ÁLVARO MENDES DE MELO

O NARRADOR E O GIRO CALEIDOSCÓPICO NA GALERIA DAS *FLORES,* DE MARIO BELLATIN.

TANGARÁ DA SERRA – MT
2015

Álvaro Mendes de Melo

O NARRADOR E O GIRO CALEIDOSCÓPICO NA GALERIA DAS *FLORES,* DE MARIO BELLATIN.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação de Tieko Yamaguchi Miyazaki. Co-orientação de María Eugenia Flores Treviño (UANL-Mx).

TANGARÁ DA SERRA – MT
2015

WALTER CLAYTON DE OLIVEIRA CRB 1/2049

Melo, Álvaro Mendes.
M5281n O narrador e o giro caleidoscópico na galeria das Flores, de Mario Bellatin / Álvaro Mendes de Melo. – Tangará da Serra: Unemat, 2015

105 f.; 30 cm. Il. color.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso.
Orientador: Tieko Yamaguchi Miyazaki
Co-Orientador: Maria Eugenia Gomes Treviño

1. Mario Bellatin 2. Flores. 3. Contemporaneidade. 4. Narrador. I. Autor. II. Título.

CDU 82.09

O NARRADOR E O GIRO CALEIDOSCÓPICO NA GALERIA DAS *FLORES*, DE MARIO BELLATIN.

AUTOR: Álvaro Mendes de Melo

ORIENTADOR: Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

CO-ORIENTADOR: Dra. María Eugenia Flores Treviño

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Profª. Drª. Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNEMAT)

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (UNESP)

Profª. Drª. Madalena Aparecida Machado (UNEMAT)

Campus Universitário de Tangará da Serra
Secretaria do Mestrado em Estudos Literários
Rod. MT 358 Km 07.Cx P: 287 - Jd. Aeroporto - Fone: (65) 3311-4925
e-mail: ppgel@unemat.br

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar. Por ser a presença e a voz amiga que me acompanhou nos momentos solitários da escrita da dissertação.

Expresso também minha gratidão eterna à Ivana Ferigolo Melo, por dois motivos: ser a minha companheira, amiga e esposa fiel, além de leitora e primeira crítica deste trabalho.

Ao seu Paulo Melo e dona Marelize Mendes, meus pais, sempre preocupados com minha caminhada profissional e pessoal.

Enalteço o papel da minha Professora orientadora Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki, sempre solícita e dedicada. Com sabedoria e paciência trilhou comigo esse passeio pelo jardim de *Flores.* Agradeço pelas horas e horas que dedicou para corrigir minha escrita e ajudar-me na interpretação da obra de Bellatin.

Agradeço a professora Dra. María Eugenia Flores Treviño, que mesmo residindo no México, aceitou ser co-orientadora deste trabalho e continuamente auxiliou na confecção desta dissertação.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

Ao coordenador do PPGEL, Professor Doutor Aroldo José Abreu Pinto.

Aos amigos e aos colegas do PPGEL. Aos queridos Marley e Tuca.

RESUMO

MENDES DE MELO, Álvaro. **O narrador e o giro caleidoscópico na galeria das *Flores*, de Mario Bellatin.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2015. Orientação: Tieko Yamaguchi Miyazaki; co-orientação: María Eugenia Flores Treviño (UANL-Mx).

A obra *Flores* (2009), do escritor mexicano Mario Bellatin está constituída de pequenas histórias que mantêm entre elas relações vagas e incertas. O caráter fragmentário desta narrativa, assim como o universo que dela emerge, levou-nos a indagar a respeito da experiência do homem na contemporaneidade e a sua representação nas narrativas atuais. Para isso, nos valemos, principalmente das reflexões sobre a relação entre experiência e representação romanesca de Walter Benjamin (2010) e Bakhtin (2010). Situamos a escrita de Bellatin dentro de certa linha de confluência e experiência contemporânea, a partir do pensamento de Laddaga (2007). *Flores* apresenta um mundo de experiências limite, no qual a urgência guia o curso do olhar do narrador, que, diante de um universo sem qualquer traço de totalidade, seja espacial, temporal ou de qualquer outra natureza, assume uma posição de contemplador do caos. Deste modo, visando a estabelecer aproximações entre os traços da experiência na atualidade e a sua reverberação no romance de Bellatin, empreendemos um passeio pelo jardim das *Flores.* A conclusão a que se chega é que, tal qual a experiência multifacetada do homem ocidental contemporâneo, *Flores* se constitui pelo olhar indefinido do narrador que se perde, e em decorrência do seu modo de ver, o jardim de *Flores* se bifurca continuamente.

Palavras-chave: Mario Bellatin. Flores. Contemporaneidade. Narrador. Fragmentação.

RESUMEN

MENDES DE MELO, Álvaro. **O narrador e o giro caleidoscópico na galeria das *Flores*, de Mario Bellatin.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2015. Orientação: Tieko Yamaguchi Miyazaki. Co-orientação: María Eugenia Flores Treviño (UAN-Mx.)

La obra *Flores* (2009), del escritor mexicano Mario Bellatin se constituye de pequeñas historias que mantienen entre ellas relaciones esparcidas e inciertas. El carácter fragmentario de esta narrativa, así como el universo que emerge de la novela, nos llevó a indagar a respeto de la experiencia del hombre en la contemporaneidad y su representación en las narrativas actuales. Para ello, nos valemos principalmente de las reflexiones acerca de la relación entre experiencia y representación novelesca de Walter Benjamín (2010) y Bajtín (2010). A continuación, situamos la escritura de Bellatin dentro de cierta línea de confluencia estética y de experiencia contemporánea, a partir del pensamiento de Laddaga (2007). *Flores* presenta un mundo de experiencias límites, en el cual la urgencia guía el curso de la mirada del narrador, que, delante de un universo sin cualquier marca de totalidad, sea espacial, temporal o de otra índole, asume una posición de contemplador del caos. De este modo, visando establecer aproximaciones entre las marcas de los modos de vida en la actualidad y su reverberación en la novela de Bellatin, emprendemos un paseo por el jardín de las *Flores.* La conclusión a que se llega es que, tal cual la experiencia multifacética del hombre occidental contemporáneo, *Flores* se constituye por la mirada indefinida del narrador que se pierde, y por su modo de ver, el jardín de *Flores* se bifurcará continuamente.

