderia ser formulada. Ou seja: “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p.49). Para Agamben, em suma, o autor não está morto, “mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p.51). Esta

A ideia de um autor “fora do papel de autor” evoca a noção de Reinaldo Laddaga de autores produtores de espetáculo de realidade, que, como vimos no primeiro capítulo, procura dar conta desse deslocamento das estratégias de intervenção realizado por escritores que estendem o gesto autoral a outras funções e processos produtivos envolvidos no fazer literário (edição, publicação, circulação, apresentação). No entanto, tal interesse em fazer das próprias circunstâncias de aparecimento e circulação dos textos um objeto de intervenção artística coloca em questão não apenas a posição do escritor frente àquilo que escreve, mas também a posição que sua escritura ocupa dentro das relações de produção artística de sua época. Nesse sentido, a ideia de um autor “fora do papel” nos remete também àquilo que o mesmo Walter Benjamin, agora em seu ensaio “O autor como produtor” (2012 [1934]), chamou de uma exigência de *refuncionalização* no trabalho literário: que o escritor somente abasteça o aparelho produtivo de que se utiliza na medida em que, operando-o, não deixe de modificá-lo. Ou seja, cabe ao autor como produtor fabricar, ao mesmo tempo que um produto, novos modos de produção — novos procedimentos, digamos; o que implica numa constante tensão entre o escritor e o texto, na medida em que, para Benjamin, o escritor deve a todo momento “refletir sobre sua posição no processo produtivo”<sup>342</sup>.

De todo modo, tanto para Benjamin quanto para Laddaga, a preocupação técnica está vinculada a um princípio de ordem *ético-política* (Benjamin já afirmava que, para o autor como produtor, “o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político”<sup>343</sup>): no caso dos escritores produtores de realidade, afirma Laddaga, todas essas outras práticas em que esses escritores se envolvem para além da escrita propriamente dita — *performances*, desenho institucional, imaginação organizativa — tem como finalidade valorizar a *vida associativa* e produzir *formas comunitárias* inédita através da escritura. E, novamente, este princípio ético-político que Laddaga encontra nas práticas dos autores produtores de realidade não está muito

---

colocação suscita em Agamben uma série de perguntas que poderíamos fazer convergir na seguinte: mas de que maneira é possível pensar o autor como a *singularidade* de uma *ausência*? O filósofo responde através da noção de *gesto*: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p.52). O modo de presença do autor como gesto é o de uma vida que “aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce” (AGAMBEN, 2007, p.52). Essa ausência-presença do autor na obra, para Agamben, abre um espaço vazio, que é contudo o lugar possível de uma ética, de uma forma-de-vida: vida que se põe e é posta em jogo. Se aqui resgato esta ideia de Agamben — o autor como gesto — é para trazer à tona esse lugar ético que se abre no espaço vazio da autoria. Me parece que é justamente este espaço que está sendo *exposto* na pergunta que o autor de nossa cena quer dirigir ao público — e assumindo aquela condição paradoxal que Agamben reconhece no enunciado de Beckett: afirmando sua própria negação. [AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. Em: *Profanações*, p.49-57. São Paulo: Boitempo, 2007].

<sup>342</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 2012, p.144.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p.139.

distante da tarefa que Benjamin aponta, ainda em 1934, como a mais urgente ao escritor contemporâneo:

*Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve poder orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.*<sup>344</sup>

A função organizadora do trabalho do escritor consistiria, portanto, em *escrever fabricando novos modos de escrever*, os quais se guiam pela abertura cada vez maior do espaço de produção, ou seja, que sirvam para conduzir cada vez mais consumidores à posição de produtores. Esse deslocamento do interesse literário suscitado pela exigência de refuncionalização — do produto ao processo, diríamos sucintamente, mas de um processo pensado enquanto algo necessariamente comunitário — volta a se articular com a discussão benjaminiana sobre o gesto cênico na medida em que também o *gesto* desloca a importância da “eternidade do produto” para o “instante do gesto”, ou seja para as tensões do próprio processo<sup>345</sup>.

Assim, por último, voltando à nossa cena e ao olhar dirigido por Bellatin à plateia, mais do que uma pergunta pelo lugar ou pela condição da autoria, a interpelação de Bellatin assume também uma reivindicação comunitária ao expor esse espaço comum que autor e espectador/leitor de repente ocupam na sustentação do espetáculo (vazio) em andamento. O olhar é um gesto interrompido — afinal, o autor quer, mas não se levanta e não dirige a pergunta de fato —, mas é também um gesto de interrupção: um gesto que vem interromper uma cena, uma política de escritura, a partir, precisamente de uma pergunta-espanto: *¿que es lo que están realmente haciendo aquí?*

### 3.4 O ALTAR VAZIO

O conceito de *gesto citável* nos traz até aqui; isto é, nos traz até a compreensão da cena de apresentação de *Perros héroes* enquanto uma interpelação que, condensada nessa espécie de pergunta-espanto, dá os contornos de uma determinada cena de autoria, uma determinada

<sup>344</sup> Ibidem, p.141-142, itálico do autor.

<sup>345</sup> Encontramos essa formulação no ensaio “Programa de um teatro infantil proletário”. Ver: BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002.

política de escritura, a qual Bellatin estaria buscando suspender ou colocar sob suspeição. No entanto, para começarmos a investigar o que se abre a partir da pergunta propriamente dita, é preciso antes mostrar um limite na analogia que propusemos entre Bellatin e o ator épico. Esse limite, essa divergência — que se recorta sobre o que poderíamos entender pelo caráter pedagógico do gesto de Bellatin e sobre certa crítica da imobilidade do espectador —, se aqui julgamos importante demarcá-la, é apenas na medida em que, nela, o que está em questão é a enunciação de um pensamento comunitário.

Pois bem, como vimos, Benjamin reconhece no teatro épico um caráter pedagógico: apresentar ao espectador situações que produzam nele um espanto capaz de mobilizá-lo a refletir e se posicionar ativamente frente ao que lhe é apresentado. Na obra de Bellatin, por sua vez, como afirma Reinaldo Laddaga, também acontece uma articulação entre os espaços do teatro e da escola. O capítulo que Laddaga dedica a Bellatin em *Espectáculos de realidad* é intitulado justamente “Teatros y escuelas”. Segundo o crítico argentino, a Escuela Dinámica de Escritores — escola que Bellatin coordenou na Cidade do México de 2000 a 2009 — foi concebida pelo autor mexicano como uma espécie de teatro: um espaço em que têm lugar *cenars* na qual o escritor desdobra sua prática. Podemos pensar, seguindo a discussão tecida acima a partir de Benjamin, que esse “espetáculo de realidade”, como Laddaga chama a intervenção de Bellatin, esta “*performance* donde el espectáculo sería indiscernible de sus espectadores”<sup>346</sup>, se articula a uma pedagogia na medida em que propõe novos modos de escrever e exerce aquela função modelar, organizadora de que fala Benjamin. E no entanto, a pedagogia de Bellatin não é a mesma que a de Brecht. Mas em que sentido podemos afirmar isso?

Em seu ensaio “O espectador emancipado” (2012 [2008]), Jacques Rancière trata o teatro épico de Brecht como uma das tentativas críticas do teatro moderno de sair de um impasse que o filósofo francês chama de o *paradoxo do espectador*, ou seja, que “não há teatro sem espectador”<sup>347</sup>. A crítica brechtiana, segundo Rancière, partiria de um diagnóstico segundo o qual a condição de espectador opõe-se tanto ao conhecimento quanto à ação; e visaria transformar esse mal — a ignorância e passividade do público — em seu contrário, a saber, no “corpo ativo de um povo a pôr em ação seu princípio vital”, reconduzindo o teatro à essência comunitária que, em última instância, seria sua própria dissolução<sup>348</sup>.

<sup>346</sup> LADDAGA, 2007, p.130.

<sup>347</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.8.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p.11. Trata-se de uma tentativa de significar o teatro como *forma comunitária exemplar*: a encarnação de uma coletividade viva, presente para si, e que se opõe à distância da apresentação, à ilusão da mimese. Entre essa compreensão da essência comunitária do teatro e a crítica ao espectador (e ao espetáculo) articula-se um jogo

O que Rancière sugere é que esta mediação a que se propõe o teatro para conduzir os espectadores passivos à sua essência ativa e comunitária é a própria lógica da relação pedagógica. Esta opção mestre e ignorante, atribuindo ao primeiro o papel de eliminar a distância entre o seu saber e a ignorância do segundo. Em suma, para Rancière, o que se desenha na relação pedagógica é a demarcação de duas posições fixas entre as quais se abre um abismo radical que, a rigor, separa duas inteligências desiguais: “a que sabe em que consiste a ignorância e a que não o sabe”<sup>349</sup>. A relação pedagógica consistiria, portanto, na constante comprovação dessa desigualdade entre as inteligências, na incessante reafirmação da diferença entre mestre e ignorante — conduzindo ao embrutecimento.

A essa lógica pedagógica — e é isso o que nos interessa aqui — Rancière opõe outra, a da *emancipação intelectual*:

A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. [...] o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. [...] A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto [...]. O mestre ignorante capaz de ajudá-lo a percorrer esse caminho é assim chamado não porque nada saiba, mas porque abdicou do ‘saber da ignorância’ e assim dissociou sua qualidade de mestre de seu saber. Ele não ensina *seu* saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências. Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições.<sup>350</sup>

Reconduzindo essa discussão à questão do espectador, Rancière afirma que a lógica pedagógica se faria presente no teatro épico no modo como ele coloca em jogo o pressuposto de um abismo que separa duas posições: “Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele

---

de culpa e redenção: “O teatro se acusa de tornar os espectadores passivos e de trair assim sua essência de ação comunitária. Por conseguinte, outorga-se a missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade. A cena e a performance teatrais tornam-se assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Elas se propõem ensinar a seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva. [...] o teatro apresenta-se como uma mediação orientada para sua própria supressão” (RANCIÈRE, 2012, p.13).

<sup>349</sup> Rancière, op.cit., p.14.

<sup>350</sup> Ibidem, p.15-16.

deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade”<sup>351</sup>. No entanto, não seria a própria vontade de eliminar a distância o que cria a distância? Para Rancière, a questão fundamental está em que a postulação do abismo pressupõe oposições — olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade — que não dizem respeito a oposições lógicas entre termos bem definidos, mas pelo contrário, definem elas mesmas “uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições”<sup>352</sup>. Trata-se, na lógica pedagógica, da manutenção de uma mesma estrutura de dominação e sujeição que opõe duas categorias: “os que têm uma capacidade e os que não a têm”<sup>353</sup>.

A *emancipação*, por sua vez, começa quando se compreende como essa estrutura hierarquiza as relações do dizer, do ver e do fazer, e, a partir disso, se questiona a oposição entre olhar e agir:

[A emancipação] Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares [...] Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.<sup>354</sup>

Aqui, Rancière opõe claramente as duas lógicas:

O dramaturgo ou o diretor de teatro queria que os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado — num corpo ou numa mente — e deve passar para o outro. O que o aluno deve *aprender* é aquilo que o mestre o *faz aprender*. O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. É o sentido do paradoxo, do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre.<sup>355</sup>

---

<sup>351</sup> Ibidem, p.16, itálico do autor

<sup>352</sup> Ibidem, p.16-17.

<sup>353</sup> Ibidem, p.17.

<sup>354</sup> Ibidem, p.17.

<sup>355</sup> Ibidem, p.18, itálicos do autor.

Esta breve digressão acima sobre o ensaio de Rancière nos serve para afirmar que o olhar que o autor da cena do cão no altar dirige à plateia é menos aquele que tem algo a dizer a esses espectadores — algo que ele sabe e quer transmitir-lhes —, menos uma convocação, do que um *convite*: um olhar que carrega e coloca em jogo essa lógica emancipatória de que fala Rancière e que, em última instância, procura provocar uma redistribuição da partilha do sensível, uma realocação das posições possíveis de serem assumidas dentro do espaço literário. Não se trata, portanto, de acusar os espectadores de uma imobilidade à qual se oporia outra condição, ativa, própria ao artista. Como vimos, a provocação do olhar parte de um autor “fora do papel”, um autor que procura conduzir as oposições entre olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade, mestre/ignorante — oposições próprias a uma determinada lógica pedagógica de mediação teatral, como mostrou Rancière, mas também a determinada política de escritura —, conduzir essas oposições a um estado de indistinção e esgotamento. De fato, aqui, quem olha é o autor; e olha porque ignora: não sabe o que sabem os espectadores e tampouco sabe o que diz seu próprio espetáculo. Essa é precisamente a condição colocada pela lógica emancipatória: a condição do *poder comum* dos espectadores, como diz Rancière, da capacidade dos anônimos. Na cena, o autor partilha do mesmo espaço que os espectadores — ele também está sentado, assistindo — e assim partilha com eles a sustentação daquele espetáculo (ao mesmo tempo em que coloca em questão o valor dessa sustentação). A obra está precisamente na montagem desta cena na qual autor e espectadores, num instante de indiscernimento, convergem em “un grupo de personas observando un altar presidido por un perro”<sup>356</sup>. O autor atua como diretor da cena e ao mesmo tempo como participante. E o seu gesto — que o afirma negando-o — está exatamente nessa peculiar exposição: exposição que não expõe nada senão a si própria: expõe o espaço vazio de uma ética que, como vimos em Giorgio Agamben, é o lugar inaugurado pela presença-ausência do autor como gesto. De fato, a gestualidade do olhar — da provocação, da interpelação — do autor está em que ele não tem propriamente algo a dizer ou transmitir, de modo que não comunica nada senão uma comunicabilidade. O gesto de Bellatin dá a ver, no embaralhamento das posições, um espaço de desnudamento da escritura: oferecimento do seu acontecimento enquanto tal: teatro do sensível com posições a serem assumidas e altares vazios a serem (des)ocupados.

Com efeito, uma passagem que se repete em quase todas as aparições textuais da cena diz que nas peças que supostamente haviam sido encenadas sobre *Perros héroes*, o cão no altar,

---

<sup>356</sup> BELLATIN, 2014, p.14.

na medida em que o texto ia sendo lido, era substituído — mediante um jogo de luzes — por cães dissecados, cães de madeira ou mesmo por um *espacio vacío*<sup>357</sup>. O desgaste produzido pela repetição da cena ao longo dos livros de Bellatin, assim como o escancaramento contido na pergunta do autor, gesticulam a exposição — e o esgotamento — desse *altar vacío* em torno do qual damos continuidade à escritura. Assim, em suma, o gesto pedagógico de Bellatin não diz aos espectadores que algo precisa ser feito. Ele não diz nada. Mas, se não o diz, não é porque não tenha nada a ser feito. Pelo contrário, o não dizer é precisamente algo que se faz: um gesto de interrupção, de recusa. O autor fora do papel de autor se dirige aos espectadores *para fora* dos seus papéis de espectadores, ou seja, *deixa de se dirigir a eles enquanto espectadores*. O que ele comunica é: aqui, não há espectadores. Não há imobilidade no que estamos fazendo aqui. E assim, o que se acaba por recusar não é apenas uma cena literária, mas uma cena política. Nos deslocamos da morte do autor para o escancaramento de uma violência.

### 3.5 DA VIOLÊNCIA, DA VERDADEIRA VIOLÊNCIA

Mas de que violência estamos falando? É o subtítulo da obra *Perros héroes* — até agora marginalizado em nossa análise — que nos ajuda a prosseguir: *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta pastor belga malinois*. Voltando ao que concluímos logo acima, reformularemos dizendo: aqui, *na América Latina*, não há espectadores. O que se recusa na cena do cão no altar é, portanto, não somente o espaço autoritário da autoria, como se poderia pensar (essa é a sua leitura moderna, digamos, a morte do autor [Barthes], o fundamento ausente [Foucault]), mas também a generalização de uma determinada posição diante da realidade.

Susan Sontag formula essa recusa em *A dor dos outros* (2003), ao mostrar o assombroso eurocentrismo (“provincianismo”, ela diz) que está na base da noção — construída sobretudo por Guy Debord e Jean Baudrillard — de “sociedade do espetáculo” e, a grosso

---

<sup>357</sup> Encontramos essa passagem, com pequenas modificações, em quase todos os textos que repetem a cena do cão no altar aqui abordados — “Una cabeza picoteada por los pájaros”, “Demerol sin fecha de caducidad”, “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”, “Disecado”, “Escribir sin escribir” —, com exceção apenas de “Underwood portátil: modelo 1915”. A passagem é a seguinte, reproduzida aqui na versão de “Escribir sin escribir”: “Un reconocido crítico de teatro, quien participaba en la idea, publicó en una importante revista sus comentarios acerca de las diferentes obras. Según su texto había estado presente en simultáneo en todos los estrenos. Se creó entonces la ilusión de que se había llevado a cabo una obra que buscaba remarcar la característica principal del personaje, la inmovilidad, para lo cual nos servíamos de un grupo de perros adiestrados para que se quedaran inmóviles sobre unos pedestales en actitudes de amenaza hacia el público. *Esos perros, mientras el texto se iba desarrollando, eran reemplazados por perros disecados, por perros de madera, o dejaban el espacio vacío*” (BELLATIN, 2014, p.13-14, itálico nosso).

modo, do diagnóstico da realidade moderna como imagem. Para Sontag, é cínica não apenas a posição do espectador moderno diante das guerras midiáticas, mas sobretudo esse diagnóstico que — feito por uma parte da população que vive na parte rica do mundo, “onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento” —, em última instância, nega a existência de sofrimento verdadeiro no mundo. Ou seja, para Sontag, não são cínicos apenas os espectadores modernos, mas também aqueles que supõem que somos todos espectadores<sup>358</sup>. Nesse sentido, a violência — a “verdadeira violência”, como escreveu Roberto Bolaño<sup>359</sup> — está no apagamento da violência, na suposição de que somos todos espectadores e de que a violência é uma imagem que está sempre noutro lugar. *Essa é a violência que Bellatin reencena*: como vimos no primeiro capítulo, é a violência que se inscreve no *vazio enquanto ruína* que o escritor procura produzir em sua escritura, e é a violência que volta a aparecer aqui nessa reconstrução de algo que nunca existiu (uma espécie de ruína ao revés), assim como nessa espécie de encenação da imobilidade que é, ao mesmo tempo, uma recusa do espetáculo e da imobilidade mediante a sua produção em excesso: fazer do espetáculo uma imobilidade e da imobilidade um espetáculo — “un grupo de personas observando un altar presidido por un perro”. Não esqueçamos, por último, que não se trata de uma imobilidade qualquer, mas da imobilidade produzida pela violência opressora, vigilante (por essa violência que não se dá a ver enquanto tal, essa violência que é sempre o rastro de uma violência anterior e, ao mesmo tempo, a iminência de uma violência por vir), colocada em cena pela presença do cão no altar. De fato, o pastor belga malinois é considerado um *cão de guerra*: uma das raças mais utilizadas pelas forças policiais em todo o mundo, conhecida por seu potencial agressivo, mas também por suas capacidades de patrulhamento, guarda, revista de presos, captura de foragidos e entrada tática. Dentre suas características mais buscadas estão a agressividade e a capacidade de ser controlável (domesticável)<sup>360</sup>. Assim, a imobilidade do cão no altar — essa imobilidade ameaçadora, dona de uma agressividade que está a todo instante prestes a acontecer, a depender de um mandante oculto — evoca uma tecnologia bélica, um poderio militar repressivo que

<sup>358</sup> SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p.90-93.

<sup>359</sup> Trata-se da famosa abertura de “O Olho Silva”, primeiro conto de *Putas assassinas*: “Vejam como são as coisas: Mauricio Silva, vulgo o Olho, sempre tentou escapar da violência, mesmo com o risco de ser considerado covarde, *mas da violência, da verdadeira violência, não se pode escapar, pelo menos não nós, os nascidos na América Latina*, na década de cinquenta, os que rondávamos os vinte anos quando morreu Salvador Allende” (BOLAÑO, Roberto. **Putas assassinas**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p.11, *italico nosso*)

<sup>360</sup> ANDRADE, Thiago Alves de. **A seleção e o adestramento do pastor belga Malinois para a entrada tática e operações de contraterrorismo**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, Rio de Janeiro, 2019.

produz, por sua vez, uma outra imobilidade, espectadora. Todo o espetáculo se constrói, portanto, em torno de uma cena de imobilidade que, sustentada sobre a iminência de uma violência, já é, por si só, violenta.

### 3.6 UM CÍNICO NO ALTAR VAZIO

Retomando: em nossa cena do cão no altar, seguindo a crítica de Sontag, podemos pensar nesse olhar que o autor mario bellatin dirige à plateia como um olhar que não exatamente denuncia, mas que ao menos *dá a ver* (no sentido de Rancière, isto é: possibilita a legibilidade de um determinado regime de partilha do sensível) a violência do espetáculo da Modernidade. Um olhar que expõe o cinismo que existe por trás da ideia de que somos todos espectadores. De fato, “cínico” (*kynikós*), sabe-se, vem do termo “cão” (em grego: *kûon* ou *kunos*<sup>361</sup>). Há, inclusive, uma anedota do filósofo cínico Diógenes — contada por Diógenes Laércio, biógrafo dos filósofos gregos antigos, e citada por Foucault — na qual Diógenes,

comendo na praça pública, se faz tratar de cão pelo passantes: você come como um cão, dizem eles. E Diógenes reverte logo a situação, aceitando a humilhação. Ele aceita a humilhação e a reverte, dizendo: *mas vocês também são cães, pois só os cães fazem uma roda em torno de um cão que come. Cão eu sou, mas vocês são tantos quanto eu.*<sup>362</sup>

Há algo dessa provocação cínica no olhar dirigido à platéia imóvel diante do cão no altar: o que vocês estão fazendo aí, como cães imóveis em torno de um cão imóvel? A cena de Bellatin é construída justamente em torno dessa cumplicidade — cumplicidade *cínica*, no sentido pejorativo e corrente do termo: fingimento, desfaçatez — para, de certo modo, expô-la ao ridículo, expô-la ao seu fundo vazio, isto é, ao seu próprio desinteresse por aquilo que ela mesma está sustentando. Não há um verdadeiro interesse por parte das pessoas em fazer o que fazem (ler o que leem, ir aonde vão, estar onde estão etc), afirma Bellatin em entrevista, ao falar sobre a apresentação de *Perros héroes*. Trata-se de um “interesse desinteressado” que o escritor mexicano toma como ponto de partida necessário a qualquer intervenção artística: “Esto es algo que se trabaja con los alumnos en la escuela [Escuela Dinámica de Escritores]. *Partimos del hecho de que nadie quiere leer a nadie*. Entonces hay que tener eso presente y empezar a hacer una construcción que vaya en contra de ello”<sup>363</sup>.

<sup>361</sup> Cf. SARDINHA, Diogo. Pensar como perros: Foucault y los cínicos. *Dorsal*, Madrid, n. 2, 2017.

<sup>362</sup> FOUCAULT, 2011., p.230-231, grifos nossos.

<sup>363</sup> LARRAIN, Ra, 2006, p.6, grifos nossos.

E no entanto, curiosamente, se insistirmos nessa relação entre a cena do cão no altar e o cinismo — a qual a crítica de Sontag, a raiz etimológica de “cínico” e a anedota de Diógenes nos permitem minimamente estabelecer —, mas agora retomando a tradição cínica a partir da sua leitura foucaultiana proposta no último seminário do filósofo francês no College de France, *A coragem da verdade* (2011 [1984]), podemos abrir um outro caminho de leitura da cena, sobretudo no que diz respeito à interpelação presente na pergunta pelo que estamos fazendo aqui. Há aqui dois pontos fundamentais a serem considerados.

### 3.6.1 Os esquemas de vida: transmitir ruínas

O primeiro deles diz respeito àquilo que, no primeiro capítulo, chamamos de cultura do comportamento (Bourriaud) ou estética da existência (Foucault), isto é, a essa tradição marginalizada ao longo da cultura ocidental que, no lugar de produzir monumentos (sejam eles obras de arte ou a imortalidade da alma), procura sistematizar modos de vida, ou seja, fazer do próprio modo como se vive uma beleza possível, e que, segundo o mapeamento proposto por Bourriaud, trasladou-se dos filósofos pré-socráticos aos artistas modernos. O que interessa a Foucault em seu seminário, contudo, não é tanto a estética da existência quanto a sua articulação, a partir de Sócrates, com uma preocupação com relação à *parresía*, isto é, à fala franca enquanto modo de manifestação do dizer-a-verdade<sup>364</sup>. Essa articulação faz emergir o problema que mais interessa a Foucault, a saber, o problema da *verdadeira vida* (*alethès bíos*). E é precisamente aqui que Foucault faz intervir o caso do cinismo, como exemplo singular da “verdadeira vida”, isto é, do vínculo fundamental entre o modo de vida e o dizer-a-verdade. No entanto, antes de entrarmos na versão cínica da verdadeira vida — esse será o segundo ponto fundamental a ser abordado —, gostaríamos de mostrar como a caracterização que Foucault faz do modo de tradicionalidade e transmissibilidade do cinismo pode nos ajudar a pensar a escritura de Bellatin e o lugar que a montagem de cenas como a do cão no altar ocupa em seu sistema.

De fato, para Foucault, o cinismo, para além da sua manifestação histórica na Antiguidade, pode ser pensado enquanto “categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”<sup>365</sup>. Haveria uma *atitude cínica* — o cinismo

<sup>364</sup> A *parresía*, define Foucault na primeira aula do seu seminário, “é, [...] em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve” (FOUCAULT, 2011, p.13).

<sup>365</sup> FOUCAULT, 2011, p.152.

pensado como *a vida enquanto escândalo da verdade*<sup>366</sup> — que teria sido transmitida, através dos séculos, da Antiguidade até nós. Foucault reconhece essa atitude, primeiro, nas práticas religiosas (as práticas do ascetismo na cultura cristã), em seguida, nas práticas políticas (os movimentos revolucionários europeus durante o século XIX), e por fim, nas práticas artísticas modernas<sup>367</sup>.

Essa espécie de transmissibilidade artesanal, frágil, fragmentária, já estava inclusive presente no cinismo em seu núcleo filosófico antigo: o cinismo nunca foi ensinado enquanto doutrina, mas antes transmitido segundo *esquemas de vida*. E para isso não era utilizado um ensino teórico ou dogmático, mas sobretudo modelos, relatos, anedotas, exemplos<sup>368</sup>. Trata-se,

---

<sup>366</sup> Em poucas palavras, para Foucault, o cinismo procura fazer do seu modo de vida, da sua forma de existência, uma *aleurgia*, uma *manifestação da verdade*: fazer “da forma da existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele [o cinismo] faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade” (FOUCAULT, 2011, p.150). Mas, mais do que isso, trata-se de uma verdade que se manifesta através do escândalo. É isso o que, para Foucault, está no cerne do cinismo: *exercer em e por sua vida o escândalo da verdade*. Um segundo ponto nessa *atitude cínica* ressaltado por Foucault está em sua espécie de *vanguardismo*. De fato, afirma Foucault, no retrato do cínico feito por Epicteto — que não deve ser tomado como um retrato do que era verdadeiramente o cínico, mas como uma espécie de definição ideal do que ele poderia ser — o papel atribuído ao cínico é o de exercer uma função de *espia*, de *batedor*: [...] “ele [Epicteto] diz que o cínico é enviado como batedor à frente, além do front da humanidade, para determinar o que nas coisas do mundo pode ser favorável ao homem ou pode lhe ser hostil. A função do cínico será a de determinar onde estão os exércitos inimigos e onde estão os pontos de apoio ou os auxílios que poderemos achar, encontrar, de que será possível tirar proveito em nossa luta. É para isso que o cínico, enviado como batedor, não poderá ter nem abrigo nem lar nem mesmo pátria. Ele é o homem da errância, é o homem do galope à frente da humanidade” (FOUCAULT, 2011, p.146).

<sup>367</sup> Foucault menciona duas maneiras pelas quais a arte moderna haveria servido como veículo do modo de ser cínico, isto é, desse princípio do relacionamento do estilo de vida e da manifestação de verdade. A primeira maneira diz respeito a algo que já abordamos no primeiro capítulo a partir de Bourriaud, a saber, o modo moderno de exposição da vida de um artista. Foucault o nomeia *o aparecimento da vida de artista*. Segundo o filósofo, no fim do século XVIII e início do século XIX, a ideia de que o artista deve ter uma vida singular, que não se reduz às normas ordinárias — ideia essa já estabelecida ao menos desde o Renascimento, com a *Vida dos artistas*, de Vasari — ganha uma nova tonalidade. Trata-se da ideia moderna de que “a vida do artista deve, na forma mesma que ela assume, constituir um testemunho do que é a arte em sua verdade. Não somente a vida do artista deve ser suficientemente regular para que ele possa criar sua obra, mas sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade. Esse tema de uma vida de artista, tão importante ao longo do século XIX, repousa, no fundo, em dois princípios. Primeiro: a arte é capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda outra, uma forma que é a da verdadeira vida. E, depois, outro princípio: se ela tem a forma da verdadeira vida, a vida, em contrapartida, é a caução de que toda obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertence à dinastia e ao domínio da arte. Creio pois que essa ideia da vida do artista como condição da obra de arte, autenticação da obra de arte, obra de arte ela própria, é uma maneira de retomar, sob uma outra luz, sob um outro perfil, com uma outra forma, é claro, esse princípio cínico da vida como manifestação de ruptura escandalosa, pela qual a verdade vem à tona, se manifesta e toma corpo” (FOUCAULT, 2011, p.164). A segunda maneira pela qual a arte moderna serviu como veículo do modo de vida cínico estaria na concepção moderna da arte como *desnudamento e redução ao elementar da existência*. Assim, segundo Foucault, na arte moderna, temos também “a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência” (p.165).

<sup>368</sup> “Essa tradicionalidade do ensino cínico, que passava por modelos de comportamento, matrizes de atitudes, pois bem, ela adquiria a forma seja de anedotas breves, chamadas *khreîai* e que contavam, em algumas palavras, um gesto, uma réplica, uma atitude de um cínico numa situação dada, seja de *apomnemoneúmata* (recordações), relatos mais longos nos quais todo um episódio da vida cínica era contado; eram também brincadeiras, anedotas

afirma Foucault, de uma *tradicionalidade da existência*: rememoração de elementos e episódios da vida (de alguém que existiu de fato ou apenas miticamente, não importa, afirma Foucault). Se a tradicionalidade doutrinal permite manter ou reter um sentido para além do esquecimento, a tradicionalidade da existência, em compensação, permite “restituir a força de uma conduta para além de um debilitamento moral”<sup>369</sup>.

É precisamente essa relação do cinismo com o esquecimento e o seu modo de transmissibilidade que aqui nos interessa. Bellatin, em mais de uma ocasião, já reivindicou uma espécie de estética do esquecimento — uma estética anti-monumental — em sua obra. Até aqui, se situamos Bellatin na tradição de uma estética da existência, foi por conta de sua busca constante por fazer a escritura passar por fora da palavra escrita: é o caso da cena do cão no altar e de todos os seus Eventos de Escritura [Sucesos de Escritura], que é como, em *Disecado* (2011), o narrador chama “todos aquellos actos que consistiero en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras”<sup>370</sup>. E, no entanto, poderíamos ler essa mesma busca reconhecendo nela um interesse bastante evidente por deixar rastros (e rastros de rastros, e rastros de rastros de rastros) em vez de monumentos. Não é isso, afinal, o que se produz como efeito na cena do cão no altar: uma série de restos e rastros que se proliferam em torno de algo que nunca de fato aconteceu, mas cujo relato se torna uma anedota, um exemplo, um “esquema de vida”?

Em conferência de 2012, intitulada “La memoria en *Salón de belleza*”, Bellatin afirma que um dos motivos pelos quais escreve é o esquecimento: “para *olvidar*, para tener una memoria que me permita olvidar inmediatamente lo que he hecho”<sup>371</sup>. Num texto chamado “Brasil” — no qual, no entanto, a palavra “Brasil” não aparece, nem há nenhuma referência ao país — também encontramos essa espécie de busca pelo esquecimento. ““suposta obra literária que um escritor escreve ao longo da sua vida”: contra essa “sombra”, esse “monstro” — que converte a vontade de escrever em algo que pode ser classificado, arquivado, inteligível e pensado como literário, enquanto que aquele que escreve passa a ser definido por termos como

---

chamadas *paigña*, anedotas que faziam rir (*paízein*) e eram espécies de *khreîai*, porém engraçadas, irônicas” (FOUCAULT, 2011, p.185).

<sup>369</sup> FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). 2011, p.185.

<sup>370</sup> BELLATIN, Mario. *Obra reunida 2*. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014, p.214.

<sup>371</sup> BELLATIN, Mario. Conferência: “La memoria en *Salón de belleza*”. Youtube, 15 de marzo de 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab\\_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes](https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes). Acesso em: 26 abr. 2021. A transcrição da entrevista e os itálicos são nossos.

“escritor”, “criador”, “artista” —, Bellatin reivindica “El Sello de la no Memoria”<sup>372</sup>. Trata-se da reivindicação de uma escritura que traz “el olvido como una de sus marcas de origen”<sup>373</sup>. E de uma prática que se esgota em si mesma: “Una vez que acabo, olvido”<sup>374</sup>. Esses exemplos já nos deixam ver como o esquecimento é bastante caro à escritura de Bellatin.

No que diz respeito à transmissão não de uma obra, mas de modos de vida — tema cínico, como vimos com Foucault, mas também caro às vanguardas artísticas —, Alan Pauls, num ensaio chamado “El arte de vivir en arte”, sugere que os Eventos de Escritura de Bellatin (Pauls descreve a publicação do texto “Kawabata: el abrazo del abismo” no Clarín e a realização do Congresso de duplos de escritores) dão mostras de um modo contemporâneo de articulação entre literatura e vida — uma determinada configuração do escritor como modo de vida — que Pauls denomina *literatura expandida* e procura caracterizar. A sua hipótese é a de que, no caso de Bellatin — assim como no de César Aira e de Héctor Libertella —,

la relación entre literatura y vida ya no pasa por una obra sino por una *práctica* (es decir: por un modo de hacer, un *modus operandis*, un conjunto de reglas, instrumentos y protocolos que definen un tipo de experiencia específica, transforman una materia y producen efectos en un campo de fuerzas determinado) [...]. Hay obra y hay vida, pero ya no es tan fácil distinguir el interior del exterior, lo central de lo secundario, lo significativo de lo insignificante. Los episodios de la vida literaria son simplemente *parte* de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios e instituciones textuales (textos, libros, escritos); son la parte que se despliega por medios ‘existenciales’, a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan ‘en la vida’ misma. Así, quizá lo que llamamos ‘vida’ no sea sino la continuación de la obra por otros medios. O vice-versa.<sup>375</sup>

Em suma, o que Alan Pauls propõe para lermos as cenas de Bellatin é uma mudança paradigmática do entendimento que temos da relação entre vida e literatura. Mudança essa que desloca o ponto de contato entre os dois termos desta relação da *obra* para a *prática*. A proximidade com o modo de transmissibilidade da atitude cínica é evidente: o termo “exemplo” [ejemplo], utilizado por Pauls para apresentar várias cenas dos autores no início do ensaio, evoca a tradição do *exempla* ou *exemplum* (como vimos com Bourriaud). Pauls também toma essas cenas por *biografemas*,

<sup>372</sup> BELLATIN, Mario. Brasil. **Revista Cantera**, n. 1, p.19-29, 2014, p.19. Esse texto é montado ao modo de uma entrevista da qual só temos acesso às respostas. Cada fragmento é a resposta a uma pergunta que não sabemos qual é, mas que ao longo do fragmento passamos a entender. Trata-se um texto que podemos incluir nessa série de textos inaugurada por *Underwood portátil* e que montam uma cena a partir da qual Bellatin pode pensar e falar sobre a própria escritura.

<sup>373</sup> Ibidem, p.19.

<sup>374</sup> Ibidem, p.28.

<sup>375</sup> PAULS, Alan. El arte de vivir en arte. In: **Temas lentos**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014, p.173.

es decir, bloquitos de vida ya encuadrados, escenificados, montados, orquestados mediante aires, actitudes, maneras, posturas que funcionan de algún modo como artificios. Vida *ready-made*. Son trozos de vida, pero de vida estéticamente articulada, y en ese sentido son tan legibles, están tan preñados de sentido y reclaman tanta interpretación como cualquiera de las ‘obras’ reconocidas, identificables, que la crítica reclama que comparezcan para poner en marcha sus aparatos de lectura.<sup>376</sup>

Pequenos blocos de vida esteticamente articulada (Pauls), esquemas de vida (cínicos), Eventos de Escritura (Bellatin): parece haver uma forte afinidade entre essas noções enquanto maneiras de propor outra articulação entre modos de vida e suas condições de comunicabilidade. Nesse sentido, o que passa a interessar nas várias cenas montadas por Bellatin (do seu começo mítico, do cão no altar, do congresso de duplos etc) é a maneira como elas nunca sobrevivem enquanto obras íntegras, mas somente de modo um tanto acidental, fragmentado, como rastros, ruínas:

Si con el tiempo quedan, si no se pierden del todo, si aun frágiles llegan hasta nosotros, es porque siempre hay algo no del todo artístico, un mensajero, una brisa, un vehículo anónimo, más o menos aleatorio [...], que las transporta y las deja caer como lo que son, reliquias de existencias estetizadas, entre nosotros.<sup>377</sup>

Há sempre algo *que não está no todo artístico* e que acaba transmitindo essas relíquias de existência. Uma transmissão menor, fragmentária, incerta: como se, em plena época de avanço irrefreável da midiaticização de si (Arfuch), em pleno época da obrigatoriedade do desenho de si (Groys), Bellatin buscasse apresentar sua vida *como se* se tratasse da vida de um filósofo antigo, ou de um artista desconhecido, já morto há muito tempo, que deixou dispersos pelo mundo, em várias formas breves de registro, uma série de rastros e fragmentos, os quais vão sendo aos poucos encontrados, apresentados, e se parecem com indícios, ruínas de alguma outra coisa, de “un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos”, como sugere Alan Pauls noutro ensaio<sup>378</sup>.

Essa imbricação entre vida e obra transmitidas enquanto ruína de alguma outra coisa que não pode ser reconstituída em sua totalidade também esbarra na questão da figura de escritor no espaço dessa literatura expandida. Pauls, assim como o fizemos no primeiro capítulo, também fala em termos de um *retorno do eu*, mas trata-se de um retorno no qual “el yo que

<sup>376</sup> Ibidem, p.174.

<sup>377</sup> PAULS, 2014, p.179.

<sup>378</sup> PAULS, 2005, p.2. O que escreve Bellatin, afirma Pauls, parece estar sempre em relação com o fantasma de uma Obra anterior, já concebida — “una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites” (p.2) —, da qual teríamos acesso somente às ruínas, ao que resta [*lo que queda*] dela.

vuelve no es el yo que es sino el yo que *hace*”<sup>379</sup>. O eu que retorna, conclui Pauls, o faz enquanto portador de um *modus operandis* existencial: “No vuelve para decir o mostrar quién es; vuelve para proponer una forma de vida alternativa”<sup>380</sup>. O eu que retorna o faz enquanto *forma de vida* ou *laboratório de uma existência alternativa*.

### 3.6.2 Mudar o valor da moeda: vida outra, mundo outro

E aqui chegamos de volta, ainda que por outro caminho, ao problema da verdadeira vida. Foucault, em seu último seminário, como já anunciamos, se detém longamente sobre o modo como os cínicos transvaloram a noção grega de verdadeira vida (*alethès bíos*), isto é, como a retomam a partir do *escândalo* e do princípio cínico de *mudar o valor da moeda* (*Parakharáttein tò nómisma*). Esse haveria sido o conselho de Apolo a Diógenes: “o de falsificar a moeda, ou alterar seu valor”<sup>381</sup>. Acerca desse princípio, Foucault faz notar a aproximação que há entre moeda e costume, regra, lei. “*Nomisma* é a moeda. *Nómos* é a lei. Mudar o valor da moeda também é tomar certa atitude em relação ao que é convenção, regra, lei”<sup>382</sup>. Ainda nesse sentido, a noção de *parakharáxis* — mudar, alterar (a moeda) — pode ser pensada não como desvalorização da moeda, mas, pelo contrário, como restituição do seu verdadeiro valor. Assim, em suma, para Foucault, pegar a moeda da *alethès bíos* significaria, para os cínicos, “pegá-la de volta o mais rente possível do significado tradicional que ela recebeu”<sup>383</sup>, levá-la ao seu limite, mas sem rompê-la, levar seus temas até seu ponto mais extremo, extrapolá-los, de modo a chegar numa vida que é precisamente o contrário daquela que era reconhecida tradicionalmente como a verdadeira vida. O cinismo, diz Foucault, é como a careta da verdadeira vida: uma careta que a filosofia faz para si mesma, “esse espelho quebrado em que o filósofo é ao mesmo tempo chamado a se ver e a não se reconhecer”<sup>384</sup>. E

---

<sup>379</sup> PAULS, 2014, p.183.

<sup>380</sup> Ibidem, p.184.

<sup>381</sup> FOUCAULT, 2011, p.199.

<sup>382</sup> Ibidem, p.199.

<sup>383</sup> Ibidem, p.200.

<sup>384</sup> Ibidem, p.238. Trata-se do paradoxo do lugar que o cinismo ocupava na filosofia antiga, a saber, o de uma *banalidade escandalosa*: “Por um lado, o cinismo se apresenta na forma de um conjunto de características que são comuns a diversas filosofias da época — há certa banalidade nas teses propostas, nos princípios recomendados; e, por outro lado, ele é marcado por um escândalo que sempre o acompanha, uma reprovação com que o rodeiam, um misto de zombarias, de repulsão, de apreensão, pelas quais se reagiu à sua presença e a suas manifestações. O cinismo, ao longo de toda a sua existência, desde a época helenística até o início do cristianismo, foi, na paisagem da filosofia, do pensamento, da sociedade greco-romana, ao mesmo tempo muito familiar e estranho. Ele foi ordinário, banal e inaceitável” (FOUCAULT, 2011, p.203).

esse seria o paradoxo que a vida cínica coloca em jogo: “ela é a consumação da verdadeira vida, mas como exigência de uma vida radicalmente outra”<sup>385</sup>. Ou seja, resumindo, na retomada cínica, *a verdadeira vida é a vida outra*. Somente a *vida outra*, uma vida radical e paradoxalmente outra, poderia ser a vida de verdade, isto é, aquela que faz do próprio modo como se vive uma forma de aleturgia.

Assim, em primeiro lugar, “o cínico é aquele que, retomando os temas tradicionais da verdadeira vida na filosofia antiga, transpõe esses temas, reverte-os em reivindicação e afirmação da necessidade de uma vida outra”<sup>386</sup>. Mas ele não para por aqui, porque, em seguida, “ele transpõe mais uma vez essa ideia da vida outra em tema de uma vida cuja alteridade deve levar à mudança do mundo. *Uma vida outra para um mundo outro*”<sup>387</sup>. *Esse* é o ponto essencial que queríamos trazer aqui. Se o cínico vive a vida outra de maneira escandalosa, provocativa, é porque a vive enquanto *missão*. O cínico, afirma Foucault, assume uma guerra filosófica: ele está em constante combate “contra costumes, contra convenções, contra instituições, contra leis, *contra todo um estado da humanidade*”<sup>388</sup>. Há uma convocação cínica dos outros à verdadeira existência, o que também quer dizer: há uma interpelação comunitária cínica: *a vida outra como proposta de um mundo outro*<sup>389</sup>. Chegamos, portanto, à formulação do objetivo final do cinismo: a passagem a um mundo outro através do cuidado de si<sup>390</sup>.

E o curioso é que a pergunta que, segundo Foucault, o cínico quer dirigir aos outros é muito parecida com aquela que Bellatin queria dirigir à platéia: “O cínico deve, assim se dirigir às pessoas que o rodeiam e dizer ‘O que estais fazendo, desgraçados? [...]’”<sup>391</sup>. (Lembremos também do incômodo de Bellatin com o “interesse desinteressado”, isto é, com essas vidas que são vividas conforme a *nomisma* [a moeda] ou o *nómos* [a lei], mas sem saber por que o fazem). Em termos cínicos, o autor que procura interromper o espetáculo da Modernidade — esse eu que retorna como um laboratório de existência alternativa, de que fala Pauls — é precisamente

---

<sup>385</sup> FOUCAULT, 2011, p.238.

<sup>386</sup> Ibidem, p.253.

<sup>387</sup> Ibidem, p.253.

<sup>388</sup> Ibidem, p.247, itálico nosso.

<sup>389</sup> “O cínico se dirige a todos os homens. A todos esses homens ele mostra que levam uma vida diferente da que deveriam levar. E com isso é todo um outro mundo que deve emergir, que em todo caso deve estar no horizonte, que deve constituir o objetivo dessa prática cínica” (FOUCAULT, 2011, p.278).

<sup>390</sup> “Essa prática da verdade caracterizadora da vida cínica não tem por objetivo simplesmente dizer e mostrar o que é o mundo em sua verdade. Ela tem por objetivo, por objetivo final, mostrar que o mundo só poderia alcançar a sua verdade, só poderá se transfigurar e se tornar outro para alcançar o que ele é em sua verdade à custa de uma mudança, de uma alteração completa, a mudança e a alteração completa na relação que temos conosco. E é nesse retorno de si a si, é nesse cuidado de si que se encontra o princípio da passagem para este mundo outro prometido pelo cinismo” (FOUCAULT, 2011, p.278).

<sup>391</sup> FOUCAULT, 2011, p.277.

um autor que coloca a própria vida como modo de provocar uma vida outra nos outros e, com isso, a possibilidade de um mundo *outro* (pensando-o, evidentemente, numa lógica imanente, isto é, a busca por fazer advir um mundo outro neste mesmo mundo, a partir do estabelecimento de um modo de vida radicalmente outro: em suma, um mundo *outro* e não um outro mundo). E, no entanto, se para os cínicos a vida outra era uma forma de manifestar o escândalo da verdade, no caso de Bellatin, haveria que acrescentar tratar-se do escândalo da verdade *da ficção*. Bellatin procura fazer funcionar, em seu nome próprio, a encarnação da ficção enquanto modo de chamamento a um mundo outro. A vida outra de Bellatin, poderíamos dizer, é a vida como ficção ou, como o escritor formula em *Disecado*: “vivir sin vivir”. Voltaremos a isso no último capítulo.

### 3.7 SOBRE O FUTURO DA AMÉRICA LATINA

Desse modo, partindo da leitura foucaultiana da tradição cínica pudemos encontrar na gestualidade da cena do cão no altar — condensada na pergunta pelo que estamos fazendo aqui — uma interpelação que nos conduz ao encontro de um chamamento comunitário na escritura de Bellatin. Nos falta, contudo, voltarmos ao subtítulo do livro — com o qual abrimos nossa leitura cínica da cena — para pensarmos essa busca a partir do seu espaço de enunciação. De fato, a ideia de um “Tratado sobre o futuro da América latina” se comunica com a busca por um mundo *outro*, mas essa possível relação se vê logo interrompida ou ao menos abalada pelo próprio texto de *Perros héroes*. Afinal, o que há sobre o futuro da América latina em *Perros héroes*? No texto, as únicas menções à América Latina estão no subtítulo (*Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta pastor belga malinois*) e nas duas seguintes passagens:

No se conocen las razones por las que, cuando se ingresa en la habitación donde aquel hombre pasa los días recluso, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerarse el futuro de América Latina.<sup>392</sup>

En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina donde, con círculos rojos, están marcadas las ciudades en las que parece estar más desarrollada la crianza de pastor belga malinois. Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente.<sup>393</sup>

<sup>392</sup> BELLATIN, 2013, p.293.

<sup>393</sup> Ibidem, p.307.

Nota-se que as relações são frágeis, incertas, apenas sugeridas: *alguns* visitantes, ao entrarem no quarto do homem imóvel, *intuem* uma *atmosfera* que guarda uma relação com o que *podria ser* considerado o futuro da América Latina. Também há no quarto um grande mapa da América Latina em que o homem imóvel marca as cidades ao redor do mundo que se destacam pela criação de pastores belga malinois, mas é somente a alguns poucos visitantes que a presença desse mapa leva a pensar sobre o futuro do continente. Essa nebulosidade em torno da possível relação que existe entre o homem paralítico treinador de cães de guerra e o futuro da América Latina recorda o mesmo procedimento de distanciamento que encontramos nos relatos da cena de apresentação de *Perros héroes*, no início do capítulo (o jogo de remessas, o adiamento do sentido). Recorda também, evidentemente, como sugere Ieda Magri, certos velhos conhecidos da América Latina: a atmosfera de tensão e violência, o poder déspota e as relações escravistas. No entanto, o texto de Bellatin está longe de se esgotar nesta interpretação óbvia: “esta não é só mais uma história das ditaduras latino-americanas”<sup>394</sup>, diz Magri (não nos esqueçamos também da menção ao *futuro*). Aqui, portanto, gostaríamos de propor outras aproximações para pensarmos essa relação possível, partindo também daquilo que já esboçamos no primeiro capítulo a respeito da relação de Mario Bellatin com a América Latina: a busca por desfazer-se de um determinado mito do escritor latino-americano; a reconstrução desse espaço da autoria latino-americana a partir de bases mínimas.

### 3.7.1 Um pequeno desajuste: o realismo de Mario Bellatin

Pois bem, em primeiro lugar, temos um pequeno porém curioso deslocamento que Graciela Speranza, em seu *Atlas portátil de América Latina* (2012), faz notar em *Perros héroes*. Ele se dá no espaço de uma coincidência entre palavra e imagem. Speranza se detém numa das fotos incluídas no dossiê de imagens que sucede aos fragmentos textuais no livro:

La foto es oscura, apenas encuadrada con la urgencia del registro, pero queda claro que el mapa es de México y está colgado en el mismo cuarto caótico y sórdido que aparece en otras fotos del dossier, en las que un hombre gordo y desarrapado sonríe mirando a cámara, inmóvil en un sillón, rodeado de perros, jaulas con aves rapaces y siniestros implementos de adiestramiento canino.<sup>395</sup>

<sup>394</sup> MAGRI, Ieda. “Não trabalhamos com mortos”. Literatura brasileira contemporânea na América Latina. *Revista Latinoamérica*, Ciudad de México, n. 63, 2016, p.158.

<sup>395</sup> SPERANZA, 2012, p.61.

Tudo indica que o homem que aparece nas fotos seria o homem parálítico, o treinador dos cães de guerra; e o mapa, portanto, seria aquele da América Latina que, segundo lemos no fragmento reproduzido anteriormente, está pendurado numa das paredes do seu quarto. No entanto, a foto apresenta o mapa do México e não da América Latina. Assim, com respeito a esse deslocamento metonímico, afirma Speranza: “El desarreglo geográfico es mínimo — una pequeña falla, un exceso, un desliz — pero resume bien el desarreglo mayor que inspira el libro y toda la obra de Bellatin”<sup>396</sup>. Um pequeno desajuste que funciona como vestígio de um desajuste maior.

Como lemos no relato sobre a apresentação de *Perros héroes*, Bellatin sugere que o texto se relaciona com uma experiência real<sup>397</sup>: a visita que ele haveria feito a um homem parálítico treinador de cães da raça pastor belga malinois, assim como o seu personagem. No entanto, nem o texto e nem as imagens do dossiê se relacionam com essa experiência segundo uma lógica representativa, senão mediante um dispositivo singular de montagem e apresentação: “El mecanismo que articula y desarticula las piezas no se ajusta a las categorías convencionales de la representación — acerca y a la vez distancia, figura y desfigura la referencia, transparente y a la vez oculta la presencia del autor”<sup>398</sup>. Assim, para Speranza, o que Bellatin produz é antes um espaço de *estranhamento* ou de *desfamiliarização* do mundo. Espaço esse que, contudo, por meio de sua condição fragmentária e dessa série de estranhamentos e incoincidências que ele produz — entre texto e imagem, entre o acontecido e o narrado — é capaz de recuperar, de algum modo, a estranheza própria do vivido. Como sugere Ieda Magri, o que há de mais interessante em Bellatin é que esses jogos com a possibilidade de ancorar sua ficção na realidade — tratando-se de *Perros héroes*: o episódio da visita do escritor ao homem parálítico, as fotografias que suplementam o texto — não funcionam numa chave representativa. Pelo contrário, o que elas fazem é escancarar o modo como

[a] realidade não explica nada. A realidade é o mistério. Não há espaço para tornar legível [e apenas legível] uma realidade latino-americana tão complexa. Há espaço

<sup>396</sup> Ibidem, p.61.

<sup>397</sup> Na verdade, Speranza situa duas cenas — “opuestas y quizás complementarias” (SPERANZA, 2012, p.62) — na origem de *Perros héroes*: a visita que o escritor haveria feito ao homem parálítico e narrada no relato; e também a própria cena mítica, inaugural, do escritor, que investigamos no capítulo anterior e que é evocada no livro através da figura do “niño que decía haber escrito un libro sobre perros de vidas heroicas” (BELLATIN, 2013, p.346). Afirma Speranza: “Las dos escenas se combinan con sorprendente elocuencia formal. En la mañana deliberada del mito personal, ficción y realidad se funden en una materia incierta hecha de textos e imágenes que sólo deja en pie la *composición*, género escolar que los libros de Bellatin traducen en *disposición y montaje*. El *acting* infantil vira a *teatro distanciado*, la pegatina de figuritas, a *instalación multimediática*, y la módica insurrección familiar de la infancia peruana, a audacia formal del escritor mexicano transterrado” (SPERANZA, 2012, p.63).

<sup>398</sup> SPERANZA, 2012, p.62.

para intuir possíveis e somente interpretações muito parciais, muito subjetivas, muito especulativas de uma realidade gasta e complexa.<sup>399</sup>

Este é, poderíamos dizer, o realismo de Bellatin. Na entrevista concedida a Alicia Ortega, o escritor mexicano afirma que em *Perros héroes* as fotos no dossiê, ao final do texto — as quais o próprio narrador, na última frase da narrativa, quase nos exorta a olhar: “*Fíjense: el hombre inmóvil mantiene inalterable su particular sonrisa*”<sup>400</sup> — aparecem para sugerir que aquilo era “absolutamente real”: “es como si yo hubiera sido un cronista que hubiera dado cuenta hasta del último detalle”<sup>401</sup>. Ou, como sugere Speranza, parecem ser oferecidas “a modo de apéndice documental, como si la naturaleza indicial de la fotografía diera estatus de verdad a la historia que los fragmentos acaban de presentar”<sup>402</sup>; mas isso apenas para logo em seguida nos frustrarem, nos enganarem — como no exemplo do mapa do México —, *ainda que não por completo*: “las fotos no guardan ninguna relación estable con el montaje verbal pero tampoco la descartan; no ilustran, no afirman, ni niegan, sino que se instalan por contaminación en el mismo tiempo sin tiempo de los fragmentos”<sup>403</sup>. Nesse espaço de contaminação, de correspondências incertas, que se resiste “a fijar una referencia concreta, una geografía y un sentido, pero deja[...] restos y rastros que nos confrontan con el mundo próximo”<sup>404</sup> — nesse território, tem lugar uma espécie de “espacio ampliado del teatro de la ficción”<sup>405</sup> em que, como vimos no começo do capítulo, a literatura se *espessa*, “no como espejo de una realidad exterior perfeccionado con las imágenes, sino como espacio conceptual que modifica lo visible, el modo de percibirlo y presentarlo”<sup>406</sup>. E é nesse espaço em que se movimenta o título *Perros héroes* (como havíamos mencionado), transitando entre uma série de modalidades de apresentação. Mas é também nesse espaço em que se inscreve a América Latina. Pensar *Perros héroes* como uma crônica — uma crônica da violência latino-americana, digamos — transtorna nossos

<sup>399</sup> MAGRI, 2016, p.162, grifos nossos. Em “*Perros héroes* y la desterritorialización latinoamericana” (2020), Pedro Ángel Palou diz algo semelhante. Lendo em *Perros héroes* a produção de um modo de *desterritorialização* da América Latina, Palou afirma não se tratar de uma metáfora nem de uma alegoria, mas, pelo contrário, da colocação em cena de uma certa *ilegibilidade* ou *irrepresentabilidade*: está no modo como Bellatin “explota, desquicia, resquebraja todas las seguridades de la noción misma de lo literario” (posição 664) — a abertura de um espaço de desconcerto em que nem os personagens sabem porque fazem o que fazem: “[...] existe una visión es la de la imposibilidad de saber por qué somos quienes somos e incluso por qué actuamos como actuamos” (posição 706). [PALOU, 2020].

<sup>400</sup> BELLATIN, 2013, p.354, grifo nosso.

<sup>401</sup> ORTEGA, 2014.

<sup>402</sup> SPERANZA, 2012, p.65.

<sup>403</sup> Ibidem, p.66.

<sup>404</sup> Ibidem, p.70.

<sup>405</sup> Ibidem, p.66.

<sup>406</sup> Ibidem, p.66-67.

modos de apresentação do cotidiano e coloca a pergunta pelos modos possíveis de narrar essa violência, de narrar *a partir* dessa violência.