Palabras-claves: Mario Bellatin. Contemporaneidad. Narrador. Fragmentación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **8**

1 REFERENCIAL TEÓRICO **11**

1.1 A EXPERIÊNCIA E O NARRADOR 11

2.2 A CONTEMPORANEIDADE E A EXPERIÊNCIA 15

2 A NARRATIVA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA **20**

2.1 APROXIMAÇÕES À REPRESENTAÇÃO LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA 20

2.2 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA 25

2.3 UMA NOVA ECOLOGIA 27

2.4 KAFKA E BORGES, POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES COM A PRODUÇÃO DE BELLATIN 29

2.5 LOUCAMENTE REFINADOS - REFINADOS SEM SENTIDO 33

2.6 A LITERATURA DE MARIO BELLATIN 36

3 A OBRA **40**

3.1 UM PASSEIO PELO JARDIM DAS *FLORES* 40

4 A REPRESENTAÇÃO DA DESREGULAÇÃO **54**

5 O NARRADOR: O GIRO CALEIDOSCÓPICO NA GALERIA DAS *FLORES.* **61**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **96**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **100**

ANEXOS **103**

ANEXOS A 103

ANEXOS B 104

..... 104

INTRODUÇÃO

O romance *Flores* (2009), do autor mexicano Mario Bellatin, representa a voz e o olhar de um narrador em terceira pessoa, diante de um universo degradado. Os 36 pequenos fragmentos que constituem o livro apresentam histórias como a do *escritor*, personagem a que nem mesmo a especificidade do nome próprio lhe é atribuída, e que vaga por uma cidade também inominada buscando prazeres sexuais e consolos religiosos. Ou a do *Amante Outonal*, personagem que se traveste constantemente com o intuito de buscar sempre novos prazeres que as suas diferentes identidades possam lhe dar. Além destas, várias histórias são contadas no livro, e guardam entre elas apenas alguns pontos de convergência, como a temática dos fármacos, das deformidades físicas, da religião e do sexo. Prazer e morte andam lado a lado nesta intensa narrativa de Bellatin. Em *Flores* (2009), pelas cidades indefinidas de ruas sem nome, vagam personagens trágicos e nômades.

Assim como a temática fala de seres cindidos, a estrutura da obra também é fragmentada. Pequenos textos de tamanhos vários são postos em páginas de branco predominante. Todos os fragmentos que dividem a narrativa são intitulados com o nome de uma flor (rosas, gerânios, jasmins, etc.), que, geralmente, além de intitularem os capítulos, podem surgir no interior das pequenas histórias. Tanto as flores dos títulos, como as que podem aparecer nos fragmentos, são signos de significados incertos. Não são elementos que vão conferindo unidade a narrativa, eles são mecanismos de dispersão. Deste modo, a partir deste universo, instauram-se histórias inconclusas com correlações precárias, fruto de um olhar caleidoscópico e efêmero do narrador.

Este modo de escritura de Bellatin está presente em outras de suas obras. Pode-se vê-lo em *Salón de belleza* (1994), *Jacobo el mutante* (2002), *El gran vidrio* (2007), entre outras. Narrativas onde há a representação de um mundo deteriorado, híbrido e terminal. Em face deste modo de escritura do autor mexicano, que segundo Laddaga (2007), se afasta do cânone romanesco ocidental do século XX e do *boom* latino-americano, indagamos sobre o gênero romanesco, sua natureza e os motivos de suas alterações na contemporaneidade, bem visíveis em *Flores.*

Diante deste modo de escritura, lançamos algumas hipóteses. É verdade que o modo de escritura romanesco contemporâneo de Bellatin se altera em relação ao romance moderno e do *boom* latino-americano. Para isso, supomos que o universo ficcional representado em

alguns romances modernos, como buscaremos demonstrar, está constituído em torno a uma consciência central, própria da modernidade, que ainda busca ordenar o mundo narrativo. Diferentemente, em certos romances contemporâneos, como *Flores* (2009), de Mario Bellatin, o papel da "consciência central unificadora", termo de Rosenfeld (2009), se modificaria, e, em razão disso, o universo ficcional e a estrutura do gênero sofreria alterações. Esta é a nossa primeira hipótese. A nossa segunda hipótese é que a estrutura de *Flores*, assim como as temáticas tratadas na obra, representam um modo de ver o mundo descrito por Jameson (1999), como pós-moderno.

Para tratar essas questões, em primeiro lugar, entendemos que, para compreender o universo ficcional de *Flores* (2009), inconcluso e movediço, devemos lançar um olhar mais aprofundado sobre a situação histórico-social atual, pois, de acordo com Benjamin (2010), a compreensão do espírito que paira em uma determinada época histórica, e o entendimento da experiência do homem com o seu presente, aprumam a visão sobre o universo da representação. Portanto, à luz das considerações de Bakhtin (2010) e Benjamin (2010) sobre as relações entre experiência e representação, em um primeiro momento, refletimos sobre a relação que pode existir entre o romance e o mundo representado.

Por isso, examinamos especificamente a situação dita pós-moderna. Porque, se de fato existe uma relação profunda entre o romance e sua época histórica, a compreensão do mundo que emerge após os anos oitenta do século XX no ocidente é fundamental para a reflexão sobre a obra de Mario Bellatin e, mais especificamente, a partir do olhar do narrador.

Na esteira de Schølhammer (2011), Silviano Santiago (1986), Laddaga (2007), entre outros, revisamos os posicionamentos da crítica atual sobre a narrativa contemporânea. A partir deles, sinalizamos aproximações e afastamentos entre o romance contemporâneo e as narrativas modernas do *boom.* Com isso, ao situar no contexto da atual narrativa latino-americana a obra de Mario Bellatin, verificamos certas marcas presentes tanto na sua obra como em produções de outros contemporâneos, indicando uma possível tendência estética que poderia ser justificada por um espírito de época unificador, segundo Rosenfeld (1984).

Finalmente, o exame do jardim das flores de Bellatin permitirá verificar como as contingências do mundo contemporâneo, isto é, seu caráter instável, híbrido e fragmentado, nos termos de Jameson (1999), podem ser visualizadas na estrutura do romance de Bellatin, em um mundo pautado pelo nomadismo, pela dissolução física e psíquica dos personagens/sujeitos e pelos silêncios do narrador, atingindo até mesmo o signo linguístico.

O narrador de *Flores* vaga, ele também, por labirintos, nos quais as saídas não se encontram e as explicações não chegam a ser constituídas. Supomos que a experiência dos personagens e o oficio do narrador em *Flores* reverberam e cristalizam marcas da condição do homem contemporâneo, já em grande medida diferente tanto da literatura moderna do *boom* como da experiência do homem moderno. O olhar repleto de imagens esparsas, de flores desterritorializadas, que formam e deformam o discurso do narrador de Bellatin, a observar seres nômades, eufóricos e trágicos, convivendo em um mundo constituído de fragmentos, pausas e natureza morta, poderia configurar o modo espiral de um olhar sobre caminhos que estão sempre se bifurcando. Assim, se dá em giro por entre uma galeria de *Flores* que buscamos compreender.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 A experiência e o narrador

Pela estrutura e pela temática, o romance *Flores* suscita muitos questionamentos. Em primeiro lugar em relação ao próprio gênero, pois o livro, comercializado como romance, entretanto estruturalmente fragmentário, quase como a montagem de um álbum de foto, se diferencia do que convencionalmente chamou-se romance latino-americano no século XX, segundo Laddaga (2007). Em segundo lugar, pergunta-se sobre os porquês deste novo modo de representação, quais os fatores que contribuíram para essa estrutura radical dos livros de Bellatin.

Walter Benjamin, no seu ensaio *O narrador* (1936), talvez nos aponta uma trilha que se pode seguir para tratar de adentrar tais questionamentos. Partindo da reflexão do teórico, atentar para dois aspectos talvez seja fundamental: refletir sobre a experiência em uma determinada época pode lançar luz sobre a representação romanesca, do mesmo modo, que refletir sobre a representação pode levar a olhar mais de perto uma determinada situação histórico-social. Nesse ensaio bastante conhecido, Benjamin busca demonstrar como, evoluindo a História, dialeticamente a narrativa reverbera a época, e vice-versa. Demonstra a relação entre distintos modos de narração e os diferentes momentos históricos em que elas ocorreram, explicitando que a representação romanesca se altera quando a experiência histórica do indivíduo sofre modificações.

Para exemplificar essa relação umbilical, Benjamim focaliza o comportamento do narrador oral clássico. Demonstra que, no modo de produção artesanal, a relação do ser com o tempo, consigo e com outro individuo, funda toda uma contingência de troca de experiências, conselhos e sabedorias. Tais características da sociedade artesanal permitem a performance do narrador oral, que encontra ouvintes em estado de ócio, dispostos a escutar o relato de sua experiência e acolher o bom conselho que dali resulta. Em um ambiente de trabalho pautado pelo lento processo artesanal e coletivo, o modo de produção ocupa as mãos dos trabalhadores, mas permite que suas mentes permaneçam em estado de ócio e distensão, prontas para ouvir. Esses elementos da sociedade de produção artesanal - o “lento processo”, a “troca de experiências” - estariam presentes na estrutura de um modo de narrativa pautada pela troca de experiências coletivas.

No entanto, nos albores da modernidade, caracterizada por Gianni Vattimo (1995, p.6) como um período histórico "dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva 'iluminación' que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno"[1], começa a surgir o romance escrito. Este nova modalidade narrativa- moderna- apresenta algumas características que a distinguem da narrativa oral, estudada por Benjamin. Não é mais uma narrativa da coletividade, visto que o livro é um objeto de leitura solitária, conforme explica Ian Watt (2010). Nasce em uma conjuntura mercadológica e capitalista, dentro de um novo modo de produção, definido por Ian Watt como o gênero da burguesia europeia. Além disso, na modernidade, sai de cena a figura do narrador viajante, portador da sabedoria e experiência assim adquirida e comunicada aos trabalhadores durante o tempo do oficio artesanal.

Walter Benjamin busca demonstrar como as novas contingência históricas estão refletidas e refratadas na estrutura do novo gênero, já desde o primeiro romance da era moderna, *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes. Assim, a partir do ensaio *O narrador*, percebemos que Benjamin, busca seguir uma metodologia, a de compreender uma determinada época histórica em que se dá o gênero (seja as narrativas orais, seja o romance escrito), e posteriormente tecer reflexões com o intuito de demonstrar como certos características do contexto histórico-social participam da composição da estrutura narrativa. Sobre esse método investigativo de Benjamin, infere-se que o intuito do pensador é o de demonstrar que os gêneros não são estáveis já que a própria História não o é. E, também, que é possível compreender as variações da estrutura dos gêneros e seus efeitos de sentido, refletindo-se sobre os contextos históricos sociais de sua produção.

Entretanto, as grandes modificações no oficio do narrador que aprofundam as modificações do gênero romanesco se dão, para Walter Benjamin, no século XX. O teórico aponta que a experiência da I Guerra Mundial resultou no emudecimento do já solitário indivíduo moderno. Os homens iam à guerra e dela voltavam emudecidos, sem ter o que relatar. Os soldados não participavam de um combate corpo a corpo, as máquinas de guerra afastavam o homem da experiência. De acordo com o teórico, nunca houve experiência mais desmoralizada e afastada da experiência do que a guerra de trincheiras. Isto porque, nela, se dava um distanciamento entre indivíduo e o evento, por meio de dispositivos, conforme esclarece Agamben (2010). Os homens iam, mas diferentemente do marinheiro da era

[1] "Constituído pela ideia de história do pensamento, entendida como uma progressiva iluminação que se desenvolve sobre a base de um processo cada vez mais pleno" Gianni Vattimo (1995, p.6, tradução nossa).

clássica, que retornava à casa cheio de novas histórias e encontrava uma plateia ávida para escutá-lo, o guerreiro de trincheiras voltava mudo, solitário e sem ouvintes.