Speranza termina sua leitura retornando justamente à questão da América Latina, que parece sobrar no texto (o subtítulo como um “vazio aparente” no livro):

Porque ¿qué hay finalmente en el presente inmóvil de ese paráltico entrenador de perros que lleva a pensar en el futuro de América Latina? ¿Por qué esa familia sórdida remite sin ninguna duda a la vida urbana del DF, Lima, Buenos Aires o cualquier otra metrópolis del continente? Liberado del peso de la tradición propia, distante ya de los colectivos forzados del boom latinoamericano, Bellatin deja que sea el lector, componiendo las piezas de su artefacto sintético, quien reponga la geografía de *Perros héroes*. En el mapa de México sembrado de entrenadores de perros custodios de las diferencias, que es y no es el mapa de América Latina, Bellatin concibió una cartografía más imprecisa pero más certera de la violencia y la miseria endémica del continente.<sup>407</sup>

Pois bem, partindo de um deslocamento mínimo, Speranza mostra o funcionamento do território ficcional de Bellatin, o qual não se relaciona com a América Latina a partir de referências concretas, mas tampouco se desvincula e se desterritorializa por completo dela. Antes, trata-se de uma cartografia dos restos e rastros, cujo estranhamento produzido mediante um distanciamento, paradoxalmente, a aproxima da ilegibilidade do real (um território *impreciso* embora — ou talvez por isso mesmo — *certeiro*). Ainda assim, me parece que esse deslocamento também poderia ser pensado em termos temporais (do mesmo modo como Josefina Ludmer, em *Aquí, América Latina*, especula acerca da literatura latino-americana contemporânea a partir dessas duas categorias: a temporalidade e o território).

### 3.7.2 Memórias proféticas: um futuro impossível

Nesse sentido, a segunda aproximação que gostaríamos de fazer parte da noção de *memórias proféticas*, conforme utilizada por Bellatin em 2012, na mesma conferência chamada “La memoria en *Salón de belleza*” que mencionamos há pouco. Se, como vimos, um dos motivos pelos quais o escritor mexicano escreve é uma busca pelo esquecimento, o outro, estaria precisamente na possibilidade de produção dessas memórias proféticas ou “memória de lo no existente”. Nessa conferência, Bellatin parte de certas situações que viveu e se mostraram muito próximas das que havia escrito quinze ou até vinte anos atrás para então sugerir o funcionamento de uma memória ao revés ou *memória profética* na sua escritura: “Yo escribo,

<sup>407</sup> SPERANZA, 2012, p.70-71.

por un lado, para adquirir una suerte de *memoria de lo no existente*, una memoria de lo que no existe: creo una memoria falsa que de alguna manera después se ve corroborada”. Trata-se, portanto, de produzir uma memória “*hacia el futuro*, para en un próximo futuro recobrar ese futuro posible”<sup>408</sup>. Assim, o *futuro* da América Latina, evocado no subtítulo de *Perros héroes*, também haveria que ser pensado a partir de um “desarranjo mínimo”, uma “pequena falha”, como propôs Speranza, que diz respeito a uma ideia da escritura enquanto modo de produção de futuros possíveis. Ou *impossíveis*, apocalípticos, na medida em que a fala profética, como formulou Maurice Blanchot, faz do futuro que ela anuncia “algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência”<sup>409</sup>. De fato, o futuro que poderíamos encontrar para a América Latina em *Perros héroes* parece ter menos a ver com o chamamento a um mundo *outro*, que Foucault encontra na base da prática cínica, e mais com esse anúncio apocalíptico de que nos fala Blanchot. Ou melhor, em *Perros héroes* — no texto — parecemos nos deparar com a face negativa, apocalíptica, de um mundo outro. No entanto, na pergunta que o autor quer dirigir à plateia na apresentação de *Perros héroes*, nessa pergunta cujos desdobramentos estamos aqui investigando, parece se insinuar uma contra-face afirmativa — ou até propositiva — que se distancia da atmosfera apocalíptica do texto e parece abrir-se mais a uma espécie de chamamento comunitário. Voltaremos a ele no capítulo seguinte.

### 3.8 AMÉRICA LATINA E O VAZIO

Antes de avançarmos, contudo, ainda é necessário nos determos um pouco mais — a partir das duas aproximações que propusemos — nessa América Latina, nesse *aqui* da nossa pergunta em questão: uma América Latina que é e não é ao mesmo tempo — pensada a partir de uma cartografia de restos e rastros e de uma temporalidade transtornada, produtora de memórias proféticas (como os vazios de Bellatin: uma América Latina entre a ruína e a reconstrução). Essa condição nos faz pensar na seguinte afirmação, dada por Bellatin em 2007, em entrevista concedida junto a Jorge Volpi:

En mis textos no existe, muchas veces, una realidad reconocida pero yo estoy ahí, y ahí está Latinoamérica también, porque están mis vivencias, está la mezcla que yo soy. No se puede escribir de otra manera. Si no fuéramos latinoamericanos y no

<sup>408</sup> BELLATIN, 2012. A transcrição da entrevista e os grifos são meus.

<sup>409</sup> BLANCHOT, Maurice. A palavra profética. In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p.113-124.

hubiéramos vivido en México, en un momento histórico determinado, nuestra escritura sería diferente.<sup>410</sup>

Tal afirmação é, de certo modo, rara ou até destoante com relação à maioria das afirmações de Bellatin sobre a literatura latino-americana, as quais, de maneira geral, costumam recusar ler quaisquer autores a partir de suas nacionalidades, enfatizando, em contraposição a essa abordagem, a necessidade que cada escritor tem de construir um universo próprio<sup>411</sup>. Mas se a trazemos aqui, é justamente porque ela parece trazer à tona uma espécie de fundo necessário a ser considerado em nossa leitura das estratégias de desterritorialização, descaracterização e indeterminação tão praticadas por Bellatin. O fundo a que me refiro é essa espécie de presença inescapável do lugar de enunciação do escritor em seus próprios textos. Presença essa que, contudo, na formulação de Bellatin parece situar-se entre o mascaramento (“En mis textos no existe, muchas veces, una realidad reconocida”) e a fatalidade (“No se puede escribir de otra manera”). Nesse sentido, a afirmação de Bellatin parece evoca outra, anterior, de outro escritor latino-americano:

Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina. [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> PLAZA, 2007, p.113.

<sup>411</sup> Pensemos, por exemplo, na afirmação de Bellatin que já mencionamos no primeiro capítulo: “Yo soy mi propia escritura, independiente del lugar donde la produzca” (RAU, 2013.). Ou na entrevista concedida a Caridad Plaza mesmo, onde lemos também: “[...] me gustaría romper la idea, el estereotipo, de las literaturas de los diferentes países, porque creo que la búsqueda de las literaturas nacionales ha hecho mucho daño al desarrollo de la escritura” (PLAZA, 2007, p.112). Ou, por fim, na entrevista concedida a Graciela Goldchluk, na qual Bellatin é ainda mais certo: “Yo nunca pienso las literaturas a partir de latinoamericanas, inglesas, francesas, sino más bien por autores. Lo que siento es que curiosamente, cuando se habla de literatura latinoamericana, es que es lo peor de la literatura que se hace en determinados países lo que permite unificarla. Lo que a mí me interesa es justamente lo contrario, que cada autor pueda construir su propio universo. Siempre va a haber un choque frente a la estandarización que puede ser una literatura latinoamericana, o femenina, o no sé qué” (GOLDCHLUK, 2000). De todo modo, como Bellatin afirma nessa mesma entrevista concedida a Goldchluk, o seu incômodo com a noção de “literatura latino-americana” não está apenas na homogeneização produzida pela classificação, mas sobretudo no modo como os textos compreendidos como pertencentes a esse gênero ou espaço parecem não serem capazes de *funcionar* de maneira autônoma. “O sea, no se sostiene por sí misma, por autores, sino que necesita toda una infraestructura creada, localizada, para poder funcionar, no?” (p.2). Trata-se, portanto, de uma questão de *autonomia funcional* que nos leva de volta à noção de um funcionamento maquínico do texto: ou seja, a busca por que a escritura seja capaz de, com o menor número de recursos possíveis, ser colocada para funcionar — e funcionar significa: que o texto seja lido até o final (e, poderíamos acrescentar, que o leitor também queira ler o próximo texto assinado pelo autor Mario Bellatin, quando aparecer).

<sup>412</sup> BORGES, Jorge Luís. El escritor argentino y la tradición. In: **Obras completas (1923-1972)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p.273-274.

Se substituimos “argentino” por “latino-americano” — Borges não parece se opor a esses alargamentos<sup>413</sup> —, o fragmento de “El escritor argentino y la tradición” pode nos ajudar a recolocar o problema da relação de Bellatin com a América Latina, que também não deixa de ser o problema da posição que um escritor deve assumir frente ao seu próprio espaço narrativo (lembrando que, segundo o narrador de *Underwood portátil*, a colocação em cena desse problema, dessa pergunta, é uma das finalidades da apresentação de *Perros héroes*<sup>414</sup>). Desse modo, se por um lado, apesar das tentativas, Bellatin não pode deixar de escrever a partir da América Latina<sup>415</sup>; por outro, como diria Borges, Bellatin também nunca deixa de construir o que é e o que pode ser escrever a partir da América Latina (na medida em que tudo o que ele escreve, o escreve enquanto latino-americano). Poderíamos ainda nos arriscar a dizer que, diante da encruzilhada colocada por Borges — entre a fatalidade e a máscara —, Bellatin diria que, tanto no que diz respeito à construção da figura de autor quanto no que concerne à de um

---

<sup>413</sup> No mesmo ensaio, um pouco antes do fragmento citado, lemos: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general [...]” (BORGES, 1974, p.273). Além disso, uma relação entre um livro de Bellatin (*El jardín de la señora Murakami*) e o ensaio de Borges (“El escritor argentino y la tradición”) foi sugerida também por Ilse Logie no ensaio “The Stripped Fish. Translation and Culture in Mario Bellatin’s Japanese Novellas”. Logie, diz que *El jardín de la señora Murakami* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* “may be read as contemporary rewritings of Borges’s famous essay ‘El escritor argentino y la tradición’”. This essay proposes the idea that one can contribute more to one’s own cultural identity by taking otherness, not the couleur locale, as a starting point for that which is one’s own; or, in other words, by radically deterritorializing that which is one’s own” (LOGIE, Ilse. **The Stripped Fish. Translation and Culture in Mario Bellatin’s Japanese Novellas**. Translated by Aletta Stevens. Canadian Review of Comparative Literature, Alberta, dec., 2017, p.667).

<sup>414</sup> “Creo que la obra de teatro *perros héroes*, que nunca existió, tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado. Esa idea creo que se encadena con una preocupación que desde hace mucho me acompaña, sobre el posible lugar donde debe encontrarse el escritor con respecto a sus textos” (BELLATIN, 2013, p. 499)

<sup>415</sup> Penso aqui sobretudo nos seus “textos japoneses”, que são na verdade, como afirmou Bellatin certa vez na entrevista concedida a Goldchluk, simulacros de *traduções* de textos japoneses: *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) e *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). Como afirmamos no capítulo anterior, a cena de escrita montada por todos esses textos vincula-se a uma busca por estratégias de distanciar o autor com relação ao próprio texto: *El jardín de la señora Murakami* (o escritor como tradutor de um texto inexistente), *Shiki Nagaoka* (o escritor como biógrafo de um escritor inexistente) e *Biografía ilustrada de Mishima* (o escritor como uma voz póstuma reproduzida mediante um aparato pedagógico). A noção de *tradução* ocupa um papel central nesse jogo (*traduzido* como sendo aquilo que se encontra, já de antemão, deslocado, afastado de sua origem, estrangeiro). De fato, para Bellatin, a tradução parece funcionar como uma espécie de espaço literário por excelência: “[...] a mí me gustan mucho las traducciones, algo así como la comida sanforizada. Pero eso me gusta, ese quitarle la sal y la pimienta y hacer como una cosa estática, para hacer más evidente que lo literario no está en lo escrito. Y eso lo ves mucho más en traducciones” (GOLDCHLUK, p.13). O processo de tradução aparece para Bellatin como uma espécie de procedimento de subtração ou de desescrita: desnudar a linguagem de todo o seu sabor, de sua “color local” (Borges), isto é, de tudo o que a territorializa: “A mí la lengua en sí me molesta y me molesta que el lenguaje sea demasiado extenso. Por eso hago siempre un trabajo de sustracción hasta llegar a una suerte de neutralidad, donde el que hable sea el silencio, lo que no está dicho” (PLAZA, p.114). Esse desnudamento da linguagem, revelaria o literário em sua essência, a qual, para Bellatin, em termos quase blanchotianos, parece estar nessa espécie de neutralidade ou silêncio que beira uma formulação mística. No entanto, como já vimos, esse silêncio, esse não dito de Bellatin, *comunica algo*: é um silêncio eloquente. Assim como, para Borges, a ausência de camelos no *Alcorão* — a ausência daquilo que se espera encontrar no mundo árabe — marca justamente o lugar de enunciação de Maomé enquanto árabe.

espaço narrativo próprio, trata-se, afinal, da fatalidade de uma máscara. Mas trata-se de uma máscara que perde o valor negativo que ela parece assumir no fragmento de Borges (“mera afectación”) para vir instalar-se no próprio cerne dos processos de constituição identitários. Octávio Paz, para recorrer agora a um conterrâneo de Bellatin, em seu ensaio “Máscaras mexicanas”, ao abordar a simulação como uma forma de máscara, reconhece uma *autenticidade* na máscara, a qual reside em sua condição produtiva, ficcionalizante: ao mesmo tempo que esconde o que é, a máscara também mostra o que quer ser. E essa ficção se torna condição fundante, inseparável do sujeito. Assim, a máscara termina dizendo menos sobre sua aparência do que sobre a própria necessidade de mascaramento<sup>416</sup>.

A fatalidade da máscara (e talvez a máscara da fatalidade): parece ser esse o entre-lugar em que se situa a escritura de Mario Bellatin com relação à América Latina. Numa espécie de tensão irresolúvel entre o lugar a partir do qual se escreve — que por si só também se dá na tensão entre o Peru e o México (e uma forte marca deixada pela experiência cubana) — e a construção de um território ficcional sem espaço nem tempo determinados (construção essa dentro da qual a figura do autor mario bellatin também parece por vezes querer habitar): tensão irresolúvel entre a América Latina e o vazio. É a partir desse lugar que Bellatin parece nos interpelar perguntando: o que é que realmente estamos fazendo aqui? O que também quer dizer: que outra coisa poderíamos estar fazendo disso? É nesse espaço, portanto, em que podemos nos perguntar pela possibilidade de um pensamento comunitário na escritura de Bellatin. Procuraremos fazer isso a seguir.

---

<sup>416</sup> “El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser. Simulando, nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador [...] se funde con sus gestos, los hace auténticos [...]. El simulador jamás se entrega y se olvida de sí, pues dejaría de simular si se fundiera con su imagen. Al mismo tiempo, esa ficción se convierte en una parte inseparable —y espuria— de su ser: está condenado a representar toda su vida, porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio. La mentira se instala en su ser y se convierte en el fondo último de su personalidad”. [PAZ, Octávio. **El laberinto de la soledad**. Fondo de cultura económica de España, 1992, p.14-15].

## 4 O ESCRITOR COMO JARDIM PÚBLICO: MARIO BELLATIN E OS MODOS DE DESAPROPRIAR O VAZIO

Neste último capítulo, para chegarmos ao pensamento comunitário que estamos procurando elaborar a partir da obra de Bellatin, gostaríamos de partir inicialmente de outras duas cenas de escritura construídas pelo escritor mexicano. À diferença das cenas que abordamos anteriormente, essas duas não estão em *Underwood portátil*, mas em textos posteriores que, contudo, mantêm com *Underwood* uma forte afinidade na medida em que também funcionam enquanto espaços de auto-exposição da trajetória do autor Mario Bellatin — isto é, que dão continuidade a esse gesto inaugurado pelo texto de 2005. Trata-se de textos que já abordamos anteriormente. São eles: *Disecado*, de 2011, e *Escribir sin escribir*, na versão de 2014, que abre as *Obras reunidas 2*. As cenas que abordaremos são, respectivamente, a do escritor e seu duplo (*Disecado*), e a do oferecimento da prótese como espaço comunitário para a intervenção artística (*Escribir sin escribir*). Gostaríamos de mostrar como essas duas cenas são capazes de articular a trajetória que procuramos percorrer ao longo desse trabalho: indo do espaço da autoria funcionando como modo de auto-exposição ao seu funcionamento enquanto espaço comunitário. Por fim, vamos nos deter sobre um dos espaços comunitários mais famosos (e distópicos) da obra de Bellatin — a saber, o Moridero de *Salón de belleza* — para discutirmos com mais profundidade as tensões que operam nele e nos perguntarmos pelas condições de possibilidade de uma saída comunitária, isto é, do chamamento por um mundo *outro*, formulado a partir do universo bellatiniano. Começemos com o escritor e seu duplo.

### 4.1 DISECADO: VIVIR SIN VIVIR

A cena montada em *Disecado* é a seguinte: o narrador, Mario Bellatin, está deitado em seu quarto — submetido a um estado indiscernível entre a vigília e o sono, produzido pelos efeitos secundários dos medicamentos para a asma — e repara no autor Mario Bellatin sentado na beira da sua cama, entregue a um monólogo ininterrupto. Ao longo do texto, o narrador ecoa o discurso de seu duplo, discurso esse que, à semelhança de *Underwood portátil*, transita por uma série de reflexões acerca da própria amálgama entre vida e obra: a busca por escrever sem escrever, a busca por construir através da escritura um mundo habitável, o caráter profético da sua obra, os seus Eventos de Escritura (o congresso de duplos, a apresentação de *Perros héroes*, a Escuela Dinámica de Escritores), a conversão ao sufismo, a relação do escritor com a cidade em que decidiu viver, o livro sobre cães que haveria escrito na infância (livro fantasma, como

ele o chama aqui), a experiência da irrupção de um estado místico, um episódio de infância relacionado ao cinema, as circunstâncias da escrita de *Salón de belleza*. Mas o que nos interessa em *Disecado* não é apenas o discurso do duplo (grande parte das situações e obsessões que aparecem nele se repetem noutros textos de Bellatin, seguindo os moldes do *auto-ready-made* literário que vimos no capítulo anterior), senão a *cena* na qual ele tem lugar, porque o que se narra ao mesmo tempo é também a morte de Mario Bellatin: o lento avanço de uma doença desconhecida sobre o seu corpo. Assim, no discurso do fantasma, a exposição de sua obra coincide com a narração de sua morte.

Bellatin reencena aqui a própria morte enquanto modo de apresentação da sua obra; algo que, como vimos no fim do primeiro capítulo, Samuel Steinberg já havia pontuado a respeito da publicação do primeiro volume da sua *Obra reunida*, em 2005. Trata-se do mesmo gesto de auto-autópsia ou *dissecação* literária (pensemos no título do livro), rearmado seis anos depois (*Disecado* é publicado pela primeira vez em 2011). Há inclusive uma espécie de continuidade estabelecida entre *Underwood portátil* e *Disecado*. Essa continuidade diria respeito a duas capturas, em momentos distintos, de um mesmo discurso ininterrupto. Ela está sugerida em ambos os textos: como vimos, *Underwood portátil* termina introduzindo o leitor naquilo que está prestes a acontecer, isto é, na abertura de uma obra inacabada, ainda em andamento; *Disecado*, por sua vez, inicia-se com reticências — “...durante ciertas noches de otoño [...]”<sup>417</sup> — como se desse sequência a um discurso que o antecede. O que difere em *Disecado* — ou que ao menos se aprofunda, se torna mais expressivo — é o modo como essa relação do escritor com a própria morte se coloca enquanto uma condição para habitar o espaço da ficção: há aqui um agudizamento dessa busca de Bellatin por habitar tal espaço. É sobre essa relação e essa busca que gostaríamos de nos deter a seguir.

---

<sup>417</sup> BELLATIN, 2014, p.209. Bellatin utiliza o mesmo procedimento (abrir o texto com reticências e letra minúscula) numa narrativa bem mais recente, “Mis nuevas escrituras, las nuevas escrituras”, que abre o livro *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020), organizado por Héctor Jaimes. Nesse texto, acompanhamos o monólogo ininterrupto de um narrador-escritor dirigido a um ex-companheiro da milícia fascista de Mussolini — os dois eram “Camisas-negras” e fugiram para a América Latina no fim da guerra, seu companheiro indo parar na Argentina e ele no México (mas mesmo assim, de algum modo, parecem frequentar a mesma mesquita). Os dois também participam de uma ordem mística sufi. Além disso, o narrador, logo após chegar ao México, instalou ali um salão de beleza que se converteu em Moridero. Agora, trabalha cuidando dos moribundos nesse espaço. O monólogo transita por uma série de histórias ou obsessões que, de algum modo, se articulam com o desejo por parte do narrador de ter um cão saluki, a raça sagrada na tradição islâmica. No entanto, o que parece mesmo conduzir o texto é antes a sua vontade de falar ao ex-companheiro sobre o que poderiam ser as Novas Escrituras. Do mesmo modo como o faz em *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *Disecado* (2011) e *Escribir sin escribir* (2014), Mario Bellatin monta nesse texto um dispositivo, uma *cena* de pensamento sobre a própria escritura que funciona, simultaneamente, como espaço de re-articulação e re-apresentação da escritura já feita, assim como espaço de anúncio daquela que está por vir. Ou seja, o gesto que estamos estudando a partir de *Underwood portátil* continua sendo re-atualizado por Bellatin até agora, num texto de quinze anos mais tarde e que abre com essas reticências que sugerem a continuidade de um mesmo discurso ininterrupto, uma mesma escritura.

Pois bem, começamos com o estado em que se produz a cena: “[...] un estado que no podría calificar como de dormido o despierto”<sup>418</sup>. Uma zona de indiscernibilidade entre o sono e a vigília, mas que também transborda para a indeterminação entre ausência e presença, assim como entre ficção e realidade. No limite desse estado, “sentado en uno de los bordes [da cama]”<sup>419</sup>, o fantasma de Bellatin aparece sentado, entregue a um estranho monólogo que parece haver começado há muito tempo atrás. A esse fantasma, num primeiro momento, o narrador o chama “¿Mi Yo?” e afirma nunca havê-lo conhecido em pessoa, isto é, antes de sua morte. Porque ¿Mi Yo? está morto — e fala *a partir* da própria morte. Mas fala também *através* do narrador, num discurso indireto e, muitas vezes, indireto livre. Tanto sua condição espectral quanto a mediação do seu discurso por parte do narrador funcionam como uma espécie de anteparos que produzem uma distância entre autor e texto — distância essa que, em textos como “Una cabeza picoteada por los pájaros”, “Demerol sin fecha de caducidad” e “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”, os quais vimos no capítulo anterior, era também produzida, mas por um aparato didático. Mais adiante, ficamos sabendo que tampouco o duplo parece notar a presença do narrador no quarto. Há um distanciamento entre os dois — entre o escritor e o seu duplo, sem que possamos saber ao certo quem é o escritor e quem é o duplo — que só se amplia com o avanço do texto, de modo que podemos afirmar que o narrador funciona aqui como testemunha do desaparecimento de Mario Bellatin. *Disecado* coloca em cena, portanto, a busca do escritor por desaparecer. Mas, desaparecer, no caso, significa: entregar-se à ficção.

Novamente, algo dessa cena nos remete com muita força a Borges; agora, à relação entre o escritor e seu duplo, formulada pelo argentino no breve “Borges y yo”, contido em *El hacedor* (1960). Na verdade, de maneira geral, toda a construção do mito pessoal de Bellatin enquanto estratégia de sobrevivência (e, claro, a de Aira também) encontra ressonância nessa página de Borges:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario bibliográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no

---

<sup>418</sup> BELLATIN, 2014, p.209.

<sup>419</sup> Ibidem, p.209.

me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y lo infinito, pero esos juegos son de Borges y ahora tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cual de los dos escribe esta página.<sup>420</sup>

Podemos reconhecer em Borges essa dessemelhança, essa defasagem, essa assimetria entre o eu que vive e o eu que escreve. Borges demarca um eclipsamento do primeiro pelo segundo, na medida em que este funcionaria enquanto justificativa mas também *apagamento* daquele: o eu que vive se deixa viver para que Borges escreva, e isso o justifica, mas ao mesmo tempo o entrega ao esquecimento e ao anonimato da linguagem. O eu que vive tem uma existência de fuga, está destinado a se perder, “y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro”. Reencontramos aqui aquela sobrevivência menor, fragmentária, na forma de rastros ou ruínas (as relíquias de existência, de que fala Pauls), que havíamos advertido no modo como Bellatin expõe cenas de sua vida. Em Bellatin, contudo, há uma radicalização dessa relação entre o escritor e seu duplo: poderíamos afirmar que, no seu caso, parece haver uma busca obsessiva por excluir (matar, de fato) o eu que vive, ou melhor, o eu fora da escritura — no sentido em que Derrida afirma não haver fora-do-texto<sup>421</sup>. De certo modo, é precisamente essa a doença que acometeu ao escritor Mario Bellatin em *Disecado*.

A infecção, segundo o duplo, haveria ocorrido em decorrência da adaptação teatral de *Salón de belleza*<sup>422</sup>, e seria um exemplo do caráter profético da obra de Bellatin, isto é, de como ele “se había visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en la ficción”<sup>423</sup>. Trata-se, lembremos, de uma daquelas memórias

<sup>420</sup> BORGES, 1974, p.808. Reproduzimos o texto de Borges na íntegra por entender que, para além das aproximações que propomos entre o duplo de Borges e o de Bellatin, existem outras que, embora não comentadas aqui, vale serem notadas.

<sup>421</sup> “O que tentamos demonstrar [...] é que no que se denomina a vida real destas existências ‘de carne e osso’, para além do que se acredita poder circunscrever como a obra de Rousseau, e por detrás dela, nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito pois lemos, *no texto*, que o presente absoluto, a natureza, o que nomeiam as palavras de ‘mãe real’ etc., desde sempre se esquivaram, nunca existiram; que, o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural” (DERRIDA, 2017, p.195, itálico do autor).

<sup>422</sup> Como afirmamos na nota 283, trata-se daquela mesma versão teatral de *Salón de belleza* adaptada por Alberto Chimal e Israel Cortés e apresentada em 2002 pela Compañía Mexicana de Circo de Cámara, Circo Raus.

<sup>423</sup> BELLATIN, 2014, p.212.

proféticas produzidas por sua escritura. Segundo o duplo (ou melhor, segundo o que o narrador nos conta que diz o duplo), a ocasião da representação teatral de *Salón de belleza* foi a primeira na qual o autor pode *ler a si mesmo* — ou, em outras palavras, a primeira vez em que pode vislumbrar seu próprio universo ficcional. Isso o haveria deixado num estado de êxtase ou hipnótico que se condensa na seguinte pergunta: “¿Qué clase de espanto ha sido capaz de elaborar una obra semejante?”<sup>424</sup>. A partir dela, em *Disecado*, ¿Mi Yo? pensa reconhecer um vestígio da origem de sua escritura: a busca por construir um mundo onde habitar. Um mundo abjeto, terrível, mas que, por isso mesmo, funcionaria como uma espécie de anteparo ou proteção contra o real. Mais adiante, retomaremos essa formulação para pensar o funcionamento dos espaços apocalípticos na escritura de Bellatin.

De todo modo, o contato de Bellatin com sua própria ficção a partir da adaptação teatral de *Salón de belleza* não se resume à sua contemplação. Segundo o que ¿Mi Yo? conta ao narrador, após a estreia da peça, ele haveria se apoderado do seu próprio personagem — do cabeleireiro do Moridero — e levado-o para casa. Foi então que o ator inoculou o mal físico no corpo de ¿Mi Yo?: “El autor fue contagiado por su propia creación de una dolencia incurable”<sup>425</sup>. Essa doença — que o duplo nunca esclarece qual é, embora afirme ser semelhante àquela que alguns supõem estar retratada em *Salón de belleza*, isto é, a AIDS —, faz com que o contato de Bellatin com seu próprio universo ficcional se torne um verdadeiro *contágio* do autor por parte de sua própria ficção: uma doença que o deixa num estado “vivo y a la vez muerto”<sup>426</sup>, que o mata ainda que o deixe seguir escrevendo após a sua morte: porque após contar sobre esse episódio da inoculação da doença letal, ¿Mi Yo? continuou narrando “las cosas que siguió realizando después de muerto”<sup>427</sup>.

A ficção, portanto, como uma doença que acomete ao autor e que avança sobre o seu corpo, produzindo um estado entre a vida e a morte, entre a presença e a ausência — mas estado esse a partir do qual Bellatin segue escrevendo<sup>428</sup>. Como conta o duplo em seu monólogo

---

<sup>424</sup> Ibidem, p.213.

<sup>425</sup> Ibidem, p.214.

<sup>426</sup> Ibidem, p.215.

<sup>427</sup> Ibidem, p.214.

<sup>428</sup> Obviamente não se trata aqui de inscrever essa experiência de contágio pela própria ficção na vida de Bellatin “de carne e osso” (no tempo do eu que vive), mas, se considerarmos que a adaptação teatral de *Salón de belleza* a que Bellatin se refere no texto ocorreu em 2002, podemos também pensar que o período de adoecimento se daria nos anos seguintes e a sua “morte” poderia muito bem coincidir com aquela já declarada por Bellatin em outras ocasiões e que coincide com a publicação do primeiro volume das *Obras reunidas* (2005), assim como de *Underwood portátil*. Essa seria a temporalidade do seu mito e, como é próprio ao mito, ela não termina na morte senão que volta a repeti-la ciclicamente, reencenando-a várias vezes mediante o acréscimo de uma diferença, uma mutação.

ininterrupto, para além dos estragos físicos, a doença inoculada em seu corpo logo passou a produzir um apagamento, um *esquecimento* acerca da maior parte dos detalhes de sua vida cotidiana: “No recordada casi nada sobre su tiempo de enfermedad”<sup>429</sup>, diz o narrador. Do mesmo modo, ao longo de *Disecado*, o fantasma de Mario Bellatin vai aos poucos *desaparecendo*. A certa altura da noite, o narrador repara que não há muita diferença entre vê-lo de frente ou de perfil: “Los estragos propios de la muerte le daban una sutileza que le hacía casi inexistente. Era más un halo que una presencia”<sup>430</sup>. No fim, Mario Bellatin, o fantasma, já está “totalmente fuera de sí”<sup>431</sup>, irreconhecível, e o narrador tem a impressão de que “Mario Bellatin desaparecía cuando yo le quitaba la vista de encima”<sup>432</sup>.

De fato, o que seria o “dissecado” senão um artifício de presença? O aparentemente vivo, aquele que, ainda que apareça, não está mais lá? Assim funcionavam, por exemplo, os cães dissecados na suposta encenação de *Perros héroes*: mediante um jogo de luzes, os pastores belga malinois no altar eram substituídos por cães de madeira, então cães dissecados, até que o altar era deixado vazio. Algo muito semelhante acontece nessa cena montada em *Disecado*: o duplo, o fantasma de Mario Bellatin vai aos poucos desaparecendo até que, no fim da noite (e do texto), sobra em seu lugar apenas *uma folha de papel flutuando no vazio*. O texto — o que também quer dizer: toda a obra de Bellatin — procura colocar em cena a dissecação de seu próprio autor, isto é, um modo de fazê-lo funcionar dessa maneira: como uma presença ausente, uma presença que vai aos poucos se retirando até que a escritura — essa folha, uma, ainda que longuíssima, como um discurso ininterrupto — possa se sustentar por conta própria, flutuando no vazio.

Parece ser isso o que Bellatin quer dizer com *vivir sin vivir*, essa condição correlata à busca por *escribir sin escribir*, que o fantasma de *Disecado* afirma haver perseguido ao longo de toda a sua existência: “lo que podía significar tanto escribir sin escribir como vivir fuera de la vida”<sup>433</sup>. Se a necessidade de *escribir sin escribir*, como afirma o duplo, diz respeito a uma busca por “resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales”<sup>434</sup>; a necessidade de *vivir sin vivir* procuraria ressaltar esses mesmos vazios, mas agora não no texto senão que no modo de vida daquele que escreve.

---

<sup>429</sup> BELLATIN, 2014, p.227.

<sup>430</sup> Ibidem, p.229.

<sup>431</sup> Ibidem, p.242.

<sup>432</sup> Ibidem, p.243.

<sup>433</sup> Ibidem, p.217.

<sup>434</sup> Ibidem, p.212.

Ressaltar o vazio na vida daquele que escreve é também colocar essa vida em face da sua própria morte. Não esqueçamos aquilo que vimos no primeiro capítulo a respeito da presença da morte na obra de Bellatin, a saber, o modo como ela se comunica diretamente com a situação concreta da escritura do escritor mexicano (não numa chave representativa, mas contagiosa): a violência latino-americana, a exposição cotidiana à morte — a ponto de Rafael Gutiérrez Giraldo sugerir que, no lugar de Macondo, seria a Santa Teresa do 2666 de Bolaño que melhor serviria como estereótipo contemporâneo do território latino-americano<sup>435</sup>. De todo modo, pensando em termos de uma ética, de um modo de vida, o estado limítrofe que o duplo de Mario Bellatin habita — o Mario Bellatin que escreve, esse que está morto embora vivendo, ausente embora falando, “vivo y a la vez muerto”<sup>436</sup>, “más un halo que una presencia”<sup>437</sup> — parece ser a colocação em cena por excelência daquilo que, para Maurice Blanchot, constitui o poder da literatura: o *direito à morte*.

Há uma ambiguidade do homem com relação à morte, afirma Blanchot, e que toma corpo na linguagem. A íntima relação entre linguagem e morte passa, em primeiro lugar, pelo modo como, já no ato de nomear, *a palavra só nos dá aquilo que ela aniquila*<sup>438</sup> (poderíamos dizer: a palavra *disseca* o vivo). A linguagem certamente não mata ninguém, mas ela nos permite separar a pessoa dela mesma (aí temos o duplo<sup>439</sup>) e subtraí-la à sua presença. É somente a morte, isto é, a capacidade que as coisas têm de morrer, de desaparecer, o que nos permite narrá-las, de modo que, em última instância,

*quando falo: a morte fala em mim*. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpele, aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que

---

<sup>435</sup> GIRALDO, 2009, p.60.

<sup>436</sup> BELLATIN, 2014, p.215.

<sup>437</sup> Ibidem, p.229.

<sup>438</sup> “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é” (BLANCHOT, 2011, p.331).

<sup>439</sup> Blanchot descreve do seguinte modo *o ato de nomear-se a si mesmo*: “Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra, se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser” (BLANCHOT, 2011, p.332-333). Temos aqui montada a cena de *Disecado*: o modo como *nomear-se a si mesmo já implica na questão do duplo e da relação com a própria morte a partir da linguagem*.

quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada.<sup>440</sup>

É nesse sentido em que podemos afirmar que a linguagem só começa no vazio e que o nosso poder de falar — assim como o de escrever — parte da nossa própria ausência, isto é, da nossa própria morte por vir; mas não só da nossa como também da morte do mundo inteiro, isto é, de tudo aquilo o que pode ser narrado. *Nisso* reside, segundo Blanchot, o poder da literatura, da construção de um universo ficcional, nessa dupla potência de aniquilamento e reconstrução: “[a literatura] é a presença das coisas, antes que *o mundo* o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. [...]”<sup>441</sup>.

E o escritor que procura encarnar a literatura — habitá-la, viver sem viver — não pode senão assumir essa condição da linguagem enquanto modo de vida, assumir-se enquanto essa palavra que é “vida que carrega a morte e se mantém nela”<sup>442</sup>. Assim, se existe na natureza da literatura “um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irreabilidade”<sup>443</sup>, se a literatura mergulha “nesse fundo de existência em que não é nem ser nem nada”<sup>444</sup>, a condição do escritor, que tem que *encarnar* essa ambiguidade da escritura, é tal que:

*[o] escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevivida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. Se a escreveu para se desfazer de si, acontece que essa obra o compromete e o chama, e, se escreveu para se manifestar e viver nela, vê que o que fez não é nada, que a maior obra não vale o ato mais insignificante e que o condena a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é vida. Ou, ainda, ele escreveu porque ouviu, no fundo da linguagem, esse trabalho da morte que prepara os seres para a verdade de seus nomes: trabalhou para esse nada, e ele mesmo foi um nada no trabalho. Mas, ao realizarmos o vazio, criamos uma obra, e a obra, nascida da fidelidade à morte, no final já não é capaz de morrer e a quem quis preparar-se uma morte sem história só traz o desdém da imortalidade.<sup>445</sup>*

Não sei se poderíamos encontrar uma descrição que tirasse as últimas consequências com mais radicalidade da condição de *vivir sin vivir* do que essa. De todo modo, ao encarnar a

<sup>440</sup> BLANCHOT, 2011, p.332, itálico nosso.

<sup>441</sup> Ibidem, p.336.

<sup>442</sup> Ibidem, p.335.

<sup>443</sup> Ibidem, p.347.

<sup>444</sup> Ibidem, p.347.

<sup>445</sup> Ibidem, p.347-348, itálicos nossos.

literatura em sua potência ambígua, o que coloca-se em ato é o *direito à morte*, isto é, a ambiguidade última que funda a ambiguidade da literatura, a saber, aquela do ser humano com relação à morte. Porque a morte possui também sua face afirmativa, ela é “a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado”<sup>446</sup>. Se Blanchot afirma que a morte “é a maior esperança dos homens, sua única esperança”, é na medida em que só “existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência”<sup>447</sup> (assim como, para Bellatin, a sua escritura só passa a existir a partir do ato de desescrever, de cavar vazios no texto). E se a morte, por outro lado, nos horroriza é justamente na medida em que morrer é também a impossibilidade de morrer, ou seja, a impossibilidade de seguir exercendo esse direito de aniquilamento e reconstrução. A série de metamorfoses pelas quais passa o duplo de Mario Bellatin em *Disecado* (de ¿Mi Yo? para  $\mathbb{C}$ , de  $\mathbb{C}$  para Mario Bellatin) coloca em cena essa série de “morte[s] sem morte” que só podem ocorrer no interior de uma “vida que não é vida”, o que também faz lembrar a epígrafe apócrifa que Bellatin atribui a Margo Glantz em *El pasante de notario Murasaki Shikibu*: “El único error de Gregor fue haber experimentado tan sólo una transformación”<sup>448</sup>.

Falta assinalar, por último, que *vivir sin vivir*, habitar a ficção, não aparece para o duplo de Bellatin como uma forma de vida escapista ou amortecida. Pelo contrário, *vivir sin vivir* se erige aqui como a verdadeira existência, no mesmo sentido em que, para Foucault, a vida *outra* é a vida verdadeira — uma vida que conduz ao limite os pressupostos da verdadeira vida. É precisamente isso o que havíamos tentado adiantar no capítulo anterior, na discussão sobre o modo de vida cínico: se a vida cínica era uma forma escandalosa de *alethéia*, o *vivir sin vivir* de Bellatin é uma forma não menos escandalosa de manifestação da verdade, na medida em que manifesta a verdade que há na ficção ou a ficção enquanto um espaço de verdade, procurando tirar as últimas consequências da possibilidade de habitá-lo. Segundo o narrador de *Disecado*, o duplo afirma que, antes de assistir à adaptação de *Perros héroes*, isto é, antes de vislumbrar o próprio universo ficcional, ele ignorava qual poderia ser o espaço em que habitaria para sempre. Foi apenas após a peça que Mario Bellatin se deu conta de que “el lugar de la existencia

---

<sup>446</sup> Ibidem, p.345.

<sup>447</sup> Ibidem, p.344. A linguagem supõe uma enorme hecatombe, diz Blanchot, mas ela também trabalha na chegada do mundo. Ela une esses dois movimentos contraditórios: “Ela é negação, pois repele para o nada o lado desumano e indeterminado das coisas: define-as, torna-as finitas, e é nesse sentido que é realmente a obra da morte no mundo. Mas, ao mesmo tempo, após ter negado as coisas em suas existências, ela as conserva em seu ser; faz com que as coisas tenham um sentido, e a negação que é a morte no trabalho é também a chegada do sentido, a compreensão em ação” (BLANCHOT, 2011, p.346).

<sup>448</sup> BELLATIN, 2014, p.247. É a própria Margo Glantz, em ensaio sobre *Disecado* contido no livro *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020), quem afirma que a frase não é sua.

verdadera sólo se podía hallar en medio del escenario”<sup>449</sup>. Há, portanto, na ideia de *vivir sin vivir*, uma busca real por fazer da ficção um espaço habitável; o que também quer dizer, fazer da ficção um modo de habitar; o que também quer dizer, fazer, através da ficção, modos de habitar. “A morte pela escritura também inaugura a vida”<sup>450</sup>.

#### 4.2 *ESCRIBIR SIN ESCRIBIR*: A PRÓTESE COMO ESPAÇO COMUNITÁRIO

Figura 1 – Duas das próteses de braço para Bellatin construídas pelo artista Aldo Chaparro



Fonte: CHAPARRO, Aldo. Un brazo para Mario Bellatin. In: Catálogo da Retrospectiva **Too late to die young**. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2020, p.103. Disponível em: [https://issuu.com/culturalicpna/docs/too\\_late\\_to\\_die\\_young](https://issuu.com/culturalicpna/docs/too_late_to_die_young). Acesso em: 22 set. 2022.

A segunda cena que gostaríamos de abordar no capítulo, optaremos por reproduzi-la na íntegra para que fique mais fácil situar os comentários que queremos tecer a seu respeito em seguida:

El artista plástico aldo chaparro está construyéndome un brazo nuevo. El año pasado le fue asignado un pequeño patio del *moma* de nueva york para que expusiera un

<sup>449</sup> BELLATIN, 2014, p.223.

<sup>450</sup> DERRIDA, 2017, p.175.

proyecto. En ese mismo tiempo yo me encontraba en la india, en la ciudad fantasmal de benarés, donde decidí arrojar al ganges, al lado de los cadáveres que pasaban flotando alrededor de mi barca, la prótesis que intentaba sustituir mi brazo derecho. Sin embargo, una vez que regresé a mi casa en México empecé a experimentar una sensación de pérdida que me impedía la movilización absoluta a la que estaba acostumbrado. Es decir, esa sensación de vacío dificultaba, mentalmente, realizar algunas conductas que me eran imprescindibles. En cierto momento *advertí que lo que me hacía falta era la artificialidad que había estado presente en mi cuerpo durante todos los años, casi todos los de mi vida, en que porté un brazo artificial*. Pero a pesar de que sentía la necesidad de ese brazo no quería volver al mundo de la ortopedia, de donde habían salido casi todos los adminículos utilizados hasta entonces. En ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo artificial se busca esconderlo. Algunos años atrás, en Berlín, había realizado un experimento en ese sentido, donde busqué *llevar hasta el límite lo falso presente en un brazo de esta naturaleza*: un famoso mascarero decoró el agresivo garfio que usaba entonces con una serie de piedras de fantasía. Cuando tuve claro que mi próximo brazo tenía que venir necesariamente de la plástica recurrí a Aldo Chaparro, quien ideaba su proyecto para el *moma*, y pensaba que debía girar en torno al cuerpo humano y sus búsquedas de sobrevivencia. Con tal idea ya había construido una casa portátil para *homeless*, un urinario con agujeros para quienes tenían la necesidad irrefrenable de sostener sexo clandestino, una caja de madera de cuerpo entero, dotada de música y luces de diferentes colores, donde las personas podían ingresar para escapar del mundo cotidiano. De esa forma ideamos una serie de brazos y manos posibles, que al mismo tiempo que tuvieran una función práctica — existe un esbozo para construir un miembro capaz de portar de manera oculta un celular, una navaja suiza, un *i-pod*, un minúsculo lapicero y un exhalador de gases para prevenir cualquier agresión — se presente como una propuesta artística.

*La propuesta quizá sea hacer del accidente, de la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, un hecho comunitario. He decidido que aquella característica deje de pertenecerme exclusivamente a mí para convertirse en un hecho que involucre al resto. El artista Aldo Chaparro haría las veces de un curador. El hecho plástico, estético, sería rodear el elemento supuestamente faltante de una máxima artificialidad. El proyecto se abriría a otros artistas para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia. Siento que una acción semejante es similar a cuando un autor entrega un texto a una editorial. Al instante en que la obra termina de ser del autor e ingresa a una suerte de anonimato.*<sup>451</sup>

Assim lemos em *Escribir sin escribir*, texto que inaugura as *Obras reunidas 2*. Há nessa cena uma série de motivos fundamentais que, de certa forma, condensam tudo o que estivemos discutindo até agora acerca do projeto de escritura de Bellatin. Em primeiro lugar, temos a cena do descarte da prótese ortopédica no rio Ganges, que constitui outra dessas cenas míticas, isto é, dessas anedotas — esquemas de vida (cínicos), episódios de vida *ready-made* (Pauls) — com que Bellatin constrói sua figura de autor, seu mito pessoal, repetindo-a com certa recorrência em textos e entrevistas. No entanto, esse descarte, mais do que só uma anedota, se articula com um gesto fundacional de sua escritura que está implicado na cena como um todo. O que queremos dizer é: a proposta da construção de um braço protéico por parte do artista

<sup>451</sup> BELLATIN, 2014, p.16-17. Itálicos nossos, exceto pelos termos *moma* e *homeless*, que estão em itálico no texto original.

Aldo Chaparro diz respeito, primeiramente, a uma substituição da lógica ortopédica por uma lógica artística. O que, em termos derridianos, também quer dizer: a substituição de uma lógica fundada na metafísica da presença por uma lógica eminentemente suplementar.

O suplemento, como afirma Derrida na *Gramatologia*, abriga em si dois sentidos, “cuja coabitação é tão estranha quanto necessária”<sup>452</sup>. Em primeiro lugar, o suplemento é um acréscimo, isto é, um *excesso*: algo de fora, exterior àquilo a que se soma, “uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude”<sup>453</sup> (a prótese vem apenas acrescentar-se à presença prévia do corpo). E, no entanto, o suplemento é também um *substituto*, um vicário: ao intervir, se insinua no-lugar-de, descolocando a presença daquilo a que ela viria “apenas” se acrescentar. “Se ele [o suplemento] representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. [...] seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio”<sup>454</sup>. Como afirma Bellatin: a prótese *estabelece um vazio* em torno do seu braço direito. Seria este o *escândalo*, o *perigo* do suplemento: o modo como ele, acrescentando-se, substitui aquilo a que se acrescenta, dando a ver sua insuficiência, sua impropriedade, isto é, a impossibilidade da sua presença plena. A lógica suplementar, portanto, situa a origem — a presença — como aquilo que nunca deixa de se prometer e se esquivar ao mesmo tempo. No seu lugar, o que há é uma longa cadeia de substituições que estão sempre aquém ou além desse ponto, sem nunca tocá-lo. De certa forma, Bellatin *encena* essa lógica de várias formas. É também a uma série de substituições a que são submetidos os cães no altar durante a apresentação de *Perros héroes*, por exemplo, num processo que procura esvaziar o espaço por eles ocupado (indo de sua presença à sua ausência e passando por estados intermediários de presença: os cães de madeira, os cães dissecados). E o mesmo poderíamos afirmar com relação à série de exercícios ou experimentos que parecem ter lugar na obra de Bellatin no que diz respeito à posição que um autor pode assumir com relação à própria obra<sup>455</sup>. Trata-se, portanto, de uma busca por esvaziar o espaço da autoria fazendo circular em torno dele uma cadeia de próteses possíveis.

Mas voltando à cena da prótese, a sensação de perda provocada pelo descarte da prótese ortopédica não diz respeito à perda de um braço original — nunca houve um braço

---

<sup>452</sup> DERRIDA, 2017, p.177.

<sup>453</sup> Ibidem, p.177.

<sup>454</sup> Ibidem, p.178.

<sup>455</sup> Já evocamos anteriormente algumas dessas posições experimentadas: o escritor como tradutor de um texto inexistente (*El jardín de la señora Murakami*), o escritor como biógrafo de um escritor inexistente (*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*), o escritor como investigador literário de um livro de Philip Roth que tampouco existe (*Jacobo el mutante*), o escritor como um altar vazio (a apresentação de *Perros héroes*), o escritor como um criador de espaços anônimos e comunitários (conforme afirma Bellatin em *Underwood portátil* e que se exemplifica aqui na cena montada em torno da sua prótese de braço).

original —, mas antes à perda de um braço desde sempre artificial, desde sempre substitutivo, suplementar, protético: “lo que me hacía falta era la artificialidad que había estado presente en mi cuerpo durante todos los años”. Bellatin não é um homem sem um braço. É apenas um homem de um braço só: o vazio em torno do seu braço direito é, desde sempre, o vazio de um artifício. Não se perde aquilo que nunca se teve<sup>456</sup>. E, no entanto, algo está *desde sempre perdido*, algo carece — desde sempre — de ser suplementado, inventado, reconstruído. Já assistimos essa cena antes: a apresentação de *Perros héroes* (a reconstrução de algo que nunca existiu); o livro fantasma (livro sobre cães que Bellatin haveria escrito aos dez anos de idade, que foi perdido, mas continua inacabado, demarcando o seu universo imaginativo, como se toda a sua obra subsequente não passasse de uma tentativa de reconstruir esse livro mítico).

A substituição da ortopedia pela arte plástica marca, portanto, uma determinada posição, um determinado modo de relacionar-se com o vazio: não mais tentando escondê-lo, supri-lo, mas agora procurando justamente *ressaltar* esse vazio e, com ele, a artificialidade de sua suplência (“llevar hasta el límite lo falso presente en un brazo de esta naturaleza”). Essa cena, também já a assistimos antes: o procedimento de “esvaziamento mediante saturação” ou “desaparecimento no excesso” a que Bellatin passa a submeter a figura de autor, inaugurado em *Underwood portátil* e formulado com clareza no próprio *Escribir sin escribir*: “quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada”<sup>457</sup>. Levar o falso ao seu limite (isto é, realizá-lo).

E, no entanto, se essas estratégias já nos são familiares, se já as assistimos nos capítulos anteriores, há algo na cena da prótese que nos conduz a um tema ainda pouco explorado aqui e que chamou nossa atenção no fim do terceiro capítulo, a saber, o tema da comunidade. Trata-se da proposta artística propriamente dita construída em torno da prótese: através da construção de uma prótese de braço artística, Bellatin busca não apenas ressaltar o vazio em torno do seu

---

<sup>456</sup> Aldo Chaparro, em seu relato sobre a construção da prótese que fez para Bellatin, também chama a atenção para o modo como a lógica ortopédica atua uma violência ao supor a necessidade de se suprir uma ausência congênita: “Desde que conocí a Mario, advertí que mantenía una particular relación con sus prótesis, las que de manera equivocado le hicieron utilizar desde que era muy niño. *En ese entonces no se tenía conciencia clara de que las prótesis sirven para personas que, por alguna razón han perdido un miembro, y no para las que son de ese modo antes de nacer.* Es el motivo quizá por el que notaba que con ninguna se sentía del todo bien, ni siquiera con un modelo avanzadísimo fabricado en Alemania, que se conectaba con su sistema nervioso. Esta mano incluso contaba con funciones que una mano natural no tenía, tenía una fuerza que le permitía triturar objetos y Mario la dominaba a la perfección. Pero era evidente que Mario necesitaba algo más complejo que las funciones de una mano; la parte funcional no era realmente el punto del asunto. Descubrimos que lo ortopédico no era lo adecuado para su situación, pero sí el arte” (CHAPARRO, Aldo. “Un brazo para Mario Bellatin”. Em: Catálogo da Retrospectiva *Too late to die young*. Editado por: Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Lima, 2020, p.102, *italicos* nossos. Disponível em: [https://issuu.com/culturalicpna/docs/too\\_late\\_to\\_die\\_young](https://issuu.com/culturalicpna/docs/too_late_to_die_young)).

<sup>457</sup> BELLATIN, 2014, p.17. Discutimos esse procedimento no primeiro capítulo.

braço, mas também *desapropriá-lo*, isto é, restituí-lo a um uso comum. Numa outra versão da cena do oferecimento da prótese, encontramos essa desapropriação melhor formulada. No texto “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”, que já mencionamos anteriormente, temos armada uma cena semelhante à de *Disecado*: Mario Bellatin morreu e, no entanto, fala. Aqui, contudo, ele não está sentado na beira da cama do seu duplo, mas comunica-se através do aparato didático<sup>458</sup>. Na altura em que repara no seu braço ausente, Bellatin já se converteu ao sufismo e passou a se chamar Abs Salám (como o  $\mathbb{C}$ , em *Disecado*). Outra alteração é que, aqui, o artista responsável pela prótese não é Aldo Chaparro, mas o francês Pierre Huyghe. De todo modo, a proposta em torno da prótese é formulada nesse texto da seguinte maneira:

La propuesta que Abds Salám le solicitó al artista visual, quizá tenía que ver con hacer del accidente, de la ausencia del brazo, un hecho comunitario. Que aquella característica dejara de pertenecerle sólo a él para convertirse en una práctica que involucrase al resto. Abds Salám imaginó hacer otro de sus Sucesos de escritura, que lograra hacer del vacío de su brazo faltante una suerte de jardín público. Un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones. Tal vez se basó para idearlo en los carteles que solía leer en los parques de su país «¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan». La misma frase que el escritor Malcolm Lowry leyó en los mismos parques y utilizó de *leit motiv* en su libro *Bajo el volcán*, la mejor novela mexicana escrita hasta ahora. En el cuerpo de Abds Salám se evidencia el evento de la falta como una suerte de casualidad. Está representado en él algo que les pertenece a todos. No habrá, para los ojos místicos de Abds Salám, una sola persona que lleve realmente los dos brazos mientras a él le falta el suyo.<sup>459</sup>

Não deixa de ser provocativa a afirmação de que *Under the volcano*, do escritor inglês Malcolm Lowry, haveria sido o melhor romance *mexicano* já escrito (coloca-se a pergunta pelo que define a nacionalidade de um texto; seria apenas o lugar de nascimento do seu autor?). De todo modo, o que gostaríamos de ressaltar nessa versão da proposta é: em primeiro lugar, aqui, a intervenção é explicitamente nomeada como um dos Eventos de Escritura [Sucesos de Escritura] de Bellatin, passando a ter o mesmo estatuto de ações como a apresentação de *Perros héroes* e o Congreso de Escritores Duplicados. Em segundo lugar, aqui, Bellatin utiliza a

<sup>458</sup> Há, como vimos no capítulo anterior, uma série de textos de Bellatin que recorrem a esse aparato. Encontramos inclusive no *site* de Aldo Chaparro um texto de Bellatin, em inglês, intitulado “I met Aldo Chaparro”, que repete o mesmo funcionamento: nele, é Aldo Chaparro quem passa a ser reconhecido como o artista que responde pela obra e pelos episódios já conhecidos da vida de Bellatin. (Há, claro, algumas alterações: no lugar da busca por escrever sem escrever, por exemplo, encontramos a busca por criar sem criar [to create without creating]; no lugar de um braço, falta a Chaparro o corpo inteiro, e ele recorre a um fabricante de máscaras para construir seu corpo — a proposta é a mesma: fazer do acidente, isto é, da sua ausência de corpo, um acontecimento comunitário). Texto disponível em <https://www.aldochaparro.com/conoci-a-aldo-chaparro/>. Acesso em: 07 jul. 2022.

<sup>459</sup> BELLATIN, 2010, p.67.

imagem de um *jardim público* para referir-se ao espaço comunitário em que gostaria de converter o seu vazio. E poderíamos usar essa imagem para pensarmos não só o vazio do braço inexistente mas também o vazio que o escritor procura produzir através da sua escritura de maneira geral: afinal, a sua escritura, essa que não tem nada a contar embora nunca termine de (não) contá-lo, essa que se orienta mais pela manutenção de um processo do que pela acumulação de um resultado, está sempre flertando com a condição do vazio. Esta comparação entre o vazio da prótese e o vazio da escritura é realizada pelo próprio Bellatin na última frase do trecho de *Escribir sin escribir* que transcrevemos anteriormente: a entrega de sua prótese à intervenção artística coletiva é apresentada como análoga à entrega de um texto a uma editora. Ambas ações dizem respeito “[a]l instante en que la obra termina de ser del autor e ingresa a una suerte de anonimato”. Lembremos, por último, como Bellatin afirma que, em Cuba, sua máquina de escrever — imagem com que também flerta a sua escritura — exercia uma espécie de função pública. Poderíamos, portanto, estender essa imagem do jardim público para pensarmos todo o conjunto de sua obra, ou até — como vimos no primeiro capítulo, segundo a equivalência produzida entre o *corpus* de sua obra e a sua figura de autor — para pensarmos tudo aquilo que pode ser abarcado pelo seu nome próprio. Mario Bellatin (ou mario bellatin, em minúsculas): um espaço a ser cuidado e curado coletivamente. Um exemplo interessante desse possível funcionamento da amálgama escritor-escritura que responde pelo nome de Mario Bellatin, desse “jardim público Mario Bellatin”, seria o texto *Escenas*, de Daniel Link.

Originalmente apresentado por Link em 2018, na V Jornadas Literatura y Margen — que teve lugar na UNTREF, em Buenos Aires, e homenageou Bellatin —, depois incluído no livro *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020), o texto é montado a partir de fragmentos de textos do próprio Bellatin (os mesmos que vimos trabalhando aqui, como *Disecado* e “¿Le gusta ese jardín que es suyo?”, isto é, textos construídos a partir de cenas da obra e da vida de Mario Bellatin enquanto escritor morto que, ainda assim, escreve). O gesto de Link expõe como essas cenas são, de certa forma, anônimas, públicas. A obra de Bellatin é uma espécie de jogo: uma série de acontecimentos, títulos e trabalhos reconhecíveis que podem ser montados e remontados exaustivamente alterando-se apenas as circunstâncias em que ocorrem e a ordem dos encaixes<sup>460</sup>.