Neste sentido, de acordo com o pensamento de Benjamim, podemos ver como elementos históricos podem estar presentes na estrutura do gênero. Já que a mingua da experiência histórica pode ser percebida na dificuldade de narrar, de apreender e transmitir uma vivência. Na ótica de Benjamin, a experiência se dá quando um ser tem relação próxima com um evento. Isto é, quanto mais distanciamento houver entre ele e o seu tempo e espaço, ou quanto mais dispositivos entrepuserem entre o ser e o evento da realidade, menor a possibilidade da experiência e da constituição da subjetividade. O teórico busca demonstrar que essa diminuição da experiência implica uma nova mudança na estrutura do gênero romanesco, como por exemplo, no romance de Nicolai Leskov que ele analisa. O silêncio, o lapso, a tentativa por dar sentido ao vivido, presentes no contexto social que analisa Benjamin, também se encontram na obra de Leskov.

Essa metodologia de Benjamim, reputamo-la como importante aproximá-la ao método de análise de Bakhtin. Para ele, a aproximação entre e representação e a realidade não pode ser feita de modo mecânico. Esta aproximação, se feita de modo apreçado, resulta numa redução e empobrecimento das especificidades do gênero romanesco. Segundo ele "ignorar a especificidade do material semiótico-ideológico, é reduzir o fenômeno ideológico, é tomar em consideração e explicar apenas seu valor denotativo racional" (BAKHTIN, 1999, p.40). Segundo o autor, o elemento histórico deve ser observado "na estrutura da obra romanesca" Bakhtin (1999, p.40). Assim a obra não é vista como reflexo da história, mas a história está presente no "conjunto [...] orgânico" do romance. E o elemento externo passa a estar presente na composição e na reestruturação das categorias do romance. Deste modo, o gênero vai registrando as mudanças das contingências histórico-sociais.

O método de Bakhtin é acorde ao de Benjamin. É a vivência no tempo e no espaço que vai conformando o modo de contar do narrador, pois quanto mais alterações no espaço, deslocamentos em tempos curtos, mais esquizofrênico e sem experiência é o narrar. Percebe-se assim como a subjetividade do narrador vai registrando o componente histórico, tais como a aceleração e a velocidade, próprias da época moderna, presentes no olhar que retira a anterioridade do evento dando a ele aspecto de acontecimento sem história.

Para Benjamin, a experiência, o saber, o conhecimento e o intercâmbio deles necessitam de um ambiente oposto à velocidade e ao distanciamento entre os seres. Ambientes como o da guerra e do trabalho industrial criam a experiência do *shock.* Isto é, o homem rodeado de máquinas, de linhas de montagem, de automóveis e aviões, entre outros dispositivos, não encontra tempo para assimilar seu entorno, não o reconhece. A velocidade e a variação dos dispositivos, postos diante do homem moderno, criam a experiência do afastamento e do estranhamento, ou, nos termos de Benjamim, a experiência do *shock.*

Com isto, segundo o pensamento de Benjamim, a mudança da força produtiva, de certo modo, incide na experiência dos indivíduos de uma época. O intercâmbio de experiência sendo afetado pelas contingências de um momento histórico reverbera no trabalho do narrador, que, em tempos de não experiência, poderia ter seu oficio ameaçado, assim como o narrador oral desaparece com o fim do sistema social que permitia seu oficio. E, com o surgimento de um novo contexto social, surge o narrador do romance escrito. Alterando-se novamente as contingências da história após os anos oitenta do século XX, pergunta-se qual será o espaço e o oficio que ocupará o narrador.

Outro pensador que trata do oficio do narrador como sintomático de uma era é Theodor Adorno (1958), no seu ensaio intitulado "A posição do narrador no romance contemporâneo". A reflexão de Adorno, assim como a de Benjamim, centra-se no narrador, e o seu ofício no interior do romance; os teóricos refletem sobre as conjunturas de uma época, que, dialeticamente, aparecem nas falas e nos silêncios do narrado. Assim, o narrador dialeticamente estabelece conexões com o seu tempo histórico.

Em consonância com Walter Benjamin, indica Adorno um paradoxo que surgiu no pós-guerra: "Não se pode mais narrar ao passo que a forma do romance exige a narração." (1958, p.269). O pensamento de Adorno coincide com o de Benjamim em relação à mudança que a indústria cultural de massa, que começava a ocupar papel central após os anos cinquenta, impunha à sensibilidade, à experiência e à representação romanesca. Conforme podemos ver na seguinte citação: "Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais a reportagem e os meios da indústria de cultural – sobretudo o cinema- subtraíram muito ao romance. (ADORNO, 1958, p. 269). Em vista dessa situação de aprisionamento que a sociedade de informação impõe direta e indiretamente às formas de narrar, certos escritores, como Joyce, já começaram a buscar, ainda dentro da modernidade, rebelar-se contra o realismo e contra a linguagem discursiva imposta pelo gênero informativo.

Rebelião que, na contemporaneidade, segue até as últimas consequências, levando a palavra ao limite do sentido, seguindo o caminho de liberação do sentido denotativo imposto pelo discurso midiático hegemônico.

A degradação da experiência já apontada por Benjamim e Adorno, na época das duas grandes guerras mundiais, do advento da era da comunicação de massa, da indústria cultural, pode em nossos dias, segundo Jameson, era da técnica, da globalização, da informática e do capitalismo tardio, ser ainda mais evidente e possível de ser captada nas malhas da narrativa contemporânea. Deste modo, compreendendo a existência de uma relação umbilical entre aspectos da narrativa e o momento de produção, reputamos como relevante refletir mais a fundo sobre a condição contemporânea. É o que se tenta a seguir.

1.2 **A contemporaneidade e a experiência**

> Los límites de la palabra se extendieron tanto que ahora habitamos un páramo sin fronteras.
> (Ignacio Sánchez Prado, Poesía para nada).

Para Fredric Jameson (1999), uma das principais características da contemporaneidade é a perda da historicidade dos acontecimentos, sejam eles artísticos, políticos, religiosos, sexuais etc., dando a todos eles características de eventos desprovidos de história.

Segundo ele, a perda da historicidade leva à segunda característica do tempo presente, a esquizofrenia. O teórico defende no seu livro, *Pós-modernismo*, a lógica cultural do capitalismo tardio (2000), que é a perda do contato do ser com a realidade, com a história, dada a multiplicidade de eventos que cercam o cotidiano do ser, que o leva a um estado defendido pelo teórico como esquizofrênico. "A palavra esquizofrenia é um neologismo acunhado em 1912 pelo psiquiatra suíço Eugen Bleurer (1857-1939). Esquizofrenia vem do grego e está formada por (skhizein= separar, dividir), (Θpev= alma, mente)", (http://etimologias.dechile.net/?esquizofrenia, 2015). Ou seja, conforme a definição do dicionário, esquizofrenia é o estado da mente dividida, cindida, fracionada.

Também sobre a condição contemporânea, segundo David Harvey (2012) vivemos no capitalismo em sua fase pós-industrial; com isto ele já demarca uma diferença com relação ao

modelo de capitalismo anterior, o da época de Walter Benjamim, por exemplo. O modelo anterior é chamado por Harvey de capitalismo industrial, caracterizado pela produção fordista, organização social em classes, da luta entre classes sócias que ocupou o século XX. Modelo baseado na forte presença hierárquica do Estado, dos militares, do chefe da fábrica, etc., que gerenciavam todas as etapas de produção. Neste sentido, a fase anterior ao capitalismo pós-industrial correspondia à modernidade sólida apontada por Zigmund Bauman (1995). Já no capitalismo pós-industrial, modelo econômico predominante em nossos dias, o trabalho deixa de ser realizado por homens em grandes fábricas, e passa a ser desempenhado por gigantescos computadores e softwares. O capital passa a circular em nível global e a economia se dispersa em grandes centros econômicos espalhados pelo mundo, o que incide diretamente na classe trabalhadora, defende Harvey. Neste novo contexto globalizado e da técnica, as várias mediações e tecnologias presentes no dia a dia dos indivíduos contribuem para modificação na experiência dos homens em relação à experiência da era do capitalismo industrial.

Assim, o modelo econômico e social contemporâneo, baseado nas características mencionadas, acarreta uma transformação na experiência do ser com seu espaço e tempo.

> [...] a fragmentação e a globalização da produção econômica engendram dois fenômenos contrários e simultâneos: de um lado a fragmentação e a dispersão espacial e temporal e, de outro, sob os efeitos das tecnologias eletrônicas e de informação, a compreensão do espaço- tudo se passa "aqui" sem distâncias, diferenças e nem fronteiras- e a compreensão do tempo- tudo se passa "agora" sem passado e sem futuro [...] (HARVEY, apud CHAUÍ, 2012, p.32).

Segundo Chauí (2012, p. 32), na contemporaneidade "a fragmentação e a dispersão do espaço e do tempo condicionam sua reunificação sob um espaço diferenciado, um espaço plano de imagens fugazes e um tempo efêmero desprendido de profundidade" O que foi sinalizado por Benjamin (1936), no ensaio citado, que a era da informação de massa, que iniciava em sua época, iria causar uma nova modificação na experiência e na representação, intensifica-se, segundo Chauí e Harvey, na contemporaneidade.

A sensibilidade contemporânea, pautada pelos meios eletrônicos e informáticos, se constitui dentro de um contexto em que "tudo se passa aqui e tudo se passa agora", onde a ideia do imediato e instantâneo, advindo da lógica da sociedade de informação, prevalece e cria uma nova lógica perceptiva. Neste novo contexto, a informática passa a ditar a relação do ser com o tempo. As instâncias do imediato e instantâneo passam a pautar e ditar a lógica do modo de vida do homem contemporâneo. Por detrás de um simples *click* no seu *notebook,*

tablet, smartphone, o indivíduo tem a falsa sensação de ter instantaneamente a informação e o conhecimento. Conforme Chauí (2012, p. 33):

> [...] vivemos sob o signo da telepresença e da teleobservação que impossibilitam diferenciar entre a aparência e o sentido, o virtual e o real, pois tudo nos é imediatamente dado sob a forma da transparência temporal e espacial das aparências, apresentadas como evidências [...]

Dentro destas novas linguagens, a experiência em tempos de *links* informáticos e sites de relacionamento, entre outros, se torna volátil, efêmera e, "Desconhece qualquer sentido de continuidade e se esgota em um presente sentido como um instante fugaz." (CHAUÍ, 2012, p. 33). Sobre esta experiência debruçada apenas sobre o evento e que desconsidera qualquer sentido histórico do acontecido Jameson (1999, p. 38) afirma ser "fácil agradar ao ideal esquizofrênico, desde que se ofereça apenas um eterno presente aos olhos".

O atual sistema global de busca e troca de informação e conhecimento, ancorados em páginas de *Internet,* cria um reino da tautologia perpétua. Isto é, o indivíduo ao ter qualquer dúvida sobre algum tema, ao colocá-la no buscador de um *site,* começará a ser levado por *links* no rumo de uma conversa infinita que gira ao redor do mesmo tema. Para Maurice Blanchot (apud CHAUÍ, 2012, p.33):

> [...] queremos estar a par de tudo o que se passa no exato momento em que se passa. Queremos saber o que se passa e onde se passa. Nos vídeos, em nossos ouvidos não somente se inscrevem, sem atraso, as imagens dos acontecimentos e as palavras que as transmitem, mas, no final das contas, não há outro acontecimento senão esse movimento de transmissão universal [...]

De acordo com esses pensadores, a sensibilidade contemporânea se vê imersa no universo do *link,* do *click,* onde o controle remoto da velha televisão é quase primitivo frente aos aplicativos de informação que emitem as últimas notícias diretamente para o *smartphone*.