---

<sup>460</sup> No texto de Link, por exemplo, margo glantz é uma milionária mexicana em busca de novos talentos para sua editora de vanguarda e que, embora nunca tenha lido um texto de mario bellatin, se interessa por ele. Mario, por sua vez, havia sido integrante de um grupo de música folklórica. No entanto, apesar dessas circunstâncias inéditas, logo em seguida passamos a reconhecer uma série de fragmentos dos textos de Bellatin copiados: a busca por escrever sem escrever, a adaptação teatral de *Salón de belleza*, o *Congreso de dobles de artistas*, o mito de origem de *Perros héroes*, a atribuição apócrifa de *El paciente y la mona* a samuel beckett etc. Há, contudo, pequenas

E não importa se é Mario quem escreve sobre mario bellatin — ou sobre duchamp ou sobre frida kahlo ou sobre aldo chaparro — ou se é Link quem escreve sobre mario bellatin. Trata-se de uma vida *ready-made* (Pauls) a serviço de um uso público: trata-se sobretudo, como afirma Link, de *palavras*, que talvez tenham sido escritas previamente por Mario Bellatin, mas que podem ser re-assumidas por qualquer um. Assim como Bellatin faz da cópia — dos outros e de si mesmo — um procedimento de escrita, ele se ofereceria também como escritura a ser *transcrita*. Como afirma Link, numa frase que já não sabemos se é dele ou de Bellatin: “[mario] Se dedicó durante algún tiempo al trabajo de transcripción, ejercicio que separa muchas veces la palabra de su función original”<sup>461</sup>. O gesto de Link — assim como o de Bellatin, nas repetidas vezes em que narra os mesmos acontecimentos e situações — é precisamente esse de afastar a palavra de sua função original, extirpar qualquer função original da palavra: a busca pela produção de uma palavra *ready-made*, mas, mais do que isso: uma palavra cada vez mais estrangeira, desterrada, vazia, sem origem. Fazer da figura de mario bellatin uma série de palavras para uso público.

Mas *cuidemos* desse uso, nos alerta Bellatin, assumamos *todos* a responsabilidade por ele. Ou seja, estamos na *epimeléia*, no cuidado de si. Foucault, em *A coragem da verdade*, procurando estabelecer as bases da *parresía* socrática, ao fim, nos mostra como a morte de Sócrates é oferecida enquanto provocação aos outros para que cuidem de si mesmos: “Foi essa missão, relativa ao cuidado consigo mesmo, que levou Sócrates à morte. É o princípio do ‘cuidar de si mesmo’ que ele lega aos demais, para lá da sua morte”<sup>462</sup>. De certo modo, é também a própria morte — e a sua repetição — que Bellatin dispõe a uso público para então dizer: cuidemos daquilo que fazemos de nós mesmos, do modo como vivemos, do modo como usamos aquilo que nos permite viver, do modo como habitamos o mundo (“o que é que realmente estamos fazendo aqui?”). Esse é, poderíamos afirmar, o polo “positivo”, *heterotópico*<sup>463</sup>, de um pensamento comunitário em Bellatin, estabelecido em constante tensão e entrelaçamento com o polo apocalíptico dos espaços construídos em sua ficção.

---

alterações, diferenças e acréscimos de detalhes que, no fundo, servem apenas para recolocar em cena a figura de mario bellatin, fazer outro uso dela, re-apresentá-la. No que diz respeito a essas pequenas alterações: por exemplo, no texto de Link, bellatin — que havia morrido, mas se cansara de estar morto — recorre a um artista para fazer uma série de *corpos possíveis* para bellatin. Em *Escribir sin escribir*, já havíamos nos deparado com essa situação, mas o artista — que era nomeado, aldo chaparro — faz próteses de braço direito e não de corpos inteiros para bellatin.

<sup>461</sup> LINK, 2020, posição 472.

<sup>462</sup> FOUCAULT, 2011, p.99.

<sup>463</sup> A noção de *heterotopia* é desenvolvida por Foucault na conferência “De outros espaços” (1984). Foucault usa como primeiro exemplo de heterotopia a experiência do *espelho*, que é também uma das configurações do *duplo*, de modo que podemos pensar a cena de *Disecado* como uma cena heterotópica no seguinte sentido explorado por

### 4.3 MUNDOS OUTROS: HETEROTOPIAS APOCALÍPTICAS

Quando abordamos a noção de “memórias proféticas” na escritura de Bellatin, afirmamos que essas memórias diziam respeito à produção de futuros possíveis, mas que, em Bellatin, esses futuros não costumam assumir a configuração de um mundo outro a ser buscado (uma utopia, digamos), senão, pelo contrário, que aparentam serem distópicos, apocalípticos. É o caso dessa série de espaços fechados e angustiantes, que funcionam segundo uma lógica própria e povoam o universo ficcional de Bellatin: o Moridero de *Salón de belleza*, a casa de banho da primeira autobiografia de *El gran vidrio*, a Ciudadela Final de *Lecciones para una liebre muerta*, os povoados da região montanhosa em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, o quarto do treinador de cães paralítico em *Perros héroes* etc.

Agora, gostaríamos de fazer o seguinte. Primeiro, vamos abordar com mais cuidado o caso de um desses espaços apocalípticos construídos por Bellatin para mostrar como nele se joga o problema da comunidade. Trata-se do exemplo do Moridero, de *Salón de belleza*. Após o discutirmos, contudo, tentaremos problematizar certa similitude que existe — e que o próprio Bellatin reconhece — entre o funcionamento de um tal espaço e o da sua escritura. Por fim, procuraremos uma outra saída comunitária pela obra de Bellatin: seguindo a ideia do jardim público e da coletivização do vazio, buscaremos uma outra chave de leitura para o problema da comunidade e dos mundos possíveis na obra de Bellatin. Começemos, pois, por *Salón de belleza*.

---

Foucault: “O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. *Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe*” (FOUCAULT, 2009, p.415, itálicos nossos). De todo modo, ao recorrer aqui à noção foucaultiana de heterotopia, estamos pensando sobretudo no que havíamos visto no capítulo anterior sobre a ideia de mundo *outro*, que Foucault desenvolve em seu último seminário, *A coragem da verdade*. Foucault não chega a utilizar a noção de heterotopia para referir-se ao mundo *outro* dos cínicos, mas se aqui o fazemos é por julgarmos proveitosa essa articulação: articulação entre a proposição de um modo de *vida outra* colocado em função da busca por outro estado de mundo (*A coragem da verdade*) e a noção de um espaço *existente* no qual, não obstante, é somente mediante uma mediação ficcional (ou virtual) que somos capazes de nos situarmos onde realmente estamos e não estamos ao mesmo tempo (a heterotopia).

### 4.3.1 *Salón de belleza: comunidade e morte*

Em *Salón de belleza*, publicado originalmente em 1994, um cabeleireiro narra a conversão de seu salão de beleza num Moridero, um espaço de morte onde são acolhidas pessoas que não têm nenhum outro lugar a que recorrer e que padecem de uma doença fatal, desconhecida, aparentemente incurável. Diremos, a princípio, que o funcionamento do Moridero se instaura na tensão entre um *gesto* que o inaugura e uma *gestão* que o perpetua. O gesto inaugural do Moridero a que me refiro — seu propósito manifestado pelo cabeleireiro-narrador — é o de servir como espaço a que podem recorrer moribundos de uma mesma doença para morrer *em companhia*<sup>464</sup>. O narrador conta como seu salão de beleza haveria se convertido aos poucos em Moridero: antes mesmo de receber estranhos acometidos do mal (um dos modos pelos quais a doença é nomeada no texto), era costume no salão dar alojamento temporário a alguns companheiros das noites pelo centro da cidade que eram violentados pela “Banda de los Matabros” e recusados nos hospitais<sup>465</sup>. O primeiro hóspede de fato doente do Moridero foi o amigo de um companheiro de noite. Estava doente, à beira da morte, havia sido recusado nos hospitais, rechaçado pela própria família, e estava esperando sua hora debaixo de uma ponte. Sob a insistência do companheiro, o cabeleireiro recebeu seu amigo no salão e, durante um mês, tentou de todos os modos curá-lo. Recorreu a médicos, enfermeiras, curandeiros: tudo em vão. Passado um mês, o jovem morre e, com sua morte, se inaugura o pressuposto a partir do qual funcionará o Moridero:

A partir de esa experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio, *lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo*. No me conmovía la muerte como muerte. Lo único que buscaba evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle, o abandonados por los hospitales del Estado.<sup>466</sup>

---

<sup>464</sup> “[...] un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo” (p.11); “[...] un lugar usado exclusivamente para morir en compañía” (p.16); segundo o narrador, as pessoas que vão parar lá são, em sua maioria, “extraños que no tienen dónde irse a morir” (p.12). [BELLATIN, 2013].

<sup>465</sup> Antes de adoecer, o narrador e os outros dois estilistas do salão de beleza gostavam de se vestir com roupas femininas e passar a noite nas avenidas centrais da cidade. Para uma leitura sobre as questões de gênero relacionadas ao imaginário gay e travesti em *Salón de belleza*, ver o trabalho de Leonel Cherrí: CHERRI, Leonel. ¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana. In: JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES EN ESTUDIOS COMPARADOS, VII., *Anais* [...] Caseros: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2016.

<sup>466</sup> BELLATIN, 2013, p.26, itálico nosso.

Desse modo, a princípio, trataria-se de um espaço de morte construído segundo a ética da menor agonia possível: “He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonia rápida”<sup>467</sup>. Para tanto, se buscava não evitar a morte, mas, pelo contrário, acolhê-la e *produzi-la* segundo condições específicas, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter coletivo: “En el Moridero tenían asegurados una cama, un plato de sopa y la compañía de todos mis demás moribundos”<sup>468</sup>. O trabalho realizado no Moridero, diz o narrador, diferentemente daquele próprio às práticas médicas e religiosas, obedeceria a “un sentido más humano, más práctico y real”<sup>469</sup>. No entanto, ao longo do relato, esse sentido mais humano e real que — embora não saibamos precisamente qual seja — o cabeleireiro atribui ao próprio ofício se torna cada vez mais duvidoso, e o cumprimento do gesto inaugural do Moridero parece dar lugar a uma gestão fria, autoritária, que busca, antes e sobretudo, a manutenção de determinado ordenamento tecnicista da morte.

Pois bem. Mas que *gestão* é essa? Qual conjunto de regras, proibições e hábitos a constituem? No Moridero, a hospedagem é proibida a mulheres e a doentes ainda na etapa primária. Só podem aspirar à condição de hóspedes os corpos masculinos irreconhecíveis, isto é, aqueles moribundos, limítrofes, que já quase não têm vida pela frente — e que seguramente não podem esperar nada mais dela senão a morte. Ao ingressar no Moridero, esses hóspedes recebem uma cama e um prato. Pela manhã, o cabeleireiro — único responsável pelo espaço — cuida de lavar os hóspedes e acompanhá-los ao banheiro. Na hora do almoço é servida a única refeição do dia: sopa de verduras com miúdos de frango. Aos familiares dos hóspedes está permitido deixar no Moridero apenas dinheiro, roupas e guloseimas para seus parentes (que serão guardadas e administradas exclusivamente pelo cabeleireiro). Todo o resto está proibido: crucifixos, estampas — até mesmo orações. Tampouco são aceitos no espaço do Moridero quaisquer medicamentos, tratamentos, ervas medicinais e apoio moral ou religioso. O narrador reitera: “[...] el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero”<sup>470</sup>. Qualquer forma de esperança também se encontra expulsa: “En ningún momento el enfermo deja de saber que no tiene escapatoria. Yo me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas”<sup>471</sup>. A falta de escapatória, aliás, é bastante concreta: apenas o cabeleireiro

---

<sup>467</sup> Ibidem, p.31.

<sup>468</sup> Ibidem, p.26.

<sup>469</sup> Ibidem, p.31.

<sup>470</sup> Ibidem, p.15.

<sup>471</sup> Ibidem, p.30.

entra e sai do espaço; o trânsito dos hóspedes está proibido — sua saída é uma só: a fossa *comum*.

Tal conjunto de práticas constrói um funcionamento que excede em muito a mera busca pela menor agonia possível que haveria inaugurado o Moridero. O que temos aqui é um espaço que admite exclusivamente pessoas na condição-limite de extremo abandono — abandonados pelos vínculos sociais, afetivos, e abandonados sobretudo pela própria vitalidade —, mas apenas para radicalizar ainda mais esse abandono. O ingresso no Moridero se dá enquanto processo de despersonalização última. O narrador anuncia: “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. [...] no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición”<sup>472</sup>. Aos hóspedes já não cabe mais nada que lhes seja próprio: não têm pertences, não têm vínculo externo, não têm nome, não têm futuro. Já não são pessoas: aos olhos do narrador, não passam de corpos em vias de desaparecer. Assim, o suposto gesto inaugural de diminuição da agonia e de construção de um espaço coletivo para o adoecimento se vê contrariado por uma gestão técnica, fria, impessoal, que passa a se voltar menos para os hóspedes do que para o mero obramento de uma *ordem* cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta (a isso servem a exclusão dos afetos e a produção de uma atmosfera de letargia total entre os doentes<sup>473</sup>).

Talvez seja pela via desse sentido maquínico do Moridero — a produção de um espaço autônomo e anônimo que sustenta o seu próprio funcionamento no vazio — que Bellatin chega a aproximar o funcionamento do Moridero daquele que ele reserva à própria escritura. No texto “Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez”, mencionado anteriormente, após apresentar as circunstâncias que o teriam levado a escrever *Salón de belleza* e que podem ser resumidas a três pessoas que haveriam *sustentado* esse livro com ele — a filósofa travesti, Yasunari Kawabata e a escritora que o presenteara com o aquário —, Bellatin constata que, vinte anos depois da publicação do livro, nenhuma delas continua viva:

---

<sup>472</sup> BELLATIN, 2013, p.17.

<sup>473</sup> Sobre a exclusão dos afetos no Moridero: nunca tocar os hóspedes com fins alheios aos higiênicos, se adverte o narrador. A única vez em que se envolveu afetivamente com um dos hóspedes teria sido um erro, “una mancha en mi oficio”, algo que aconteceu apenas porque “aún no había perfeccionado del todo mi técnica” (p.24). Desse modo, assim como os remédios, as orações, os objetos pessoais e as esperanças, também os afetos e a possibilidade de estabelecimento de vínculos humanos são proibidos no Moridero. Sobre a produção da atmosfera de letargia: contrariando uma primeira impressão de que a experiência de morte produzida no Moridero seria feita *nos e para os* hóspedes, o cabeleireiro procura anestesiá-los qualquer sensibilidade: “Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total donde no cabe, ni siquiera, la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Éste es el estado ideal para trabajar” (BELLATIN, 2013, p.23).

*Salón de belleza* puede tomarse como un libro de muertos inspirado en muertos. Todo está muerto en ese libro. Incluso yo, que he dejado mi vida un poco de lado para transitar por esta suerte de muerte viviente que es la escritura. [...] Muerto el filósofo travesti. Muertos los trajes con los que acostumbraba transformarse en las noches. Muerta la escritora. Muerta la pecera que me obsequió. Muerta cualquier esperanza de sostener una vida como la de los demás. Muerto mi interés en la escritura, que se repite a sí misma como una suerte de mecanismo insensato que no viene ni va a ninguna parte tangible. *La escritura como una suerte de moridero similar al que aparece en el libro*. Como una metáfora del salón de belleza que, sin advertirlo muchas veces, tratamos cada uno de nosotros en convertir nuestras vidas.<sup>474</sup>

*A escritura como uma espécie de Moridero*. Retornamos aqui à ambivalência da relação de Bellatin com a escritura, a qual já havíamos notado no seu “prolixo ódio por narrar”: sim, a escritura é uma máquina de sobrevivência, um modo de habitar o mundo, mas é também esse espaço de morte e apagamento (como vimos com Blanchot). E, no entanto, a partir dessa equivalência sugerida entre a escritura e o Moridero, podemos reconhecer que há também uma ambivalência nos espaços comunitários construídos por Bellatin, o que, no caso de *Salón de belleza*, procuramos mostrar a partir dessa oposição entre um *gesto* e uma *gestão* no funcionamento do Moridero.

Na sequência do texto, essa proximidade entre Moridero e escritura se torna ainda mais estreita na medida em que *gesto* e *gestão*, em vez de se oporem, parecem sugerir uma certa continuidade fundada sobre uma vontade de *fazer* (ou deixar) *obra*. Com efeito, o próprio narrador de *Salón de belleza* coloca em dúvida a veracidade do suposto gesto inaugural do Moridero, não apenas se contradizendo<sup>475</sup> como também aludindo a “razões originais” ou a “verdadeiras regras” do Moridero que, embora ele sugira estarem por detrás do funcionamento do espaço, nunca são esclarecidas<sup>476</sup>. Numa das ocasiões em que isso acontece, algo mais nos chama a atenção. Trata-se da passagem em que o cabeleireiro proíbe o ingresso de doentes em fase primária no espaço, afirmando que apenas hospedando corpos irreconhecíveis “se pondrían

<sup>474</sup> BELLATIN, 2015, grifo nosso.

<sup>475</sup> No início do relato, o narrador diz o seguinte sobre os companheiros de noitada que eram violentados pelas Bandas de los Matabros nas zonas centrais da cidade: “Muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen contagiados. Desde entonces me nació una compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía dónde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar” (p.12). Em primeiro lugar, como já vimos, conforme avança o relato, a alegação de compaixão por parte do cabeleireiro se torna cada vez mais absurda; em segunda lugar, o próprio narrador hesita (“Tal vez”) em reconhecer essa origem ao Moridero. [BELLATIN, 2013].

<sup>476</sup> Quando o cabeleireiro decide não recusar no Moridero pacientes que sofram do estômago, alega que, se o fizesse, “terminaría por desvirtuar, por completo, los orígenes de la idea que llevo adelante. [...] debo ser fiel a las razones originales que tuvo este Moridero” (2013, p.31). Mas que ideia e quais razões são essas? Não sabemos. No fim das contas, essa pergunta se vincula ao buraco narrativo mais central do texto, a saber: por quê o narrador continua sustentando o funcionamento do Moridero? De novo, não sabemos, embora todo o relato se construa sob essa condição.

en juego las verdaderas reglas que he ideado para el correcto funcionamiento del salón”<sup>477</sup>. Reparemos: o narrador diz que apenas assim — com o ingresso exclusivo de corpos irreconhecíveis — se estabeleceriam as verdadeiras regras que ele havia idealizado *para o salão*. Ou seja, as regras que regem o Moridero — as quais permanecem em grande parte não-ditas — foram pensadas para o funcionamento do salão de beleza. Mais do que isso: para o narrador, o Moridero funciona *como* um salão de beleza, nunca deixou de fazê-lo. O conjunto de técnicas com que o cabeleireiro gere o espaço de morte, assim como o próprio gesto com que o inaugura se inserem, ambos, numa cosmética que os precede. Em suma, é preciso pensar a relação entre Moridero e o salão de beleza em termos de uma continuidade, não de uma ruptura<sup>478</sup>.

E o que nos permite estabelecer a continuidade do Moridero com relação ao salão de beleza é também aquilo que nos permite relacioná-los, a ambos, com o espaço da escritura: trata-se precisamente do funcionamento do *phármakon* derridiano como aquilo que “dissimula a morte sob a aparência do vivo”, que transforma o *cosmos* em *cosmético*<sup>479</sup> — e aqui voltamos à condição do *dissecado*, ao *vivir sin vivir*, à ambivalência própria à escritura, entre o aniquilamento e a reconstrução (Blanchot). Ou seja, a noção de *phármakon* nos permite justamente estabelecer em Bellatin essa analogia entre o espaço da *escritura* e o espaço da *comunidade*. De fato, por um lado, o *phármakon* é a escritura por excelência, e as formulações de Derrida acerca da escritura como *phármakon* não poderiam encontrar mais ressonâncias no que estivemos discutindo até aqui sobre a escritura de Bellatin. Pensemos, por exemplo, no “Sello de la No Memoria” buscado por Bellatin, isto é, a reivindicação da escritura como uma forma de esquecimento: Derrida, em *A farmácia de Platão*, situa o espaço da escritura como o primeiro *fora* da memória, “a substituição da memória viva pela memória-auxiliar, do órgão pela prótese”<sup>480</sup>, substituição da *mnéme* (da memória como presença a si) pela *hupómnesis* (a “possibilidade para o significante de repetir-se sozinho, maquinalmente, sem alma que viva

---

<sup>477</sup> Ibidem, p.27.

<sup>478</sup> Moridero e salão de beleza, como afirma Sérgio Delgado, conservam ambos um princípio transversal de negociação da relação do corpo com a morte (DELGADO, Sergio. “Estética, política y sensación de la muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. Revista Hispánica Moderna, vol.1, nº 64, 2011, p.76); a continuidade entre os dois espaços, como sugere Isabel Quintana, estaria no modo como a conversão do salão em Moridero opera uma inversão no tratamento da agonia: da dissimulação da longa agonia, dissimulação da decadência das clientes do salão, passa-se a “dejar que el deterioro de los enfermos avance sin ningún impedimento” (QUINTANA, Isabel A. “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v. LXXV, n. 227, p.487-504, 2009, p.490). Do retardamento e prolongamento cosmético da agonia, passa-se à satisfação estética da agonia mais rápida possível.

<sup>479</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.110.

<sup>480</sup> Ibidem, p.66.

para mantê-lo e assisti-lo em sua repetição”<sup>481</sup>). Essa possibilidade de repetição parricida é o funcionamento maquínico por excelência que Bellatin procura colocar em prática. Além do mais, é na noção do *phármakon* que uma escritura formulada em torno da produção de um esquecimento se articula à construção da *prótese* de braço como um ato de escritura. O que está em jogo em ambas é, novamente, o funcionamento do *suplemento*, cujo perigo — para apontarmos outro ponto no qual o *phármakon* derridiano descreve a escritura de Bellatin — é a “*sedução fatal da reduplicação*”<sup>482</sup>, isto é, o risco de substituição pelo duplo, pelo fantasma, pela repetição (precisamente, a cena montada em *Disecado* ou no Congresso de Dobles de Escritores).

E por outro lado, como estamos vendo, *phármakon* é também o modo que assume o espaço do Moridero enquanto espaço de “cosmetização” da morte. Isso fica ainda mais evidente na medida em que reconhecemos que o que está em jogo na continuidade estabelecida entre o salão de beleza e o Moridero, mais do que uma economia agônica, é *a produção da morte enquanto obra*. O funcionamento do Moridero como uma obra do cabeleireiro-narrador que o administra está evidenciado sobretudo na preocupação que ele manifesta com relação ao destino do lugar após sua morte. Retomemos aqui a passagem em que o narrador se recusa a entregar a gestão do lugar para as irmãs de caridade:

No sé que pasará una vez que esté muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa demasiado. Incluso más que mi interés por la regencia del local. Tal vez sea porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de mí. Y no es que este suceso me alarme mayormente. Lo triste serán las formas. Caerán moribundos en medio del mayor desconcierto.<sup>483</sup>

A preocupação que o cabeleireiro-narrador manifesta com relação ao que será do espaço após a sua morte — e que o interessa mais do que o próprio trabalho que ele ali exerce — é definitivamente uma preocupação pelo Moridero enquanto, mais do que sua propriedade, uma obra própria (o Moridero como a sua escritura). Corrobora essa leitura o caráter estético da preocupação do cabeleireiro-narrador com relação aos hóspedes que o sobreviverem: pior do que o fato de suas mortes serão as *formas* como elas vão se dar. Tampouco a quantidade de mortes o alarma, mas sim o *desconcerto* em que elas vão acontecer. Os termos “regencia” e “desconcerto” utilizados pelo narrador nos fazem pensar em sua figura como a de um maestro: justamente, alguém preocupado com a colocação em cena de uma obra. A preocupação do

<sup>481</sup> Ibidem, p.69.

<sup>482</sup> Ibidem, p.67, itálicos do autor.

<sup>483</sup> BELLATIN, 2013, p.34.

narrador com o futuro do Moridero é, por fim, a manifestação de uma *vontade de obra* da sua parte. Vontade de obrar algo a partir da morte dos outros — mas que logo se enfrenta com a iminência da própria morte, com esse limite inoperável e solitário, e, conseqüentemente, com a inutilidade de todo o empreendimento. O relato que lemos — isto é, o próprio texto, *Salón de belleza* — tem como presente de enunciação justamente esse enfrentamento do narrador com a iminência da própria morte e com a ausência de futuro que aguarda a sua obra, o Moridero, após o seu desaparecimento<sup>484</sup>. O texto, contudo, não é a sobrevivência da obra, senão o seu fracasso: o seu resto, a sua sobra ou ruína.

Novamente, o que tentamos mostrar acima foi, portanto, como o problema da escritura aparece em *Salón de belleza*, mas enunciado enquanto um problema comunitário. E essa correspondência, pudemos conjugá-la inicialmente a partir do *phármakon*. De todo modo, há também uma determinada discussão sobre a comunidade implícita em nossa leitura do Moridero e que agora se faz necessário explicitar. Essa discussão parte do texto *A comunidade inoperada* (2016[1983]), de Jean-Luc Nancy, o qual, segundo Márcia Schuback, quem prefacia a edição brasileira, acrescenta a questão da *comunidade* aos grandes temas da filosofia do século XX. Ao colocar a exigência de um pensamento da comunidade, Nancy propõe uma tese ontológica que haveria sido excluída da política do pensamento ocidental e a partir da qual se poderia construir um pensamento da comunidade ainda inaudito: trata-se da tese de que *ser é ser em comum*<sup>485</sup>. Maurice Blanchot, por sua vez, em *A comunidade inconfessável* (2013[1983])<sup>486</sup>, também sugere que o que nos vincula a uma exigência de comunidade é, antes do que uma obra

---

<sup>484</sup> De fato, a pergunta pelo destino do Moridero atravessa o relato do início — “A veces me preocupa quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza” (2013, p.15) — ao fim. Ela demarca a condição-limite de onde parte a narrativa: a iminente dissolução do Moridero e do próprio relato, devido ao avizinhamento da morte do cabeleireiro-narrador. Como afirma Dánisa Bonacic, “[...] el cuerpo del protagonista [...] mide y limita tanto el tiempo de la narración como el tiempo del *moridero*” (BONACIC, Dánisa. Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatín. **Revista de literatura hispánica**, v.1, nº73, 2011, p.166).

<sup>485</sup> “O *ser em comum* significa que os seres singulares não são, não se apresentam senão a medida em que comparecem, ou são expostos, apresentados ou ofertados uns aos outros. Essa comparação não se acrescenta ao seu ser, mas é seu ser que vem a sê-la” (NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p.100). Nancy afirma que o ideal comunista — ao qual a questão da comunidade esteve atrelada ao longo de todo o século XX — impossibilitou esse pensamento na medida em que teve como base uma lógica imanentista: o homem considerado como o ser imanente por excelência, e a comunidade pensada como sendo *dos homens* e realizando a essência deles como sua *obra*. O individualismo seria o outro lado dessa mesma moeda. Configurações que, a princípio, pareceriam radicalmente opostas — o individualismo liberal e o comunismo totalitário — se solidarizariam a nível ontológico enquanto ideias e práticas imanentistas: o ser definido como “o que é em si mesmo” (SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Prefácio. In: **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p.14-15).

<sup>486</sup> *A comunidade inconfessável* (2013[1983]) é a resposta de Maurice Blanchot ao texto de Nancy — ainda em 1983. Fazendo menção explícita ao texto de Nancy, Blanchot se propõe no início do texto a refletir sobre a *exigência comunista* e suas relações com as (im)possibilidades de uma comunidade, “sobre a ausência de linguagem que tais palavras, *comunismo*, *comunidade*, parecem incluir [...]” (BLANCHOT, 2013, p.11).

em comum, um abandono. Blanchot recorre a Georges Bataille para propor uma exigência de comunidade que adviria do princípio de incompletude que existe na base de cada ser<sup>487</sup>.

Ou seja, tanto para Nancy quanto para Blanchot, a exigência comunitária não se funda em nenhuma obra comum a ser realizada pelos seres humanos, mas, antes, ela já está pressuposta no próprio modo como somente nos apresentamos à existência *com*-parecendo, isto é, nos expondo uns aos outros, a uma pluralidade de outros. E no entanto, essa exigência comunitária, quando assumida de fato, leva ao limite a finitude dos seres que a compõem, de modo que a comunidade, embora seja constitutiva de nossa existência, nunca deixa de se oferecer como tendência à comunhão, à imanência — isto é, tendência ao seu próprio fracasso e dissolução. É nesse sentido em que Nancy afirma que toda nostalgia de comunhão em torno da ideia de comunidade, todo fantasma de uma comunidade perdida é ao mesmo tempo o desejo de uma obra de morte (como o Moridero)<sup>488</sup>. Assim, para Nancy, não é a comunhão — ilusoriamente perdida e desejada — que constitui a comunidade, mas justamente o seu contrário, a saber, a exposição dos seres à falta e à impossibilidade dessa comunhão<sup>489</sup>: exposição dos seres àquilo que, chamando-os, contesta-os e os coloca em questão. E o que é que me coloca mais radicalmente em questão? se pergunta Blanchot.

Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas *a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo*. Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, *tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne*, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto da comunidade.<sup>490</sup>

<sup>487</sup> Esse princípio, contudo, não implica em uma necessidade de completude ou integridade. Semelhante ao ser em comum de Nancy, trata-se apenas de algo que “comanda e ordena a possibilidade de ser” (p.16). Essa incompletude, embora o constitua, apenas se mostra ao ser quando ele se coloca em questão. E para ser colocado em questão o ser necessita do Outro. Assim, para Blanchot, é apenas a partir do Outro — da interrupção da relação de imanência do Mesmo com o Mesmo — que se pode colocar um pensamento da comunidade. Mas o que o ser busca no Outro não é reconhecimento senão *contestação*: o ser *busca* ser contestado; para existir, ele vai em direção ao outro (quem o contesta, o nega e o priva de sua individualidade isolada). Em suma, a existência *chama* o outro, ou uma pluralidade de outros, “[...] faz apelo, desse modo, a uma comunidade: comunidade finita, pois que ela tem, por seu turno, seu princípio na *finitude* dos seres que a compõe, e que não suportariam que esta (a comunidade) se esquecesse de levar ao mais elevado grau de tensão a *finitude* que os constitui” (p.18). [BLANCHOT, 2013]

<sup>488</sup> Contra o fantasma da *comunidade perdida*, Nancy afirma: “A *sociedade* não é feita sobre a ruína de uma *comunidade*. [...] Longe de ser o que a sociedade rompeu ou perdeu, a comunidade é o que nos chega - é questão, espera, evento, imperativo - a partir da sociedade. Nada foi, portanto, perdido e, por essa razão, nada está perdido. Apenas nós mesmos nos perdemos, nós sobre os quais o ‘elo social’ (as relações, a comunicação), nossa invenção recai pesadamente como fio de uma cilada econômica, técnica, política e cultural. Enredados nessa teia, forjamos para nós mesmos o fantasma da comunidade perdida.” (NANCY, 2016, p.39).

<sup>489</sup> “O que da comunidade está ‘perdido’ — a imanência e a intimidade de uma comunhão — o está somente no sentido de tal ‘perda’ constituir a própria ‘comunidade’. Não se trata de uma perda: a imanência é, ao contrário, o que propriamente, se tivesse lugar, suprimiria instantaneamente a comunidade, ou ainda a comunicação como tal” (NANCY, 2016, p.39-40)

<sup>490</sup> BLANCHOT, 2013, p.21, itálicos nossos.

É, portanto, a experiência da *morte do outro* o que funda a comunidade<sup>491</sup> (“Por outro lado, são sempre os outros que morrem” [*D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent*], Marcel Duchamp mandou escrever em seu epitáfio). Morte e comunidade — assim como morte e escritura — são indissociáveis. A morte (a perda, a impossibilidade de imanência) é revelada pela comunidade, na mesma medida em que a comunidade (o ser-junto, ser-com) se constrói a partir da morte de seus membros: não enquanto sua obra, mas, justamente, como a impossibilidade de se fazer obra dessa morte<sup>492</sup>. A comunidade — assim como a escritura — não assegura nenhuma não-mortalidade a ninguém e não tem nenhum valor de produção: ela *não serve para nada* senão para trazer suplência a outrem até a morte. A experiência comunitária, portanto, “previamente estabelecida ao mesmo tempo que já póstuma”<sup>493</sup>, se apresenta sempre como um “evento frágil”<sup>494</sup>, precário, fugaz, situado numa breve fissura entre as ameaças da dispersão e da comunhão. Em última instância, ela é aquilo que se dá apenas no próprio fracasso; apenas sob a condição de “jamais ter podido ser, mesmo tendo sido”<sup>495</sup>.

#### 4.3.2 A produção de um fora: estratégias de queda

Na exposição acima, tentamos marcar como a *inoperância* que Blanchot e Nancy atribuem à comunidade é semelhante à que Bellatin atribui à escritura, conforme a vínhamos discutindo. De maneira mais ampla, contudo, o que procuramos mostrar com o caso de *Salón de belleza* foi como é possível não apenas encontrar nesse texto o problema da comunidade, mas também como a sua formulação o comunica com o problema da escritura em Bellatin: há uma analogia — inclusive explicitada por Bellatin posteriormente, como vimos — entre a escritura e o Moridero como espaços de morte. Isso, contudo — essa aproximação que o próprio

---

<sup>491</sup> “Não seria possível haver comunidade se não fosse comum o evento primeiro e último que em cada um cessa de poder sê-lo (nascimento, morte)” (BLANCHOT, 2013, p.21-22).

<sup>492</sup> “Não somente a comunidade não é uma obra, como ela não faz obra da morte. A morte à qual a comunidade se ordena não *opera* a passagem do ser morte a nenhuma intimidade comunal. A comunidade, de sua parte, não *opera* a transfiguração de seus mortos, em qualquer substância ou em qualquer sujeito que seja — pátria, solo, ou sangue natal, nação, humanidade libertada ou realizada, falanstério absoluto, família ou corpo místico. Ela é ordenada à morte como o que é, precisamente, impossível de *fazer obra* [...]. Ela está aí, essa comunidade, para assumir essa impossibilidade, ou mais exatamente — porque não há aqui nem função, nem finalidade — a impossibilidade de fazer obra da morte se inscreve e se assume como ‘comunidade’.” (NANCY, 2016, p.43).

<sup>493</sup> *Ibidem*, p.36.

<sup>494</sup> BLANCHOT, 2013, p.35.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p.73.

Bellatin sugere entre o Moridero de *Salón de belleza* e a sua escritura, ambos funcionando como espécies de máquinas celibatárias, digamos —, nos conduz a um impasse.

A partir do momento em que reformulamos o funcionamento maquínico da escritura de Bellatin — seu princípio de sobrevivência: a busca por produzir uma escritura que gera mais escritura, uma escritura vazia e que funciona de maneira impessoal, girando em torno do próprio vazio — em termos espaciais ou comunitários e nos deparamos com as semelhanças que essa escritura pode apresentar com relação a um espaço de morte tão apocalíptico e necropolítico quanto o Moridero, somos levados a transpor o problema da ambivalência intrínseca à escritura e nos questionarmos sobre o lugar que essa compreensão de escritura ocupa com relação ao regime cultural em que ela está inserida.

Aqui, estou pensando no modo como uma série de características que fomos descrevendo acerca da escritura de Bellatin ao longo de todo o presente trabalho acabam coincidindo com — ou ao menos evocando — aqueles traços que, segundo a análise de Frederic Jameson, dão a tônica da lógica cultural dominante no capitalismo tardio: a falta de profundidade (uma cultura do *simulacro* e da recusa à interpretação)<sup>496</sup>; o desaparecimento do referente histórico<sup>497</sup>; uma espacialidade fragmentada (assim como uma correspondente fragmentação e esmaecimento afetivo das subjetividades)<sup>498</sup>; o fascínio modernista pela máquina deslocado para outro tipo de equipamentos, não tanto os velozes e produtivos quanto

---

<sup>496</sup> Jameson reconhece a crítica pós-estruturalista do modelo da profundidade como um sintoma muito significativo da cultura pós-moderna. Segundo o crítico, há ao menos cinco modelos fundamentais que tem sido repudiados pela teoria contemporânea: 1) o modelo hermenêutico do fora e do dentro; 2) o modelo dialético, da essência e da aparência; 3) o modelo freudiano, do latente e do manifesto; 4) o modelo existencialista, da autenticidade e da inautenticidade; 4) o modelo semiótico da oposição entre significante e significado. No lugar do modelo da profundidade, temos uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais: “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2007, p.40).

<sup>497</sup> Jameson chama a atenção para a prática do *pastiche*: “O *pastiche*, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística” (2007, p.44-45). Os produtores culturais do pós-modernismo, segundo Jameson, se voltam para o passado em busca de estilos a serem imitados; mas trata-se de um passado que “transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” (2007, p.45). E essa abordagem, ainda segundo o crítico, implicaria num esmaecimento da nossa historicidade, nos impedindo de vivenciar nossa história ativamente.

<sup>498</sup> Na medida em que a experiência histórica do sujeito pós-moderno se encontra transtornada, na medida em que ele perdeu a capacidade de organizar o seu passado e o seu futuro como uma experiência coerente, “fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (2007, p.52). Jameson recorre à formulação lacaniana da *esquizofrenia* enquanto “ruptura na cadeia dos significantes” (2007, p.53) para descrever a experiência temporal e espacial de descontinuidade no pós-modernismo. “[...] o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder com unificação” (2007, p.57).

os de *reprodução* etc. Em linhas gerais, o problema da produção estética na contemporaneidade, segundo Jameson, reside no fato de que ela se encontra totalmente integrada à produção de mercadorias em geral. Com efeito, a cultura passa a ser o próprio meio através do qual o capitalismo tardio coloniza os redutos residuais que ainda resistiam ao seu avanço (a Natureza e o Inconsciente, segundo Jameson<sup>499</sup>). A colonização do *fora* — colonização de qualquer possibilidade de existência alternativa ao avanço capitalista —: a isso compete o trabalho bárbaro da cultura no capitalismo tardio<sup>500</sup>. É nesse sentido, portanto, que nos cabe inquirir o funcionamento político de um determinado projeto de escritura no regime cultural em que ele se inscreve, no sentido de nos perguntarmos quais as ferramentas de resistência ou oposição ou evasão que ele nos fornece para habitarmos o mundo em que nos é dado viver (e escrever). Não esqueçamos também que Bellatin, apesar de tudo, não é hoje nenhum escritor marginal (nenhum escrevente barthesiano, situado à sombra da instituição literária), senão que alguém bastante discutido academicamente, editado por grandes multinacionais como Alfaguara (Madrid), Anagrama (Barcelona), e que, como vimos no primeiro capítulo, não está alheio às estratégias comerciais estabelecidas desde o *boom* (materialmente, o seu princípio de sobrevivência também coloca em cena aquela antiga e irresolvida busca dos escritores latino-americanos por autonomia, de que fala Ángel Rama, isto é, a busca por ter condições financeiras de exercer o ofício da escritura *full time*: Bellatin logrou estabelecer tais condições). Me parece pertinente, portanto, nos colocarmos perguntas como: até que ponto as estratégias de adiamento e suspensão que estivemos até aqui ressaltando em Bellatin são estratégias de enfrentamento e alteridade a esse avanço do capitalismo sobre a produção estética na contemporaneidade e até que ponto já não são parte de seu funcionamento, isto é, já não estão sendo perigosamente fagocitadas e domesticadas pelo seu regime cultural, a suspensão e o adiamento vindo a confundir-se com o mito melancólico do fim das ideologias?<sup>501</sup> Até que ponto, por exemplo, a

---

<sup>499</sup> “[...] o capitalismo tardio, ou multinacional ou de consumo, [...] constitui [...] a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar algo de novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda” (JAMESON, 2007, p.61).

<sup>500</sup> O Comitê Invisível, em *Motim e destituição* (2017), formula essa exclusão do fora, essa fagocitação do mundo por parte do capitalismo, de maneira cirúrgica: “o capitalismo não consiste tanto em vender o que é produzido, quanto em *tornar contabilizável o que ainda não o é*, em tornar avaliável o que ontem ainda parecia absolutamente inapreciável, em criar novos mercados — aí está sua oceânica reserva de acumulação. O capitalismo é a extensão universal da *medição*” (COMITÊ INVISÍVEL. *Agora. Motim e destituição*. Tradução de Vinícius Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2017, p.117, itálicos dos autores).

<sup>501</sup> O próprio Bellatin chega a formular uma compreensão de tal ordem em entrevista: “Yo lo viví [a convicção ideológica] también en otros. Veía a mis primos mayores, viviendo su militancia política, la ruptura, los viajes a

substituição da “obra pelo processo” continua funcionando de fato como uma maneira de enfrentar a vontade ocidental de monumentalidade (Bourriaud), ou será que ela já não seria também sintoma de uma captura por parte do capital não só da obra mas também do próprio espaço vital do escritor (da sua vida, sua subjetividade) enquanto algo passível de ser mensurável, valorável, mercantilizável<sup>502</sup>? Até que ponto também os jogos com a figura de autor, todo o tema da “invenção de si” não recai na lógica do auto-emprego neoliberal, na gestão empresarial de si mesmo (o escritor tornado um empreendedor independente, como já fora anunciado por Ángel Rama com relação aos escritores do *boom*)? Ou até que ponto a fragmentariedade e a indeterminação operam como um modo de opor-se a uma determinada política identitária de escrita latino-americana muito atrelada ao *boom* (como vimos no primeiro capítulo) e até que ponto já não passaram, de certo modo, a funcionar de acordo com exigências neoliberais de desterritorialização globalizantes? Em suma, até que ponto certas ferramentas de que dispomos para confrontar o mundo ocidental instituído — o efêmero, o fragmentário, o processual, o precário, o ausente, o ambíguo, o indeterminado, o neutro etc — já não foram elas próprias neutralizadas, passando a veicular um novo dispositivo hegemônico no regime cultural do capitalismo tardio?

Não pretendemos aqui oferecer respostas unívocas a essas inquietações. Em vez disso, poderíamos nos arriscar a dizer que, de certo modo, encontramos no sistema escritural de Bellatin a realização de uma determinada “lógica da suspensão ou do adiamento” (não à toa encontramos ao longo do nosso trabalho tantas ressonâncias entre a sua escritura e as formulações teóricas de figuras como Foucault, Blanchot, Derrida, Deleuze, Agamben etc), mas também encontramos nesse mesmo sistema, e *simultaneamente*, o vestígio do esgotamento dessa lógica, isto é de sua clausura (no sentido derridiano: a clausura como aquilo que, ainda que operando dentro dela, dá a ver o limite de uma determinada lógica, seu contorno e até mesmo a sua insuficiência). De certa forma, podemos encontrar algo dessa clausura formulada

---

las «Mecas» de la época y esperaba, pensando que a mí también me tocaría vivirlo y, cuando llegó mi momento, ya no había nada. De alguna manera nos quedamos con esa ansiedad y con una pregunta sin contestación: ¿cómo sería vivir con esas convicciones? Como ya no existían, tuvimos que construir algo nuevo. Y eso es lo que ha hecho Jorge, un trabajo de construcción desde la nada, desde sí mismo, desde la necesidad de llegar a un espacio que está vacío, en el que se han acabado las ideologías. Esa literatura de reconstrucción me parece muy interesante porque es el comienzo de y no el epígono de” (PLAZA, 2007, p.116).

<sup>502</sup> O mesmo Blanchot de “A literatura e o direito à morte” que trabalhamos há pouco já abria essa possibilidade ao afirmar que a ausência de obra é também uma obra; que não é possível desvincular a operação — isto é, o processo — do resultado. O desaparecimento da obra, afirma ele, tem como obra a verdade desse desaparecimento: o escritor que não busca produzir uma obra, mas apenas pôr em prática um processo, também produz algo: a obra enquanto desaparecimento, a verdade de uma obra. (BLANCHOT, 2011, p.317). Isso nos leva à possibilidade de que o efêmero também seja uma forma de monumento — e toda essa defesa da substituição da obra pelo processo seja apropriada pelo neoliberalismo.

na maneira como o filósofo argentino radicado no México Enrique Dussel pensa a chegada do debate sobre a pós-modernidade na América Latina. Em “La filosofía de la liberación ante el debate de la postmodernidad en los estudios latinoamericanos” (2000), Dussel mapeia o modo pelo qual o movimento pós-moderno europeu foi recebido em território latino-americano a partir do fim dos anos 1980<sup>503</sup>. Segundo Dussel, em poucas palavras, o debate pós-moderno, no Norte global, haveria se estabelecido entre uma pretensão de racionalidade universal (nomes como Karl-Otto Appel e Jürgen Habermas) e a afirmação da diferença, da necessidade de negação do sujeito, assim como a desconstrução da história, do progresso, dos valores, da metafísica etc (Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze).

Frente a esse debate, Dussel afirma que um pensamento crítico situado na periferia do capitalismo tardio precisa superar o uso superficial ou redutor de certos dualismos simplistas (centro/periferia, desenvolvimento/subdesenvolvimento, dependência/liberação, classes exploradas/classes exploradoras, dominador/dominado, civilização/barbárie, fundamento/fundado, princípios universais/incerteza, totalidade/exterioridade), mas sem que com isso decreta sua inexistência, sua inutilidade epistêmica, sua total negação. Pelo contrário, essas categorias dialéticas, segundo Dussel, “deben ser situadas en niveles concretos de mayor complejidad, articuladas con otras categorías que le sirvan de mediación, en un nivel micro”<sup>504</sup>. Em suma, supor que não há mais relações entre dominantes e dominados, por exemplo, ou entre centro e periferia, é cair num pensamento reacionário ou perigosamente utópico; mas, ao mesmo tempo, é preciso que, a partir da América Latina, passemos a posicionamentos de maior complexidade acerca dessas categorias, sem fetichismos ou terrorismos linguísticos<sup>505</sup>.

---

<sup>503</sup> Por movimento pós-moderno europeu, Dussel entende a seguinte situação: “En la década del 70 cambia el ‘ambiente’ europeo de la filosofía. Las revueltas estudiantiles han agotado una cierta izquierda (que abandona en parte la tradición marxista), mientras que otros se han burocratizado (conformando el marxismo *standard*, incluyendo el ‘clasismo’ althusseriano). Surge lentamente una cierta crítica al universalismo, fundacionalismo o dogmatismo desde posiciones no tradicionales. Michel Foucault, protagonista en el Nanterre del 68, critica las posiciones metafísicas y ahistóricas del marxismo *standard* (el proletariado como ‘sujeto mesiánico’ el curso necesario y progresivo de la historia, el Poder macroestructural como el único existente, etcétera). En Francia, Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Jean-François Lyotard, en Italia Gianni Vattimo (en posiciones muy contrarias), se levantan contra la ‘razón moderna’, bosquejada bajo la categoría de ‘Totalidad’ por Emmanuel Levinas en 1961 [...]. La obra de Lyotard, *La condición postmoderna*, de 1979, publicada por Minuit, París, es como un manifiesto. [...] Desde Heidegger, con su crítica a la subjetividad del sujeto como superación de la ontológica de la modernidad, y aún más desde Nietzsche, con su crítica al sujeto, al orden de los valores vigentes, a la verdad, a la metafísica, el movimiento ‘postmoderno’ no sólo se opone al marxismo *standard*, sino que muestra la vertiente universalista como propia del terror y de la violencia, de la racionalidad moderna. Ante la unicidad del ser dominante se levanta la ‘Différance’, la multiplicidad, la pluralidad, la fragmentariedad, la desconstrucción de todo macro-relato” (DUSSEL, Enrique. *La filosofía de la liberación ante el debate de la postmodernidad en los estudios latinoamericanos*. *Devenires*, Morelia, v. 1, n. 1, p. 39-57, 2000, p.41-42).

<sup>504</sup> DUSSEL, 2000, p.49.

<sup>505</sup> “La ‘lucha de clases’ nunca podrá ser superada, pero no es la única lucha, hay muchas otras (las de la mujer, de los ecologistas, de las razas discriminadas, de las naciones dependientes...), y en ciertas coyunturas otras luchas

O dualismo com que parece ter que se haver o pensamento contemporâneo na América Latina é aquele entre a Diferença e a Universalidade. Dussel procura, se não superá-lo, complexificá-lo: “La afirmación y emancipación de la Diferencia va construyendo una universalidad novedosa y futura. La cuestión no es Diferencia o Universalidad, sino Universalidad en la Diferencia, y Diferencia en la Universalidad”<sup>506</sup>. A ideia de uma Diferença que, afirmando-se, constrói uma universalidade diferencial, nova e futura, pode ser interessante para pensarmos a condição do universo ficcional que Bellatin coloca em cena e o modo como a construção desse universo pode se articular com o chamamento de um mundo outro.

Isso no que diz respeito à questão da universalidade (pensando-a para além do que Jameson chama de a “guerra dos pós-modernos contra a totalidade”, isto é, o enfraquecimento atual dos conceitos gerais e universalizantes). Agora, no que diz respeito à questão da suspensão ou do adiamento, me parece que as considerações do líder indígena Ailton Krenak também podem nos ajudar a dar certo deslocamento ao que viemos propondo. Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak insiste no caráter narrativo das estratégias coletivas de resistência: “[...] a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim”<sup>507</sup>. E, no entanto, o adiamento do fim, da extinção da humanidade, dos anúncios apocalípticos que nos rondam enquanto espécie, não diz respeito aqui exatamente a uma suspensão ou retardo *a la* Sherazade, mas, antes, se relaciona com o seguinte questionamento: “Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda?”<sup>508</sup>. Krenak parece dar um passo atrás na ideia de adiamento do fim para perguntar-se (e perguntar-nos) o que é que exatamente estamos buscando com esse adiamento (*qué es lo que en realidad están haciendo aquí?*). A suspensão (a vontade de suspensão), de repente, se afigura não tanto como uma forma de sobrevivência quanto como uma espécie de evitamento que precisa ser investigado antes de assumido. O adiamento se espacializa. Sua configuração torna-se uma incógnita. O fim já não parece ser tão importante quanto o modo como passamos a habitar a sua iminência. Para além da sobrevivência (da remediação da queda), há aqui um pensamento sobre os modos de habitar

---

son más apremiantes y con significación política mayor. Si el ‘proletariado’ no es un ‘sujeto metafísico’ para toda la eternidad, no significa por ello que no es ningún sujeto colectivo, intersubjetivo, que aparezca y pueda desaparecer en ciertas edades históricas. El olvidarse de su existencia es igualmente un grave error” (DUSSEL, 2000, p.49).

<sup>506</sup> DUSSEL, 2000, p.52.

<sup>507</sup> KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.14.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p.14.

essa queda (é possível habitar uma queda?). Digamos, portanto, que, em alguma medida, é necessário suspender; mas também é necessário aprender a cair: e fazer da queda uma dança — uma dança cósmica, afirma Krenak —, uma forma de fruição (não um derrotismo, muito menos uma imobilidade). Os “paraquedas coloridos” de que fala Krenak são, de fato, não um modo de suspender, mas um modo de cair, uma *estratégia de queda*.

Anteriormente, no segundo capítulo, havíamos discutido o modo como Bellatin faz da figura do autor a peça de uma máquina para adiar o fim da escritura. Para Ailton Krenak, contudo, a noção de adiamento passa por um lugar diametralmente oposto ao maquinismo de Bellatin: no lugar de uma indiferença celibatária, temos a busca por um reencantamento do mundo capaz de interromper o avanço predatório, justamente, do maquinário moderno. O pensamento de Krenak, então, nos ajuda a alargar o princípio de sobrevivência de Bellatin — “des-modernizá-lo”, de certo modo — ressaltando nesse princípio não tanto a autonomia maquínica, mas a potência imaginativa que há na construção de um universo ficcional passível de ser habitado e no qual se torna possível viver uma existência outra (“[...] la construcción de un mundo al cual debía pertenecer como único medio para lograr la existencia plena”<sup>509</sup>). É nesse sentido, portanto, que podemos pensar, a partir da escritura de Bellatin, uma estratégia de des-captura com relação ao regime cultural do capitalismo tardio: frente à exclusão do fora, a *produção de um fora*.

Deixemos claro, contudo, que trata-se, no caso de Bellatin, de um universo portátil, um *habitat* nômade, enquanto que na fala de Krenak a produção de um *fora* assume um sentido muito concreto de permanência cultural e existencial num território autóctone. A ideia de humanidade, afirma o pensador indígena em *A vida não é útil* (2020), ao longo da história, nunca deixou de ser uma espécie de “clube exclusivo”, um projeto civilizatório colonial e predatório:

É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não são só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho. E o caminho é o progresso: essa ideia prospectiva de que estamos indo para algum lugar. Há um horizonte, estamos indo para lá, e vamos largando no percurso tudo que não interessa, o que sobra, a sub-humanidade — alguns de nós fazemos parte dela.<sup>510</sup>

<sup>509</sup> BELLATIN, 2014, p.213.

<sup>510</sup> KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p.9-10.

É, portanto, desde esse lugar — desde o lado de *fora* do “balaio civilizatório” ocidental — que muitos povos e comunidades preservam a memória de outra perspectiva de mundo. “Ainda há ilhas no planeta que se lembram o que estão fazendo aqui”<sup>511</sup>, afirma Krenak, como se respondendo à interpelação de Bellatin à platéia, aos espectadores modernos que já não sabem mais, que se esqueceram do que fazem parados onde estão. Não se trata aqui de romantizar essa condição do *fora* — esquecendo-se do que significa resistir há séculos nela, do acúmulo de violências que ameaça a existência dessas populações de maneira ininterrupta —, mas de reconhecer que, quando falamos em produzir um *fora* do sistema capitalista, para além (ou aquém) do trabalho ficcional e imaginativo necessário, não podemos deixar de nos referir à dimensão sócio-política e cultural dessa produção.

Assim — e é nesse sentido em que procuramos mostrar em Bellatin uma clausura, um esgotamento da lógica do adiamento —, o sistema de Bellatin, com tudo o que estivemos vendo a respeito da construção de um universo que opera segundo uma lógica própria, também se oferece como um espaço *fora*, o que não quer dizer necessariamente a construção de um espaço-tempo de todo indeterminado. De fato, como mostramos em *Salón de belleza*, por exemplo, há, sim, uma série de indeterminações operando — não sabemos a doença que acomete aqueles corpos, não sabemos onde se situa o Moridero, não sabemos os verdadeiros motivos pelos quais o cabeleireiro se entrega àquele trabalho etc —, mas há também uma série de regramentos que compõem toda uma lógica própria de funcionamento do espaço.

Há uma passagem curiosa em *Escribir sin escribir* que pode nos ajudar aqui:

Lo más impresionante de determinado proceso de escritura [escrever sem escrever] es que después de levantar fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que permiten entender el mundo como una gran maquinaria, se advierte que no existe ningún límite. Es ése el punto donde se abren todas las posibilidades, y no queda otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden transcendente.<sup>512</sup>

A isso — a esse desvelamento do mundo como um maquinário infinito por parte da escritura, o qual, de súbito, exige daquele que o vislumbrou a busca por um outro ordenamento sob o qual se abrigar — se deve, talvez, o ingresso de Bellatin na ordem sufi. De todo modo, o que nos parece interessante aqui é a maneira como nessa passagem o próprio Bellatin oferece uma espécie de limite — isto é, a necessidade do estabelecimento de um limite — no jogo maquínico da escritura. Ou seja, poderíamos dizer, outra vez: é preciso suspender, acessar a

---

<sup>511</sup> Ibidem, p.73.

<sup>512</sup> BELLATIN, 2014, p.11.

vertigem do infinito desvelada pela escritura, dar a ver a ausência de limites, o fundo vazio sobre o qual o mundo erige suas hierarquias, desvelar o comum, o sensível (para usarmos um termo de Rancière) em que se recortam as partes e suspender o seu ordenamento vigente. E, no entanto, não podemos permanecer por muito tempo nessa suspensão, nessa espécie de terra arrasada, no jogo infinito da cadeia de significantes. Também é preciso cair: e buscar abrigo nessa queda coletiva — é preciso *fazer* abrigo. Noutras palavras, é necessário o gesto de descentramento, de desconstrução, em suma, o desvelamento do vazio que subjaz à partilha do sensível (em Bellatin, *Perros héroes*: o altar está vazio, a pergunta-espanto); e no entanto — ainda que o desvelamento do vazio nunca seja um gesto que se faz de uma vez por todas, senão que precisa ser a toda hora repetido, reencenado, para que dali não volte a brotar um General, como diriam Deleuze e Guattari — também se faz necessário *re-habitar* coletivamente esse vazio desvelado, mas de algum outro modo (em Bellatin, a prótese do braço: desapropriar o vazio e oferecê-lo a uma intervenção comunitária).

Denètèm Touam Bona, em *Cosmopoéticas do refúgio*, num diagnóstico similar ao de Jameson no que diz respeito ao avanço do capitalismo tardio, afirma que o *fora* — o fora da sociedade colonial — *está em processo de abolição*. Criar um fora — um vazio, poderíamos dizer —, implica contudo, segundo o autor, em *produzir fronteiras* também (partilhas, delimitações): mas fronteiras que só se mantêm graças ao seu próprio apagamento.