As descrições anteriores sobre a atual situação de mundo em que o individuo se vê imerso, trazem à tona os debates em torno do conceito de pós-modernidade. A condição de crise da experiência do individuo "numa cultura predominantemente consumista ou de um saber especializado" segundo Madalena Machado (2015, p. 11), atrelado a um contexto de descrença nos metadiscuros filosófico-metafísicos, conforma uma situação já distinta da modernidade, segundo Ivana Ferigolo Melo (2012). Nesse novo contexto, o hibridismo do mundo globalizado e em constante mudança, a subjetividade do homem se indetermina Machado (2015). O ser imerso nesse novo contexto, é o ser errante, numa busca perpétua.

Todos esses elementos configuram a “crise da condição humana em meio ao mundo caotizado feito de sombras e simulacros” (MACHADO, 2015, p. 11).

O caos do presente, segundo Giorgio Agambem (2014), entre outros motivos se dá também porque em nossa era se multiplicam os dispositivos. Entes físicos ou materiais, como o celular, o notebook, ou páginas de relacionamento afastam, de acordo com o filósofo, o homem da experiência. Esses dispositivos produzem uma sensação de que tudo é possível saber e conhecer sem atraso e em profundidade. O onde, o quando e o quê sabe-se no exato momento em que ocorreram. Um determinado evento imediatamente é transformado em notícia e já passa a estar disponível em escala global. Transformado em *link,* o evento passa a constituir mais um dos elementos da tautologia virtual.

Entretanto, essa disseminação de conteúdo mediada pelos dispositivos, ao invés de agregar para a constituição do sujeito, para a formação de sua subjetividade, o fragmenta, cria o contexto esquizofrênico mencionado por Jameson (1999). Dissemina a identidade do homem contemporâneo em múltiplas direções: eis novamente o *phatos* do ser esquizofrênico da pós-modernidade sinalizado por Jameson (1999).

Segundo Blanchot (2012), a lógica da informação cria um vaivém incessante de palavras solitárias e termina por produzir um pseudoconhecimento. Isto porque o indivíduo, ou na linguagem informática, o navegador, diante das múltiplas informações que tem à sua frente, navega por elas superficial e despreocupadamente. Portanto, a lógica da comunicação de massa contemporânea busca manter acordado o indivíduo, mas na semiobscuridade e na semisonolência, criando, não um ser ativo e reflexivo diante do que assiste, mas um infatigável olhador de imagens. (BLANCHOT, 2012), e ao final não cria com elas uma narrativa.

O olhador de imagens contempla notícias e produtos simultaneamente. Posto diante de signos, segundo Chauí, ocorrem dois fenômenos concomitantemente, a atopia, (ausência de referência espacial), onde as distâncias e proximidades, o perto e o longe, o baixo e o alto são ignorados. E a acronia, a ausência de referência temporal. Neste fenômeno, “os acontecimentos são relatados como se não tivessem causas passadas nem efeitos futuros.” (CHAUÍ, 2012, p. 46). Ou seja, eles ocorrem como pontos “puramente atuais ou presentes, sem continuidade no tempo, sem origem e sem consequências.” (CHAUÍ. 2012 p.46). A atopia e a acronia do sistema informativo criam um paradoxo, o de estarmos em ambientes

virtuais saturados de informação, mas ao fim, “nada saberemos, depois de termos tido a ilusão de que fomos informados sobre tudo.” (Chauí, 2012, p. 50).

A experiência contemporânea está imersa em um sistema informático e multimídia. Vivemos a era da revolução microeletrônica. (SCHAF, 2012). O sistema informático opera em redes com a “centralização dos dados e com a produção de novos dados pela combinação dos já coletados.” (CHAUÍ, 2012, p. 59). O navegador, através do *click*, tem “acesso imediato a museus e bibliotecas, jornais completos em praticamente todas as línguas; dispomos de cinema, vídeo, música, notícias, telecursos e teleconferências.” (CHAUÍ, 2012, p.60). Essa é a sociedade pós-industrial, que através dos dispositivos constituídos de *links* e *clicks*, tem a sensação de estar informada e conhecedora de um determinado tema.

Assim, segundo a estudiosa brasileira, “do ponto de vista cultural, em sentido antropológico amplo, a informática leva ao limite a compreensão espaço temporal, a atopia e a acronia.” (CHAUÍ, 2012, p.60). Tal fato repercute sobre as sensibilidades, sobre a cultura e sobre o saber. Nessa sociedade o saber está atrás do *click.* Segundo Chauí (2012, p.60), “o universo está online durante 24 horas, sem obstáculos de distâncias e diferenças geográficas, sociais e políticas, nem distinção entre dia e noite, ontem, hoje e amanhã”.

Sendo estas algumas das características da sociedade contemporânea, ou pós-moderna, passemos a buscar, inspirados por Benjamim, que tratou de ver a correspondência entre as formas do narrador e a experiência de uma determinada época histórica, a representação romanesca contemporânea. Para refletir sobre como esta era crivada de dispositivos, que geram a atopia e acronia e um sujeito de subjetividade descentrada, é representada nas narrativas contemporâneas e mais especificamente em *Flores*, de Bellatin.

2 A NARRATIVA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

2.1 Aproximações à representação latino-americana contemporânea

Algumas manifestações literárias contemporâneas foram analisadas por Schølhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011). Nesta obra, o professor propõe-se a refletir sobre a criação literária atual, isto é, das últimas três décadas, e, a partir de então, a levantar questões que julga centrais para o entendimento das transformações que vêm ocorrendo na literatura durante esse período. Para isso, o autor dá início às suas reflexões indagando e buscando respostas para: "O que é o contemporâneo"?

De acordo com o teórico, o "contemporâneo" tem sido substituído, não sem polêmicas, pelo termo "pós-moderno." (SCHØLHAMMER, 2011, p. 09). Entretanto, para escapar de problemáticas terminológicas e conceituais, mais que dar um nome às contingências hodiernas, o teórico busca refletir sobre as características do tempo que nos tocou viver.