Quer adote a retidão de uma linha geométrica ou o serpentear de um rio, quer seja fixa ou móvel, quer possua a materialidade de uma muralha ou a espiritualidade de uma manifestação de forças invisíveis (espíritos e ancestrais protetores abrigados nas pedras, nos animais, nos rios), uma fronteira opera a inscrição espacial de uma coletividade humana num dado território. Por instaurar e delimitar um território, uma heterotopia que curto-circuita a ordem escravagista, a secessão marron produz necessariamente fronteiras. Mas essas só podem se manter graças ao seu próprio apagamento. A fronteira marron deve efetivamente marcar, codificar o território da comunidade sem deixar traços visíveis, sem permitir sua localização pelo aparato de captura colonial. Eis porque o sistema defensivo das comunidades marrons se apresenta desde o princípio como um sistema de camuflagem. A secessão marron é paradoxal pois, ao invés de inaugurar o nascimento oficial de um novo Estado, ratifica o ingresso na clandestinidade de uma comunidade de seres indóceis. Trata-se não apenas de combater o Estado escravagista, mas de repudiar o seu próprio princípio. Que o senhor nunca possa retornar ao seio da sociedade marron.<sup>513</sup>

Trata-se, segundo Bona, de resistir de modo menor, de elaborar táticas de des-captura: “a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio”<sup>514</sup>. Em Bellatin, viver sem viver: à tentativa

<sup>513</sup> BONA, **Dénètèm Touam**. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução de Milena P. Duchiate. Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2020, p.42-43.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p.49.

de mercantilização do espaço vital do escritor, opor uma vida que já não é vida. A morte de Bellatin, portanto, a sua ficcionalização, como não apenas condição existencial — como havíamos visto com Blanchot — mas também estratégia política para continuar escrevendo. Trata-se, talvez, de oferecer, no lugar de uma lógica da suspensão, uma lógica *destituente*: ataque e deserção, vidas furtivas<sup>515</sup>.

Uma ressalva: já havíamos mencionado anteriormente o trabalho de Denétèm Touam Bona no primeiro capítulo — no sentido de atentarmos para a violência que atua em silêncio no vazio colonial — e agora retornamos a ele em busca de saídas para o impasse em que nos encontramos ao pensar a escritura de Bellatin em termos de uma aposta comunitária. É importante, contudo, ressaltarmos aqui, nessa busca por saídas possíveis que estamos agora adentrando, que há de ter cuidado para não “re-domesticar” e reduzir aos fins da nossa discussão propostas que estamos apenas evocando, mas que partem de outros pontos de vista — e mesmo de outras cosmovisões — cuja complexidade não está aqui sendo devidamente apresentada. Em *Cosmopoéticas do refúgio*, por exemplo, Bona está pensando, assim como Jameson, o movimento expansivo da *extinção do fora* por parte do sistema capitalista; mas é especificamente na *marronagem* onde ele busca estratégias e possibilidades de refúgio, pensando-a como uma “matriz de formas de vida inauditas”<sup>516</sup>. Ailton Krenak, por sua vez,

---

<sup>515</sup> Penso aqui no modo como o Comitê Invisível articula essa lógica também em termos da construção de um *fora*: “*Destituere* significa, em latim: colocar em pé à parte, erigir isoladamente; abandonar; pôr de lado, deixar cair, suprimir; decepcionar, enganar. Enquanto a lógica constituinte choca-se contra o aparelho de poder sobre o qual ela pensa ter controle, uma potência destituente se preocupa muito mais em dele escapar, em retirar desse aparelho qualquer controle sobre si, na medida em que agarra o mundo que forma à margem. Seu gesto próprio é a *saída*, enquanto o gesto constituinte é a tomada de assalto. Em uma lógica destituente, a luta contra o Estado e o capital vale sobretudo por uma saída da normalidade capitalista, na qual se vive, por uma deserção das relações de merda consigo, com os outros e com o mundo que, na normalidade capitalista, se experimenta” (COMITÊ INVISÍVEL, p. 94-95). O capital, argumenta o Comitê Invisível (de modo muito afim à argumentação de Jameson), “se apoderou de cada detalhe e de cada dimensão da nossa existência. Ele fez um mundo à sua imagem. Da exploração das formas de vida existentes, ele se transformou em universo total” (p.101). Frente a esse universo total, a lógica destituente procura repensar o programa revolucionário tradicional de re-apropriação violenta do mundo: o capital reduziu a muito pouco aquilo de que poderíamos querer nos reapropriar, de modo que o mundo por vir, o comunismo, há que se produzido, mais do reapropriado. O gesto destituente se apresenta nessa dupla tarefa de *ataque* (“é preciso destruir o mundo do capital”) e *deserção* (“há mundos por fazer, formas de vida que devem crescer distantes do que impera”): “O gesto destituente é assim deserção e ataque, elaboração e saque, ee isso em um mesmo gesto” (p.106). O gesto *destituente* não se opõe frontalmente à instituição, mas a neutraliza, a esvazia; como formulou Bona: opõe à sua captura o vazio. A vigência do comunismo na contemporaneidade, segundo o Comitê Invisível, estaria em tomá-lo por esse “movimento real que destitui o estado das coisas existentes” (p.106), “a destotalização geral e não a socialização de tudo” (p.184). Há, portanto, uma re colocação da questão comunista: “Porque o que está em jogo em cada forma é a própria vida, a verdadeira questão comunista não é ‘como produzir?’, mas ‘como viver?’” (p.183-184).

<sup>516</sup> BONA, 2020, p.16. “A marronagem — o fenômeno geral da fuga de escravos — pode ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta [...]. Inútil então procurar uma definição precisa pois, profundamente polifônica, a noção de marronagem remete a uma multiplicidade de experiências sociais e políticas, que se espraiam por cerca de quatro séculos, em territórios tão vastos e variados como os das Américas ou dos arquipélagos do oceano Índico” (2020, p.16). Para Bona, o essencial está em compreender que a memória das

também está pensando as ideias de adiamento a partir da cosmovisão do povo Krenak e da luta dos povos indígenas na realidade brasileira contemporânea (a sua ideia de suspender, inclusive, vincula-se a uma tradição de suspender o céu<sup>517</sup>, a qual se distancia completamente de uma ideia pós-moderna de suspensão). Logo adiante, mencionaremos outras propostas e estratégias de produção de um *fora* da sociedade capitalista com as quais devemos ter o mesmo cuidado. Não vamos nos deter longamente sobre elas, mas tampouco gostaríamos de parecer querer resumi-las ou de nos apropriarmos delas de maneira superficial para fazê-las funcionar segundo o nosso propósito. A intenção aqui é apenas apontá-las enquanto saídas possíveis, direcionamentos a que devemos estar atentos e nos quais parece se jogar uma articulação muito potente entre ficção e política, naquele sentido que havíamos anunciado ainda no fim do primeiro capítulo: no que diz respeito às possibilidades contemporâneas de *fazermos mundo*. O que estamos procurando fazer aqui, portanto, é mostrar como há uma afinidade entre a compreensão comunitária do projeto de escritura de Bellatin como *produção de um fora* e uma série de estratégias de lutas de resistência contemporâneas (ao mesmo tempo que ancestrais), as quais procuram produzir ou sustentar *mundos outros* — alternativos ao sistema capitalista — que sejam capazes de conviver entre si, neste mesmo mundo. É preciso ter cuidado para não apagar a situação concreta e singular em que cada uma dessas estratégias emerge, ao mesmo tempo em que reconhecemos em todas elas a vigência desta dimensão ficcional e imaginativa que precisa operar na construção de qualquer espaço ou modo de vida. Assim, o que procuraremos fazer aqui não é, de maneira alguma, estabelecer uma equivalência entre tais estratégias ou uma tradução ou generalização de seus pressupostos nos termos que nos convêm. O que estamos buscando é simplesmente chamar a atenção para a espécie de urgência com que nos interpelam a emergência dessas vozes que propõem e praticam modos de vida comunitários capazes de sustentar e fazer advirem espaços do *fora* num mundo sobre o qual os processos coloniais passam a se estender de maneira cada vez mais predatória sobre as nossas

---

experiências de marronagem nesses territórios — os *neg mawons* (Antilhas francesas), os quilombolas (Brasil), os *palenqueros* (América hispânica) — “continuam a irrigar as lutas contemporâneas por meio das práticas culturais (maloya, capoeira, cultos afro-diapóricos, etc) que, por reativarem a visão das vencidas e dos vencidos — sua versão da história, logo, da ‘realidade’ — subvertem a lógica dominante” (p.16). Segundo o autor, a secessão marron, enquanto busca e produção de um fora da sociedade colonial, de um *refúgio*, remete a uma *cosmopoética*: “ela é produção de um mundo, criação de um fora com valor de refúgio e de utopia concreta para todos que ainda permanecem cativos” (2020, p.46).

<sup>517</sup> “O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra há um tipo de humanidade que, por suas experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, esses ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência” (KRENAK, 2020, p.45-46).

subjetividades, como alerta Suely Rolnik<sup>518</sup>; sobre os últimos redutos da Natureza e do Inconsciente, como diz Jameson.

#### 4.4 DESAPROPRIAR O VAZIO

Mas, antes de concluir propondo essas aproximações entre Bellatin e outras experiências políticas contemporâneas, voltemos às peculiaridades desse universo próprio construído pela ficção de Bellatin para caracterizá-lo de maneira mais sólida. Resgatando uma passagem de *Disecado* que havíamos reservado anteriormente, poderíamos afirmar que a presença de espaços “comunitários apocalípticos”, como o Moridero, no universo ficcional de Bellatin — os quais terminam por coincidir com o próprio espaço da sua escritura — funciona justamente como uma espécie de *anteparo abjeto ao real*:

Sentado al borde de la cama, ¿Mi Yo? señaló creer advertir que posiblemente el mecanismo que sustentó su escritura estuvo basado en colocar un universo terrible por delante como una suerte de protección contra lo que ese mismo mundo iba estableciendo.<sup>519</sup>

Hal Foster, em *O retorno do real*, cabe retomarmos brevemente, pensa justamente essa relação entre o anteparo e o abjeto a partir da ideia de um realismo traumático na obra de Andy Warhol. É a partir do modelo teórico elaborado por Lacan que Foster pensa um real definido em termos de trauma. Segundo esse modelo, o traumático é definido como

um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. [...] A repetição [...] serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição.<sup>520</sup>

Ou seja, a repetição das imagens de Warhol, segundo Foster, a um só tempo afasta e aproxima o real de nós, o *encobre* ao mesmo tempo em que o *produz*. No capítulo anterior, sugerimos que poderíamos encontrar uma espécie “realismo” de Bellatin no modo como a realidade comparece em sua ficção enquanto aquilo que não é passível de ser lido: enquanto algo estranho, infamiliar, algo prometido ao mesmo tempo em que frustrado e que — assim o

<sup>518</sup> ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

<sup>519</sup> BELLATIN, 2014, p.213.

<sup>520</sup> FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.128, itálicos do autor..

sugerimos — apontaria para algo que, contudo, não nos é nada desconhecido, a saber, o fundo de violência e ilegibilidade da realidade latino-americana. Assim, em ambos os casos (no Warhol de Foster e em Bellatin) teríamos esse funcionamento traumático de um anteparo que ao mesmo tempo em que encobre o irrepresentável (o real), o assinala.

Seguindo com Foster, em Warhol, a repetição — isso que encobre e mostra o real traumático — funciona como *anteparo*. O anteparo, por sua vez (segundo o modelo laciano), seria aquilo que faz a mediação do olhar-objeto — o olhar que, segundo Lacan, *está no mundo*, preexiste ao sujeito e o indaga, o ameaça —, mas também protege o sujeito desse olhar. Ou seja, o anteparo *captura* o olhar e então o *domestica*, convertendo-o numa imagem. Através do anteparo, o sujeito pode *domesticar o olhar* que o mundo lhe dirige, negociando a sua deposição. Em Bellatin, por sua vez, voltando à citação de *Disecado*, esse anteparo está no — ou melhor, *é o* — “mundo terrível” que a sua escritura coloca em cena — ou mundo *abjeto*, como lemos em *Underwood portátil*<sup>521</sup>. E a caracterização que Hal Foster faz do abjeto logo em seguida no seu texto nos leva justamente àqueles traços que havíamos reconhecido no “realismo” de Bellatin: Foster, resgatando a definição de Julia Kristeva, entende o abjeto como “uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele — íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito”<sup>522</sup>. Temos aqui algo próximo do *Unheimlich*, o infamiliar freudiano, esse estranho íntimo que “afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior”<sup>523</sup> e que havíamos encontrado funcionando no espaço de *desfamiliarização do mundo* (Speranza) produzido pela escritura de Bellatin.

Em suma, onde queremos chegar aqui é no seguinte: se para Foster, a arte abjeta tem como condição uma relação de transgressão com o anteparo, no caso de Bellatin, parece que *é o próprio abjeto que passa a funcionar como anteparo*, isto é, como modo de depor o olhar do mundo — um mundo cada vez mais abjeto ele próprio — que nos ameaça. Só que essa colocação do abjeto enquanto anteparo também parece servir — ou poderia ser colocado para servir — a outra função: não só a domesticação como também o despistamento. É talvez nesse sentido que o universo ficcional de Bellatin se erige como um espaço não exatamente autônomo, mas alternativo, *outro*, o que também quer dizer, de fato, um *fora*, um espaço não colonizado. Como se a aparência abjeta e apocalíptica da ficção de Bellatin a tornasse pouco palatável,

---

<sup>521</sup> BELLATIN, 2013, p.499.

<sup>522</sup> FOSTER, 2017, p.147.

<sup>523</sup> FOSTER, 2017, p.147.

apropriável, mercantilizável. E talvez assim possamos por fim conjugar essa aporia que estivemos propondo de um espaço ficcional que é ao mesmo tempo apocalíptico e heterotópico. Em *¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan*, encontramos a mesma afirmação sobre a função “protetiva” do universo abjeto de Bellatin, seguida da sugestão de que esse recurso estaria na base da ideia central de outro texto do escritor mexicano, a saber, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, de 2001.

Neste livro, encontramos vários fragmentos<sup>524</sup> que orbitam em torno do surgimento de uma série de escolas populares clandestinas em determinada região — da China, dá-se a entender, segundo aquele mesmo procedimento de sugestão e frustração que Bellatin utiliza em *El jardín de la señora Murakami* — que ensinam um conjunto de técnicas e ensinamentos para fazer da dor uma experiência cotidiana, isto é, para produzir uma espécie de *saber coletivo sobre as possibilidades de utilização da dor humana*. A escola, inventada por um personagem nomeado “pedagogo”, haveria surgido na região durante a construção da Grande Muralha [Gran Muralla] como um modo de “convertir en rituales los sentimientos que embargan el alma de los individuos mientras llevaban a cabo la construcción de la Gran Muralla”<sup>525</sup>. Ou seja, trata-se de um conjunto de métodos eminentemente *teatrais* de utilização da dor humana: modos de representação de estados anímicos. É mencionado mais de uma vez no texto como essa espécie de escola parece não estar distante do inconsciente coletivo dessa região, marcado por uma abominável passado imperial, com seus períodos de fome e de guerras civis que custaram milhares de vidas, e também pelos estragos da República Popular, que “hizo del dolor individual de los ciudadanos una tragedia colectiva”<sup>526</sup>. Novamente, temos aqui a questão da coletivização

---

<sup>524</sup> O livro é construído como uma espécie de manual de instruções para a sua própria encenação. Está constituído por cinquenta e seis fragmentos, todos compostos por três partes: um título, uma espécie de instrução em itálico e o texto propriamente dito. O primeiro fragmento, chamado “Reglas para una posible puesta en escena de la *Escuela del dolor humano*”, apresenta o que estudiosos haveriam chamado de *teatrillo étnico* e que parece ser a própria estrutura a partir da qual funcionaria a encenação do texto: “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 cada 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 totalidad” (BELLATIN, 2013, p.421). Ao final do texto, após o último fragmento, temos a seguinte espécie de instrução final que retoma essa caracterização do modo de representação de *La escuela del dolor humano de Sechuán*: “Los personajes o los medios que se hayan utilizado para la representación deben idear la forma de conocer si los espectadores han logrado hallar vínculos entre los distintos fragmentos. Esta información es importante para detectar la aparición de algún grado de catarsis. Este texto, tal cual se encuentra redactado, se puede repetir al público” (BELLATIN, 2013, p.479, itálicos do autor). Essa estrutura também evoca, de certo modo, aquela suposta técnica suméria segundo a qual Flores (2000) foi construído: uma soma de fragmentos que compõem um todo ainda que possam ser lidos de forma autônoma, “como si de la contemplación der una flor se tratara” (BELLATIN, 2013, p.361).

<sup>525</sup> BELLATIN, 2013, p.445.

<sup>526</sup> Ibidem, p.435.

de uma carga, de uma carência, de uma falta. E não é precisamente nesse ponto em que havíamos suspenso nossa discussão sobre a cena da prótese do braço oferecida como espaço comunitário?

De fato, a ideia de *desapropriar uma carga* — seja ela a de um *vazio*, seja ela a de uma *dor* — restituindo-o a um uso comum, fazer de uma falta, uma dívida, algo que pertence a todos, está no cerne do que o filósofo italiano Roberto Esposito, no livro *Communitas: origen y destino de la comunidad* (2003 [1998]), entende por comunidade. Esposito, repensando a noção de comunidade a partir de sua etimologia latina (*communitas*), afirma — como Blanchot e Nancy — que ela se caracteriza não por algo que se têm em comum, mas sobretudo pela partilha [*cum*] de um dever ou dívida [*munus*], uma falta, um vazio: a partilha de um “nada em comum”. O *comum* que constitui a comunidade é, portanto, oposto ao *próprio*: o que se compartilha não é da ordem da propriedade, da posse ou da pertinência, mas, pelo contrário, da falta, de um dever que expropria os sujeitos de si mesmos, expondo-os uns aos outros. Nesse sentido, a comunidade se caracteriza antes pelo *impróprio*, até pelo estranho, ou seja, pela exposição ao *outro* e pela maneira como, assim, destituído daquilo que me é próprio, sou forçado a sair de mim mesmo. E é somente nesse espaço onde me ausento de mim mesmo, onde sou sujeito da minha própria ausência — sujeito da ausência de um próprio — em que pode ter lugar uma comunidade<sup>527</sup>.

---

<sup>527</sup> ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. Traducción de Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Cabe também assinalarmos aqui que a ambivalência que reconhecemos anteriormente nos espaços comunitários construídos por Bellatin (que marcamos em *Salón de belleza* no enfrentamento entre um gesto prometido e uma gestão que o frustra) também diz respeito à tensão que tem lugar no próprio cerne da comunidade. Ainda segundo Esposito, essa tensão não se dá exatamente entre o público e o privado ou entre o dentro e o fora, mas antes entre a comunidade e a *inimidade*. De certa forma, poderíamos pensar essas duas forças constitutivas da comunidade como aquelas duas ameaças de dissolução entre as quais Nancy e Blanchot situam a experiência comunitária: entre a comunhão e a dispersão. Sendo a *communitas* a partilha de uma falta, de um nada em comum (que, contudo, como vimos com Nancy, sempre tende a um fechamento sobre si mesma), a *inimidade*, por sua vez — também resgatada por Esposito a partir da etimologia latina (*immunitas*) —, diz respeito à uma *exceção* produzida em relação à obrigatoriedade do *munus* e que interrompe assim o circuito de doação recíproca que constituiria a comunidade. Imune, a princípio, é aquele que está dispensado da obrigação do *munus*, dispensado do dever para com o outro. Trata-se de uma condição de exceção e privilégio com relação a um comum. Não vamos nos deter muito mais sobre isso aqui (servirá apenas para consolidar o argumento de que é bastante legível o modo como o problema da comunidade se joga em *Salón de belleza*), mas a posição que o narrador ocupa com relação ao Moridero se situa justamente nessa negociação entre o *cum-munus* e o *in-munus*, ou seja, entre participar e isentar-se da falta (da doença) que mantém todas aquelas pessoas naquele lugar. O cabeleireiro-narrador, embora dedicado exclusivamente ao Moridero, é o único corpo que ocupa esse espaço e tem direito a uma singularidade (garantida pelo direito de ir e vir e pela detenção da narrativa). Ao longo de todo o relato, acompanhamos a dinâmica de descarte com que o cabeleireiro tratava, primeiro os peixes que introduz no salão de beleza, e depois os hóspedes no Moridero. O relato, no entanto, é narrado a partir de um presente de enunciação no qual a perda de imunidade por parte do protagonista-narrador — literalmente, seu *contágio* e o avanço da doença sobre o seu próprio corpo — desvela uma condição na qual o narrador, à espera da própria morte, se reconhece ele mesmo enquanto objeto descartável e substituível segundo a lógica que ele mesmo perpetuou; em suma, se reconhece no comum do qual se pensava dispensado.

Essa concepção de comunidade — no lugar de nos reconduzir novamente a uma suspensão que pode resultar problemática no regime cultural do capitalismo tardio, como vimos com Jameson — parece antes possibilitar que pensemos, a partir de algo como uma cosmopoética do refúgio (Denétèm Touam Bona), modos de produzir outros *foras* (demarcados, ainda que segundo uma lógica camuflatória de des-captura). É nesse sentido que podemos fazer vir em nosso auxílio a sugestão deleuziana de que o fim último da literatura, a sua *saúde*, está em inventar um povo menor, *um povo que falta*<sup>528</sup>. Há, contudo, que ser uma saúde “camuflada”, digamos: uma saúde abjeta, que é transmitida via um universo avesso à aparência de tudo o que é são (universo abjeto, como de fato se apresenta o universo de Bellatin). Trata-se, portanto, de inventar não exatamente utopias, mas heterotopias apocalípticas, nas quais o mundo — o sistema colonial-capitalístico (Rolnik), essa máquina de captura de força vital<sup>529</sup> — não se verá tentado a entrar (e entrando, não saberá por onde sair).

---

De todo modo, como argumenta Esposito em *Immunitas: protección y negación de la vida* (2009), se a lógica imunitária se volta *contra* a comunidade, ao mesmo tempo, ao menos desde Hobbes, ela se apresenta como o seu paradigma moderno. Tal lógica, segundo Esposito, se manifesta atualmente numa série de práticas muito heterogêneas (na medicina, no direito, na política social, na tecnologia informática), mas, em poucas palavras, diz respeito a um paradigma de conservação da vida mediante sua negação. O caráter aporético do paradigma imunitário está em que somente se pode prolongar a vida mediante sua exposição contínua à morte. Reconhecemos essa lógica no *phármakon* (Esposito também) e também podemos reconhecê-la com muita pertinência no *vivir sin vivir* de Bellatin: no modo como Bellatin, nesse jogo de “inocular a ficção” no próprio corpo, assume para si a condição da escritura, essa que, como vimos com Blanchot, só nos dá aquilo que ela aniquila, ou que, se nos aproveitarmos das palavras de Esposito para referir-se ao funcionamento da lógica imunitária no *phármakon*, “arrastra a la muerte al contacto con la vida y expone a la vida a la prueba de la muerte” (ESPOSITO, Roberto. **Immunitas**. Protección y negación de la vida. Buenos Aires: Amorroutu, 2009, p.181).

<sup>528</sup> “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. [...] Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário” (DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p.14-15). E logo: “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (2011, p.16).

<sup>529</sup> ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreiçào**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018. Paul Preciado, no prefácio ao livro, resume como Rolnik formula essa nossa condição colonial-capitalística: “Suely Rolnik descreve os processos de opressão colonial e capitalística como processos de captura da força vital, uma captura que reduz a subjetividade a sua experiência como sujeito, neutralizando a complexidade dos efeitos das forças do mundo no corpo em benefício da criação de um indivíduo com uma identidade. Esse processo de subjetivação funciona por repetição e pelo cerceamento das possibilidades de criação, impedindo a emergência de ‘mundos virtuais’. O sujeito colonial moderno é um zumbi que utiliza a maior parte de sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa: angústia, violência, dissociação, opacidade, repetição... não são mais do que o preço que a subjetividade colonial-capitalística paga para poder manter sua hegemonia. Por isso, para Rolnik, todo processo revolucionário não é nada mais do que a introdução de um hiato, de uma diferença no processo de subjetivação, de um ‘corte em outro lugar’ da fita de Moebius, para utilizar a expressão de Lygia Clark mobilizada em sua proposta artística *Caminhando*. [...] Rolnik entende a condição colonial-capitalística como uma patologia histórica do inconsciente que funciona por meio de uma micropolítica reativa, contra a qual se desencadeia uma multiplicidade de micropolíticas ativas num processo constante de transformação planetária. [...] A revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui-se e baseia-se em uma reapropriação dos meios de reprodução - reapropriação, portanto, do ‘saber-do-corpo’, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da

Essa é a aposta política que ainda parece ter vigência na escritura de Bellatin. A despersonalização que Bellatin procura produzir em sua escritura — e que acabamos pensando a partir de uma semântica do sujeito: a morte (e retorno) do autor, o mito pessoal do escritor etc — também poderia ser pensado, portanto, em termos dessa impropriedade comunitária. O oferecimento da própria prótese — e da própria escritura — como um jardim público (um jardim público abjeto, acrescentemos: precário, contingente, entregue às mãos daqueles que se disponham a cuidá-lo) é também o oferecimento de um possível *fora* (como assinala Denétèm Touam Bona, o latim *foris*, “de fora”, está na raiz da palavra *floresta*<sup>530</sup>).

#### 4.5 DO AUTOR À COMUNIDADE. SAÍDAS DE EMERGÊNCIA

Pois bem, aonde chegamos?

Em poucas palavras, entramos na “exposição Bellatin” por *Underwood portátil*, pelo mito construído em torno da trajetória de uma figura de autor; esse mito, logo passamos a pensá-lo enquanto um procedimento operando em função de uma máquina de escritura que teria como eixo de funcionamento um princípio de sobrevivência. Em seguida, investigamos uma cena que nos serviu de ponte para migrar da — ou traduzir a — questão da autoria para uma provocação que, partindo da ficção, diz respeito ao chamamento a um modo de vida outro, que, por sua vez, parece articular-se em termos de uma coletividade. Por fim, procuramos dar maior legibilidade a essa provocação, inquirindo um modo de pensar a escritura de Bellatin como um todo enquanto um espaço comunitário. De certa maneira, portanto, na exposição Bellatin, terminamos por traçar uma visita que se deslocou do autor à comunidade: passamos por algumas cenas expostas no espaço ficcional montado por Bellatin e — ainda que tenhamos deixado muitas outras ainda por visitar — viemos dar por fim no lado de fora, no jardim público da exposição. Mas também viemos dar no fora como aquilo que cabe à ficção produzir no mundo contemporâneo — mundo esse em que o regime cultural do capitalismo tardio, em constante busca por novos espaços (esses cada vez mais exíguos) a serem colonizados, devorados, mercantilizados, incide de maneira cada vez mais profunda e inaudita sobre as nossas subjetividades.

---

imaginação e do desejo. A autêntica fábrica é o inconsciente e, portanto, a batalha mais intensa e crucial é micropolítica” (PRECIADO, Paul B. *La izquierda bajo la piel*. Um prólogo para Suely Rolnik. In: **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018, p.13-15).

<sup>530</sup> “A raiz latina de floresta, derivada do advérbio *foris* — ‘de fora’ — nos indica que os espaços silvestres sempre constituíram um ‘fora’ para a ‘civilização’: o fora da ‘selvageria — da ‘zona de não-direito’, diríamos hoje” (BONA, 2020, p.17).

Frente a isso, Bellatin expõe um vazio — o escava, o demarca, o resalta (a esse exercício servem os jogos com a figura do autor) — e no-lo oferece, como quem pergunta: o que faremos com isso aqui? A essa pergunta — como àquela outra, que quer saber o que exatamente estamos fazendo aqui — articulam-se uma série de sintomas que sugerem na obra de Bellatin uma inquietação com relação ao futuro: o funcionamento das memórias proféticas, a menção ao futuro da América Latina no subtítulo de *Perros héroes*, toda a concepção de sua escritura enquanto projeto (a ideia de *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, por exemplo), uma obra que continua sendo produzida depois da morte do escritor (*Disecado*) etc. Todas essas manifestações apontam para um pensamento sobre a escritura por vir, no sentido de uma busca por estratégias que possibilitem condições de continuidade para a escritura: aquilo que denominamos *princípio de sobrevivência* e que se articula na base da formulação do seu mito de escritor.

E, no entanto, o que esse último capítulo nos levou a conceber é que o pensamento de Bellatin sobre a escritura traduz-se também num pensamento sobre a comunidade (toda prática artística, afirma Jacques Rancière, é sempre, ao mesmo tempo, uma *forma de arte* e uma *figura de comunidade*: “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”<sup>531</sup>); e com isso queremos dizer que, no que viemos chamando até agora de escritura articulam-se ficção e política de um modo singular. Chegamos, portanto, ao seguinte: a escritura de Bellatin como um modo de desvelar o vazio e restituí-lo ao uso comum (se o altar está vazio, o que exatamente estamos fazendo aqui?); a escritura de Bellatin como modo de *desapropriação do vazio*, de abertura de um espaço *outro* para uso público. Se a escritura de Bellatin pode ser pensada a partir desses termos, então tudo o que diz respeito à sobrevivência da escritura, isto é, às suas condições de continuidade, diz respeito também às condições de continuidade de um *fora* no mundo contemporâneo: dessas ilhas de resistência que, como afirma Ailton Krenak, *ainda sabem o que estão fazendo aqui*.

De fato, pensar a ficção de Bellatin como modo de produzir um *fora* termina por comunicá-la com uma série de experiências políticas contemporâneas que se propõem como saídas de emergências necessárias em busca de um futuro pós-capitalista. Para nos situarmos em experiências que se dão em territórios a partir dos quais também se enuncia a escritura de Bellatin, pensemos, por exemplo, no conceito do Bem Viver (o *sumak kawsay*, de origem kichwa) e em sua utilização política contemporânea na região andina e amazônica (sobretudo

---

<sup>531</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005, p.17.

no Equador e na Bolívia). Alberto Acosta — político e economista equatoriano, que participou da Assembleia Constituinte do Equador em 2007 e reivindicou a presença do *Buen Vivir*, dos Direitos da Natureza e da plurinacionalidade na nova Constituição de 2008 — procura articular a viabilidade do conceito em *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos* (2016). O Bem Viver, afirma Alberto Acosta, é, em poucas palavras, uma tarefa de (re)construção coletiva de modos de estar no mundo, alternativos à civilização capitalista e combativos à colonialidade do poder, recuperados a partir das cosmovisões de uma pluralidade de povos indígenas andinos e amazônicos historicamente marginalizados. Trata-se, é bem dizer, de um conceito plural que pode ser reconhecido em muitas outras culturas e que não se apresenta, portanto, como um modelo a ser reproduzido<sup>532</sup>. Melhor seria falar em *bons viveres* ou *bons conviveres*, sugere Acosta. Há, contudo, em seus princípios de relacionalidade do todo, interculturalidade, redistribuição, reciprocidade e solidariedade, uma evidente contraposição ao sistema capitalista, sobretudo no que diz respeito à organização antropocêntrica dos modos de produção, à lógica da acumulação perpétua e ao conceito de desenvolvimento que procura legitimá-la<sup>533</sup>. O grande motor do desenvolvimento se erige sobre uma lógica extrativista e exploratória da Natureza e segundo a manutenção colonial de um mercado global: “[a]lguns países — os perdedores — foram especializados em exportar Natureza, enquanto os países dominantes importam Natureza”<sup>534</sup>. O Bem Viver é, portanto, resgatado em termos de uma política comunitária que, junto à proposta de Direitos da Natureza, busca superar uma série de pressupostos da Modernidade (sobretudo o divórcio violento que se levou a cabo entre os modos de produção humanos e a natureza), pautando sobretudo a construção de espaços plurinacionais

---

<sup>532</sup> “As expressões mais conhecidas do Bem Viver remetem a idiomas originários de Equador e Bolívia: no primeiro caso é *Buen Vivir* ou *sumak kawsay*, em kichwa, e no segundo, *Vivir Bien* ou *suma qamaña*, em aymara, além de aparecer também como *nhandereko*, em guarani. Existem noções similares entre outros povos indígenas, como os mapuches do Chile, os kunas do Panamá, os shuar e os achuar da Amazônia equatoriana, e nas tradições maias da Guatemala e de Chiapas, no México” (ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016, p.87). Além disso, Alberto Acosta sugere que o Bem Viver também encontra eco em visões de mundo provenientes de outras latitudes: “Enquanto cultura de vida, com diversos nomes e variedades, tem sido conhecido e praticado em distintos períodos e em diferentes regiões da Mãe Terra: por exemplo, o *ubuntu*, na África do Sul, e o *svadeshi, swaraj* e *apargrama*, na Índia” (p.96).

<sup>533</sup> O pressuposto capitalista, segundo Acosta: “No mundo capitalista, o funcionamento da economia e da própria sociedade se baseia na premissa de que o melhor nível social possível se alcança deixando em liberdade (valor fundamental) cada indivíduo na busca da realização pessoal (a negação do outro) em um ambiente de competição (mercado) a partir da defesa irrestrita da propriedade privada. Essa realidade de soberanias autossuficientes, sustentadas no individualismo — fundado no paradigma do ‘eu-sem-nós’, como afirma o economista brasileiro Marcos Arruda — e na propriedade privada dos meios de produção, geraria uma ordem cósmica autorregulada, onde se desenvolvem os indivíduos isolados. E esta ordem das coisas terminaria por conduzir-nos ao desenvolvimento” (ACOSTA, 2016, p.92).

<sup>534</sup> ACOSTA, 2016, p.118.

que operem a partir da desmercantilização da Natureza e do epistemicídio do conceito de desenvolvimento.

Também podemos mencionar brevemente, como estratégia contemporânea de produção de um fora, a proposta formulada por Emil Keme de uma reivindicação indígena trans-hemisférica por renomear o território das Américas como Abiyala, fazendo desse rebatismo o primeiro passo para uma descolonização epistêmica e para o re-estabelecimento das soberanias ou autonomias indígenas. Abiyala, portanto, como um projeto cultural e civilizatório alternativo ao da América Latina — e que o desafia<sup>535</sup>.

E pensemos, por último, no “laboratório político” construído pelo Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), em Chiapas, no México, desde 1983, mas sobretudo a partir do levante armado, o “¡Ya basta!” de 1º de janeiro de 1994. Os preceitos zapatistas — como “*Para todos todo, nada para nosotros*” ou “*Un mundo donde quepan muchos mundos*” — nos levam à colocação em ato de um pensamento comunitário que ecoa com muito potência as formulações que procuramos esboçar há pouco. “[...] eis uma insurgência que reverte a mercantilização da existência”, afirma Peter Pál Pelbart sobre o pensamento e a prática zapatistas<sup>536</sup>. A autonomia zapatista — um modo de vida próprio e autodeterminado construído arduamente ao longo dos últimos quase trinta anos — baseia-se, segundo Jérôme Baschet, numa estrutura política de autogoverno (sobretudo a partir da criação das Juntas de Bom Governo, em 2003) articulada a uma economia desmonetizada, uma desespecialização das funções políticas a serem exercidas (há o famoso lema zapatista de *mandar obedecendo*), órgãos próprios de justiça que operam segundo uma lógica de mediação, além do funcionamento de sistemas autônomos de saúde, educação e produção<sup>537</sup>.

---

<sup>535</sup> Em “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una indigeneidad transhemisférica” (2018), Emil Keme propõe Abiyala — categoria proveniente da cosmogonia do povo Guna — enquanto lugar de enunciação coletivo para um projeto de reivindicação indígena comum, transhemisférico. Afirma Keme: “Latinoamérica o América no son meramente ‘nombres’ o categorías de territorios específicos imaginados por los invasores y sus descendientes, sino más bien proyectos geopolíticos que encarnan y confirman el histórico y perdurable régimen del colonialismo en nuestro hemisferio. Es decir, estas categorías históricamente han involucrado el genocidio, la supresión y marginalización de idiomas indígenas y formas de pensar y ser indígenas bajo suposiciones de que nuestras vidas y culturas son ‘salvajes’, ‘bárbaras’, ‘incivilizadas’ o ‘inadecuadas’ a los proyectos blanco-criollo-mestizos. Los pueblos indígenas sólo podemos ser parte de (Latino) América si renunciamos a nuestros territorios, idiomas, y especificidades culturales y religiosas. Contrario a este proyecto civilizatorio, que nos mantiene como esclavos en nuestros propios territorios, Abiyala representa nuestro propio proyecto y lugar de enunciación” (KEME, Emil. “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una indigeneidad transhemisférica”. *Native American and Indigenous Studies*, vol. 5 n° 1, 2018, p.35).

<sup>536</sup> PELBART, Peter Pál. Apresentação. In: **Contra a hidra capitalista**. São Paulo: n-1 edições, 2021, p.7.

<sup>537</sup> Jérôme Baschet apresenta, de maneira bastante resumida, esses traços principais da autonomia zapatista em ensaio publicado na Revista Cult, no dossiê sobre o zapatismo (BASCHET, Jérôme. O que é a autonomia zapatista? **Revista Cult**, São Paulo, ano 25, ed. 278, p. 12-16, 2022). Encontramos, contudo, uma descrição e discussão muito mais detalhadas em seu livro *A experiência zapatista* (2021), editado no Brasil pela n-1 edições.

Há, por fim, um acontecimento do movimento zapatista que aqui nos chama bastante a atenção e com o qual gostaríamos de terminar o presente trabalho. No dia 2 de maio de 2014, como nos conta Peter Pál Pelbart, o professor zapatista José Luís Solís López, conhecido como Galeano, foi brutalmente assassinado numa emboscada. Na madrugada do dia 25 de maio do mesmo ano, o Subcomandante Insurgente Marcos — espécie de porta-voz dos zapatistas — anunciou em discurso que, a partir daquele dia, deixava de existir, passando então a renascer — *coletivamente* — enquanto Subcomandante Insurgente Galeano, em homenagem ao companheiro morto:

Pensamos que es necesario que uno de nosotros muera para que Galeano viva. Y para que esa impertinente que es la muerte quede satisfecha, en su lugar de Galeano ponemos otro nombre para que Galeano viva y la muerte se lleve no una vida, sino un nombre solamente, unas letras vaciadas de todo sentido, sin historia propia, sin vida.<sup>538</sup>

Que a morte leve consigo não uma vida, mas apenas um nome, letras esvaziadas de sentido, sem história própria — uma vida sem vida. Porque Marcos nunca de fato existiu. Como diz ele no discurso de anúncio do seu próprio desaparecimento: Marcos era uma colcha de retalhos, uma manobra de distração, um personagem que os zapatistas e as zapatistas construíram para serem escutados e vistos. Após o levante de 1994, os zapatistas (assim utilizam os pronomes) se deram conta de que os de fora — quer dizer, os de fora do fora, de fora do zapatismo — não os olhavam. Acostumados a olhar para os indígenas de cima para baixo, não sabiam agora levantar o olhar para enxergá-los. Então os chefes e as chefas zapatistas pensaram: “Sólo lo ven lo pequeño que son, hagamos a alguien tan pequeño como ellos, que a él lo vean y por él nos vean”<sup>539</sup>. E assim nasceu Marcos.

Marcos un día tenía los ojos azules, otro día los tenía verdes, o cafés, o miel, o negros, todo dependiendo de quién hiciera la entrevista y tomara la foto. Así fue reserva en equipos de fútbol profesional, empleado en tiendas departamentales, chofer, filósofo, cineasta, y los etcéteras que pueden encontrar en los medios de paga de esos calendarios y en diversas geografías. Había un Marcos para cada ocasión, es decir, para cada entrevista. [...].<sup>540</sup>

Marcos era uma busca, uma tentativa de comunicar-se, de fazerem vir os outros e as outras capazes de ver e escutar o zapatismo: “[...] alguien que entendía que no buscábamos ni

<sup>538</sup> MARCOS, Subcomandante Insurgente. Entre la luz y la sombra. **Enlace Zapatista**, 2014. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>. Acesso em 20 jul. 2022.

<sup>539</sup> MARCOS, *op. cit.*

<sup>540</sup> MARCOS, *op. cit.*

pastores que nos guiaran, ni rebaños a los cuales conducir a la tierra prometida. Ni amos ni esclavos. Ni caudillos ni masas sin cabeza”<sup>541</sup>. Quando os zapatistas se deram conta de que haviam encontrado uma geração capaz de olhá-los de frente, capaz de escutá-los e de conversar sem esperar encontrar ali algum guia ou liderança, começava uma nova era da luta zapatista. “Marcos, el personaje, ya no era necesario”<sup>542</sup>, afirma então Sub Galeano. Marcos, essa espécie de porta-voz da realidade zapatista (assim a chamam; e também “Realidad, Planeta Tierra”), parece ser um dos casos mais exemplares de imaginação prática da enunciação coletiva de um povo que falta, de que fala Deleuze. Essa enunciação que é ao mesmo tempo ponte e chamamento.

E não é só a construção coletiva de um território autônomo o que nos faz pensar na experiência zapatista para sugerir “saídas de emergência” da exposição Bellatin. Todo o exercício de imaginação política envolvido nas estratégias zapatistas nos atrai e sugere ressonâncias com a imaginação ficcional de Bellatin: o modo como os zapatistas “cobrem o rosto quando precisam aparecer e o descobrem para se ocultar”<sup>543</sup>; o modo como o Subcomandante Marcos narra a própria morte em terceira pessoa (“O falecido Sub Marcos dizia que [...]”<sup>544</sup>) e, claro, o modo como essa morte é solo fértil em que se semeia uma comunidade por vir; o funcionamento de uma memória que avança sobre o porvir<sup>545</sup>. Na verdade, se pensarmos bem, nos três casos apresentados aqui — do Bem Viver, da reivindicação de Abiyala e do Zapatismo — encontramos esse funcionamento de “memórias proféticas”, isto é, de um resgate de éticas ancestrais violentamente apagadas da história para nos guiarem em direção a um futuro pós-capitalista.

Mas, não, Mario Bellatin não é zapatista. Tampouco guerrilheiro ou revolucionário. Pode ser, no entanto, quem sabe, a depender do uso público que façamos de sua escritura, que ele funcione como uma *fenda*, semelhante a essa fenda no muro que buscam ser os zapatistas:

---

<sup>541</sup> MARCOS, *op. cit.*

<sup>542</sup> MARCOS, *op. cit.*

<sup>543</sup> “Meu nome é Galeano, Subcomandante Insurgente Galeano. Nasci na madrugada do dia 25 de maio de 2014, coletivamente e contra a minha vontade, e, bem, também contra a vontade de outros, outras e *outras*. Como o restante das minhas companheiras e companheiros zapatistas, cubro meu rosto quando preciso aparecer e o descubro para me ocultar” (GALEANO, Subcomandante Insurgente. **Contra a hidra capitalista**. Tradução de Camila de Moura. São Paulo: n-1 edições, 2021, p.13)

<sup>544</sup> GALEANO, 2021, p.23.

<sup>545</sup> “Como zapatistas, nossa memória também avança sobre o porvir. Indica datas e lugares” (p.28). GALEANO, 2021, p.23. Peter Pál Pelbart, na apresentação do livro, fala em “uma ética ancestral para tempos vindouros” (2012, p.9).

essa fenda “que permite vislumbrar um amanhã feito de muitos outros mundos”<sup>546</sup>, como afirma Jérôme Baschet, mas que é preciso continuar abrindo sem descanso, repetidamente, não tanto para que ela aumente, mas para que ela ao menos não se feche. Porque o zapatista, a zapatista, afirma Sub Galeano, sabe o que é o muro, sabe que nem sempre esteve aí, conhece seu funcionamento, seus truques, e sabe como destruí-lo. Mas, mais importante, a zapatista, o zapatista, (Bellatin?), sabe o que está do outro lado do muro. E “[s]e alguém perguntasse, responderia ‘nada’, mas sorriria como se dissesse ‘tudo’”<sup>547</sup>.

---

<sup>546</sup> BASCHET, Jérôme. **A experiência zapatista**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: n-1 edições, 2021, p.26.

<sup>547</sup> GALEANO, 2021, p.32.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Mario Bellatin

AZARETTO, Julia. Entrevista a Mario Bellatin. **La clé des langues**, 2009. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mario-bellatin>. Acesso em 19 fev. 2021.

BELLATIN, Mario. Brasil. **Revista Cantera**, nº1, p.19-29, 2014.

BELLATIN, Mario. Conferência: “La memoria en Salón de belleza”. Youtube, 15 de marzo de 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab\\_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes](https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes). Acesso em: 26 abr. 2021.

BELLATIN, Mario. Kawabata: el abrazo del abismo. **La Nación**, Buenos Aires, 12 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/kawabata-el-abrazo-del-abismo-nid1002472/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

BELLATIN, Mario. Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez. **El Comercio**, Lima, 07 de junho de 2015. Disponível em: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travesti-pez-385128-noticia/>. Acesso em 16 fev. 2022.

BELLATIN, Mario. ¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan. In: **Repensar la dramaturgia**. Errancia y transformación. Murcia: Centro Párraga, 2010.

BELLATIN, Mario. Mi yo, el filósofo travestí. **Revista Telar**, Tucumán, n. 16, p. 9-13, 2016.

BELLATIN, Mario. Mis nuevas escrituras, las nuevas escrituras. In: **Mario Bellatin y las formas de la escritura**. North Carolina (USA): Editorial A Contracorriente, 2020. E-book.

BELLATIN, Mario. **Obra reunida**. Madrid: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, 2013.

BELLATIN, Mario. **Obras reunidas 2**. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, 2014.

BELLATIN, Mario. Una cabeza picoteada por los pájaros. **Revista Estudios**, Ciudad de México, n. 83, 2007.

BONACIC, Dánisa. Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en Salón de belleza de Mario Bellatín. **INTI**, Providence, v.1, n. 73, 2011.

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

CHAPARRO, Aldo. Un brazo para Mario Bellatin. In: Catálogo da Retrospectiva **Too late to die young**. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2020, p.102. Disponível em: [https://issuu.com/culturalicpna/docs/too\\_late\\_to\\_die\\_young](https://issuu.com/culturalicpna/docs/too_late_to_die_young). Acesso em: 22 set. 2022.

CHERRI, Carlos Leonel. Cine y literatura en América Latina: las intervenciones de Mario Bellatin. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 15, n. 14, 2015.

CHERRI, Leo. De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin. In: **Mario Bellatin y las formas de la escritura**. North Carolina (USA): Editorial A Contracorriente, 2020. E-book.

CHERRI, Leonel. ¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana. In: JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES EN ESTUDIOS COMPARADOS, VII., **Anais** [...] Caseros: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2016.

COTE BOTERO, Andrea. **Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto**. 2014. Tese (Doutorado) – Doutorado em Filosofia, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2014.

CUARTAS, Juan Pablo. **Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en *Efecto invernadero***. 2014. Tesis (Grado) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014.

CUARTAS, Juan Pablo. Los “Sucesos de Escritura”: encuadre y delineado en Mario Bellatin. **Traducciones**, Mendoza, v. 3, p.123-137, 2016.

DELGADO, Sergio. Estética, política y sensación de la muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin. **Revista Hispánica Moderna**, Philadelphia, v.1, n. 64, 2011.

ENCICLOPEDIA de la Literatura en México. Disponível em: <http://www.elem.mx>. Acesso em: 08 nov. 2021.

GOLDCHLUK, Graciela. **Mario Bellatin, un escritor de ficción**. 2000, p.3. Disponível em: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcio3b3n.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

KIRSCHBAUM, Ricardo. Mario Bellatin, en busca de la soñada autarquía. **Clarín**, Revista Ñ, Buenos Aires, 5 de maio de 2014. Disponível em: [https://www.clarin.com/rn/literatura/Mario-Bellatin-busca-sonada-autarquia\\_0\\_B1uVF6cw7g.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Mario-Bellatin-busca-sonada-autarquia_0_B1uVF6cw7g.html). Acesso em: 16 fev. 2022.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LARRAIN, Ramiro. Entrevista a Mario Bellatin. **Orbius Tertius**, Buenos Aires, nº11-12, 2006.

LIBERTELLA, Mauro. Mario Bellatin: ‘El monopolio, aplicado a la cultura, es algo terrible’. **Clarín**, Revista Ñ, Buenos Aires, 19 de agosto de 2018. Disponível em:

[https://www.clarin.com/cultura/mario-bellatin-monopolio-aplicado-cultura-terrible\\_0\\_BkheXh4Um.html](https://www.clarin.com/cultura/mario-bellatin-monopolio-aplicado-cultura-terrible_0_BkheXh4Um.html). Acesso em: 16 fev. 2022.

LINK, Daniel. Escenas. In: **Mario Bellatin y las formas de la escritura**. North Carolina: Editorial A Contracorriente, 2020. E-book.

LOGIE, Ilse. The Stripped Fish. Translation and Culture in Mario Bellatin's Japanese Novellas. Translated by Aletta Stevens. **Canadian Review of Comparative Literature**, Alberta, dec. 2017.

LO PRESTI, Flavio. 3 novedades. Mario Bellatin y un elenco de freaks a bordo. **Clarín**, Revista Ñ, Buenos Aires, 22 de dezembro de 2020. Disponível em: [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/mario-bellatin-elenco-freaks-bordo\\_0\\_iLOG-5NFg.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/mario-bellatin-elenco-freaks-bordo_0_iLOG-5NFg.html). Acesso em: 16 fev. 2022.

LOS Asesinos Tímidos. **Entrevista a Mario Bellatin**. Disponível em: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/entrevista-mario-bellatin.html>. Acesso em: 22 set. 2022.

MAGRI, Ieda. “Não trabalhamos com mortos”. Literatura brasileira contemporânea na América Latina. **Revista Latinoamérica**, Ciudad de México, nº 63, 2016.

ORTEGA, Alicia. Mario Bellatin: “Me siento escritor, cuando voy describiendo”. **Universidad Andina Simón Bolívar**, 2014. Disponível em: <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>. Acesso em: 22 set. 2022.

PALOU, Pedro Ángel. **Perros héroes y la desterritorialización latinoamericana**: Mario Bellatin y las formas de la escritura. North Carolina (USA): Editorial A Contracorriente, 2020. E-book.

PAULS, Alan. El arte de vivir en arte. In: **Temas lentos**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.

PAULS, Alan. El problema Bellatin. **El interpretador**, n. 20, nov. 2005.

PÉREZ, David Marcial. Mario Bellatin: ‘Provengo de un experimento nazi’. **El País**, Ciudad de México, 1 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2022-01-01/mario-bellatin-provengo-de-un-experimento-nazi.html>. Acesso em: 30 jul. 2022.

PEREZ SOSA, Luis Enrique. **Lecciones para escribir desde el vacío**: la infatigable maquinaria textual de Mario Bellatin. 2014. Tesis (Grado) - Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014.

PICÓN, José Carlos. Mario Bellatin: “Del aprendizaje proviene la mala literatura”. **El Comercio**, Ciudad de México, 7 de outubro de 2015. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-aprendizaje-proviene-mala-literatura-226131-noticia/>. Acesso em: 22 set. 2022.

PICÚN, Cecilia. ‘Es mejor creer en Dios’ Entrevista a Mario Bellatin. 2013. **El País**, Montevideo, 1 de outubro de 2012. Disponível em: <https://libreriodelaplata.com/es-mejor-creer-en-dios-entrevista-a-mario-bellatin/>. Acesso em: 22 set. 2022.

PLANAS, Enrique. Mario Bellatin regresa al Perú para el Festival de la Palabra. **El Comercio**. Lima, 15 de octubre de 2017. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-festival-palabra-entrevista-noticia-465797-noticia/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

PLAZA, Caridad. Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatin sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector. **Revista Quórum**, n. 19, p.110-123, 2007.

RAU, Cristián. Mario Bellatin, escritor: ‘Yo soy mi propia escritura, independiente del lugar donde la produzca’. **Medio Rural**, 2013. Disponível em: <http://mediorural.cl/mario-bellatin-escriptor-yo-soy-mi-propia-escrituraindependiente-del-lugar-donde-la-produzca/>. Acesso em 22 set. 2022.

QUINTANA, Isabel A. Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, vol. LXXV, n. 227, p.487-504, 2009.

RODRÍGUEZ, Fermín. Entrevista a Mario Bellatin. **Hispanérica**, Ciudad de México, nº103, 2006.

ROQUE, José Quezada. Mario Bellatin y el descubrimiento del mundo a través de la escritura. **Revista Chilango**, Ciudad de México, 2018.

SARACENI, Gina. Literatura hoy desde la BLAA, Entrevista al escritor Mario Bellatin (México). Youtube, 28 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab\\_channel=Banrepultural](https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab_channel=Banrepultural). Acesso em 03 mar. 2021.

SARAIVA. Entrevista com Mario Bellatin. Youtube, 22 jul. 2009. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab\\_channel=Saraiva](https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab_channel=Saraiva). Acesso em: 12 jun. 2022.

SPERANZA, Graciela. **Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

STEINBERG, Samuel. To begin writing: Bellatin, reunited. **Journal of Latin American Cultural Studies**, Cambridge, v. 2, n. 20, 2011.

### **Aportes teóricos**

ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 243-254.

AGAMBEN, Giorgio. Do livro à tela. O antes e o depois do livro. In: **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 9-14, jan. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.49-57.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AIRA, César. A nova escritura. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Tradução de Eduard Marquardt;. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Tradução de Jorge Wolff. Desterro [Florianoópolis]: Cultura e Barbárie, 2011.

AIRA, César. Raymond Roussel: la clave unificada. In: **Evasión y otros ensayos**. New York: Random House, 2017.

ANDRADE, Thiago Alves de. **A seleção e o adestramento do pastor belga Malinois para a entrada tática e operações de contraterrorismo**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, Rio de Janeiro, 2019.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASCHET, Jérôme. **A experiência zapatista**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: n-1 edições, 2021.

- BASCHET, Jérôme. O que é a autonomia zapatista? **Revista Cult**, São Paulo, ano 25, ed. 278, 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O coelho de Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos. In: **Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? In: **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Cláudia Abeling. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Unb/São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. A palavra profética. In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p.113-124.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOIXO, José Carlos Gonzáles. Después del 68: las últimas generaciones de narradores mexicanos. In: **Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios**, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, p.78-88.
- BOLAÑO, Roberto. **Putas assassinas**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiate. Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2020.
- BORGES, Jorge Luís. Borges y yo. In: **Obras completas (1923-1972)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luís. El escritor argentino y la tradición. In: **Obras completas (1923-1972)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte, MG: Relicário; São Paulo, SP: n-1 edições, 2019.

COMITÊ INVISÍVEL. **Agora. Motim e destituição**. Tradução de Vinícius Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2017.

CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. In: **O congresso de literatura**: ensaios sobre César Aira. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaaios. Zazie Edições, 2019.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DUSSEL, Enrique. La filosofía de la liberación ante el debate de la postmodernidad en los estudios latinoamericanos. **Devenires**, Morelia, v. 1, n. 1, p. 39-57, 2000.

EPPLIN, Craig; PENIX-TADSEN, Phillip. Qualquer coisa: un encuentro con César Aira. **Lehman College**, 2005. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso em 3 mar. 2022.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. Traducción de Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ESPOSITO, Roberto. **Immunitas. Protección y negación de la vida**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. Em: **Ditos e escritos V**. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.264-298.
- FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.411-422.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: **O mal-estar na cultura e outros escritos**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- GIORDANO, Alberto. Por una ética de la supervivencia: Un final feliz (relato sobre un análisis) de Gabriela Liffschitz. In: **Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura**. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- GIORGI, Artur de Vargas. Demorar: Notas sobre a emergência. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2020a.
- GIORGI, Artur de Vargas. Modernidade: retardos. **Revista Heterotopías**, v. 3, n. 6, Córdoba, 2020b.
- GIRALDO, Rafael Gutiérrez. Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v. 14, n. 16. 2009.
- GROYS, Boris. Sobre curadoria. In: **Arte poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GROYS, Boris. **Volverse público**: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo. Traducido por Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KEME, Emil. “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una indigeneidad transhemisférica”. **Native American and Indigenous Studies**, Mineapolis, v. 5 n. 1, 2018.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Orientador: Ítalo Moriconi. 2006. 210 f. Tese

(Doutorado) - Literatura Comparada, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratorio**: Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MANO, Gustavo Caetano de Mattos; WEINMANN, Amadeu de Oliveira; MEDEIROS, Roberto Henrique Amorim de. A paixão pelo autômato: a condição maquínica. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 506-523. 2018.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. Entre la luz y la sombra. **Enlace Zapatista**, 2014. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>. Acesso em 20 jul. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 23, n. 94, 2016.

MONTALDO, Graciela. La culpa de escribir. **Cuadernos de literatura**, Bogotá, v. XVIII, n. 35, p.173-187, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

PAZ, Octávio. Máscaras mexicanas. In: **El laberinto de la soledad**. Fondo de cultura económica de España, 1992.

PREMAT, Julio. Aira: o idiota da família. Tradução de Joca Wolff. **Revista Sopro**, Florianópolis, n. 64, janeiro/2012.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

RAMA, Ángel. El Boom en perspectiva. In: **La crítica de la cultura en América Latina**. Tradução de Susana Kerschner. Biblioteca Ayacucho, S/D.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

ROMERO, José Luis. **Latinoamerica**: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

RUIZ, Ramón Alvarado. El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria. **Literatura**: teoría, historia, crítica, Bogotá, v. 2, n. 18, p. 205-232, 2016a.

RUIZ, Ramón Alvarado. Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental. **Iberoamericana**, Ciudad de México, v. XVI, n. 63, 2016b.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDINHA, Diogo. Pensar como perros: Foucault y los cínicos. **Dorsal**, Madrid, n. 2, 2017.

STEINBERG, Samuel. After Macondo: Latin American Literature and the 1960s. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Tucson, v. 11, 2007.

Subcomandante Insurgente Galeano. **Contra a hidra capitalista**. Tradução de Camila de Moura. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil**. Tradução de João Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VILHENA, Flávia. **O acontecimento Eloísa Cartonera**: memória e identificações. Orientadora: Maria Teresa Celada. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.