Um dos elementos centrais do contemporâneo, nos marcos do pensamento de Barthes, é que "o contemporâneo é o intempestivo" (BARTHES apud SCHØLHAMMER, 2011, p.09). Dentro desta perspectiva, ser contemporâneo é não estar integrado no seu tempo. O contemporâneo é aquele que "graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo". O contemporâneo, ao não estar sintonizado plenamente com o tempo que lhe tocou viver, produz manifestações culturais, que em certo modo podem não ser regidas pela lógica de seu tempo. Nas palavras de Schølhammer, o escritor contemporâneo "por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo", e ocorre no seu discurso, "uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente." (SCHØLHAMMER, 2011, p. 10).

A intempestividade, a inadequação, a estranheza histórica do escritor com relação a sua época deixam marcas nas produções estéticas. Assim, na ótica de Schølhammer, o romance contemporâneo tem como um de seus traços característicos uma espécie de urgência, de pressa por dizer e, ao mesmo tempo, a certeza de não poder compreender completamente a sua época. Nas palavras de Marcelino Freire (escritor contemporâneo que Schølhammer cita para exemplificar o que afirma): "De fato escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com

urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhe-nhe-nhes. Quero logo dizer o que quero e ir embora" (FREIRE, 2008, apud SCHØLHAMMER, 2011, p. 10).

O urgente, sendo um dos elementos constitutivos da escrita de certos contemporâneos, manifesta a dificuldade por parte do escritor de lidar, aceitar, adequar-se ao mais próximo, ou seja, ao seu presente. A partir disso, este busca modificá-lo, destroçá-lo, levar a experiência de criação até os limites reconhecíveis da palavra. Assim, a literatura manifesta certa sensação de inadequação de um ser que se sente anacrônico em relação a sua própria época. O escritor está, neste sentido, em pugna com o seu tempo. Tal fato revela um posicionamento existencial por parte dele, o de estar em face a um presente que não lhe é totalmente familiar, que lhe é, de certo modo, estranho. A obra, em tal contexto, apresentará e representará esta inadequação e urgência. Isto é, a percepção de um ser que estranha o seu próprio tempo e entorno. Uma das primeiras hipóteses de Schølhammer sobre esse estranhamento, entre época e escritor, é que tal estranhamento revelaria que para o escritor é impossível conhecer ou compreender totalmente a sua época (SCHØLHAMMER, 2011).

Além disso, de acordo com Schølhammer (2011, p.11), a urgência e a inadequação têm uma expressão sensível, manifestada na representação romanesca. O romance contemporâneo expressa a dificuldade do escritor em lidar com o mais próximo e atual. Deste modo, a forma de estar e sentir-se do homem no mundo traz consequências para a forma do gênero romanesco.

Deste modo, a urgência, o estranhamento e a intempestividade tornam-se elementos latentes, que reverberam na obra e se manifestam pela via da fragmentação formal, pelas "formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre a escrita literária e não literária." (SCHØLHAMMER, 2011, p.14).

Portanto, segundo o estudioso brasileiro, o que está na base das formas breves e fragmentadas das narrativas hodiernas é a urgência por falar sobre o real, e uma tentativa de compreender um universo esfacelado de tempos pós-coloniais, globalizados, midiáticos, violentos e intempestivos.

Já no plano temático, o teórico percebe a existência de certos sintomas latentes que se manifestam pela via da violência, da dessacralização e do hibridismo. Diferentemente das

buscas da literatura latino-americana do *boom*, a contemporânea não está às voltas com questões de identidade nacionais, o escritor se reporta ao mundo globalizado. Pois, quase sempre, o palco das narrativas é a grande cidade, trata-se de uma narrativa cosmopolita (SCHØLHAMMER, 2011, p.22). Há a forte presença da realidade social, narram-se as consequências de um mundo capitalista e globalizado, suas misérias, e a condição humana, o crime e a violência. Daí, perceber-se outra característica das narrativas contemporâneas, a diluição de fronteiras estáveis e fixas.

Após estas reflexões teóricas, Schølhammer busca construir um panorama da produção romanesca brasileira das últimas três décadas. Deter-nos-emos brevemente em alguns pontos que ele desenvolve sobre a produção de João Gilberto Noll. Isto porque o romancista brasileiro e Mario Bellatin aparecem lado a lado nas aproximações que realiza Reinaldo Laddaga (2007).

Schølhammer situa João Gilberto Noll dentro de uma corrente estética dos anos 80, batizada de "pós-moderna". Caracterizada por ser a expressão de uma individualidade "desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto." (SCHØLHAMMER, 2011, p.31). Segundo ele, os livros de Noll fazem com que "o leitor entre num mundo ficcional no qual personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo onírico" (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). Mundo ficcional semelhante ao de Bellatin, confirmando a aproximação que faz Laddaga (2007) entre Bellatin, Cesar Aira e João Gilberto Noll, entre outros.

Além destes elementos, outras características da obra de Noll são perceptíveis nas narrativas de Bellatin, como as que destaca Schølhammer ao afirmar que, nessas obras, "ao mesmo tempo, uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema- flash, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado." (SCHØLHAMMER, 2011, p.32).

As técnicas de *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado, ocorrem também na obra de Bellatin. Em tal caso, em ambas produções narrativas, a consequência imediata desta forma esfacelada se dá sobre o narrador que é arrastado "em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando assim uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas." (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). Assim, na perspectiva do autor, "Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como intérprete mais

original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e referência" (SCHØLHAMMER, 2011, p.32).

Outro elemento levantado por Schølhammer sobre a obra de Noll e recorrente na produção de Bellatin é que as narrativas do brasileiro assim como as do mexicano se movem sem centro, não estão ancoradas em um narrador autoconsciente. Além disso, "seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo." (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). E, finalmente, "acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição." (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). Todos esses elementos, além de confirmar uma sensibilidade afim entre os dois escritores, apontam para determinadas características de uma situação pós-moderna.

Para aprofundar suas reflexões sobre as narrativas contemporâneas, Schølhammer cita uma fala do romancista brasileiro Luis Ruffato:

> Minha questão é mais de teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da revolução industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informação de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles eram muitos cavalos,* muitos críticos torceram o nariz e disseram "mas isto não é um romance". Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma. (RUFFATO, apud, SCHOLHAMMER, 2007, p.55).

O trecho longo é justificado pela clareza com que Ruffato expõe o seu modo de composição narrativa, similar à de muitos dos seus contemporâneos. Essa citação traz um novo elemento para compor a pluralidade da cena contemporânea, "a quantidade de informação de hoje". A esse respeito (2011, p.57) afirma: "As novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático." Sociedade calcada na velocidade da informação, onde a pressa e sede pelo novo criam um sistema constituído "na extrema redução das frases, a realidade é fixada pela nominação instantânea dos objetos, das coisas, dos restos, do lixo da grande cidade" (SCHØLHAMMER, 2011, p.64).

Toda essa experiência, calcada na urgência, no caráter intempestivo e em um ambiente de hiper informação, passa a conformar uma estética de "formas romanescas complexas"; nelas, "o autor maneja um material que fertiliza experiências formais da ficção contemporânea, reafirmando o aspecto predominante das narrativas complexas atuais, isto é, fragmentadas e descentradas, que interagem com diferentes experiências formadas sob a influência do hipertexto" (SCHØLHAMMER, 2011, p.65). Assim é possível afirmar que a escrita, de certo modo, apresenta as marcas do espírito do tempo (SCHØLHAMMER, 2011, p.105).

O estudioso brasileiro, ao tecer suas considerações sobre o romance contemporâneo, mais especificamente sobre a produção de João Gilberto Noll, põe-se de uníssono com o crítico argentino Reinaldo Laddaga (2007). Para ambos, certos autores da literatura contemporânea –Mario Bellatin, Cesar Aira, Washington Cucurto, Nestor Perlongher e João Gilberto Noll- enfatizam em suas escritas uma estratégia performativa. Schølhammer destaca do pensamento de Laddaga (2007) que "esses autores são menos preocupados com a produção de representações do que com a tarefa de criar 'espetáculos de realidade', entendidos como cenários sobre os quais 'se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais'" (SCHØLHAMMER, 2011, p.111).

Além de o escritor construir espetáculos de realidade, coloca-se a si mesmo na cena. Schølhammer (2011 p.111), sintetizando o pensamento de Laddaga, afirma que há entre esses escritores contemporâneos uma "propensão de autoencenação autoral." Ainda afirma que a:

> [...]inclusão de referências e pistas autobiográficas podem, nesse sentido, ser lidas não apenas como sintoma da espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como dispositivos de exibição de fragmentos do mundo, que se apresentam de modo a produzirem perspectivas e ópticas sobre um processo em movimento, e não posições subjetivas de observação fixas e objetos concluídos [...] (SCHØLHAMMER, 2011, p.111).

Outro aspecto que devemos considerar do afirmado por Schølhammer diz respeito ao modo de exibição do mundo. Este se dá em fragmentos, indicando uma busca por parte dos autores de representar o todo como um processo, como algo em movimento. Como se o narrador diante da experiência do *shock e* da velocidade fosse captando e emitindo as rápidas imagens que vê. Mario Bellatin defende que este modo de representação é uma de suas maiores buscas, conforme se observa abaixo:

> Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver parecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego, (BELLATIN, 2013, p. 16).[2]

Deste modo, a narrativa contemporânea busca criar o efeito de perspectivas e ópticas de um processo em movimento, não estável ou concluído. Contrariando as posições subjetivas de observação mais fixa e de objetos com contornos mais concluídos do narrador moderno. (SCHØLHAMMER, 2011).

2.2 Características da narrativa latino-americana contemporânea

No livro *Espectáculos de realidad:* ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas (2007), o crítico literário e escritor argentino, Reinaldo Laddaga, realiza uma profunda reflexão sobre algumas tendências da literatura latino-americana contemporânea. Indica que a produção romanesca que se dá entre a revolução cubana de 1959 e os anos 80 corresponde ao período do *boom* latino-americano, e qualifica como literatura contemporânea aquela produzida nas duas últimas décadas do século XX até os dias atuais. Obviamente esta periodização tem apenas fins didáticos e pragmáticos, pois ele próprio encontra tanto em um período como no outro antecipações e continuações de certas características literárias que estão enfatizadas em períodos anteriores ou posteriores, conforme veremos mais adiante.

Aponta que romancistas contemporâneos como: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira e Mario Bellatin são alguns dos escritores representativos da narrativa latino-americana do passado imediato e do presente (LADDAGA, 2007).

A primeira característica comum às obras desses escritores e que permite o agrupamento que faz Laddaga é que as suas narrativas apresentam a fragmentação estrutural do enredo e, consequentemente, a das demais categorias romanescas, como tempo, espaço. São obras estruturadas, ou como álbuns de fotografias, ou como fragmentos soltos e movediços, ou seja, são obras que apresentam uma estruturação peculiar.

[2]Surgiu o que depois, acredito, seria um elemento fundamental em grande parte de meus livros: o fato de fazer consciente a sua arquitetura. Busquei fazer parecer uma série de objetos e situações que foram encontrando, durante o processo de criação, as suas próprias regras do jogo (BELLATIN, 2013, p. 16, tradução nossa).

A respeito deste padrão fragmentário, Laddaga afirma que antes de se construir um enredo com sentido ordenado, ocorre a produção de um espetáculo próximo à emissão televisiva. Isto porque os enredos se constituem de *flashes*, fragmentos velozes e descontínuos sem qualquer impulso de sucessão. Sobre isso o crítico destaca: "[…] abrir un libro de estos es como asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus números."[3] (LADDAGA, 2007, p.10).

Tal padrão fragmentário se encontra, por exemplo, no livro *Las noches de las flores* (2004), do escritor argentino César Aira, romance constituído de fragmentos que se conectam de modo vago e variável. O teórico indica que esta característica do enredo tem relação com uma mudança do trabalho do narrador nos romances. Laddaga afirma que a figura e a função do narrador do livro de Aira estão mais próximas a de um emissor que propriamente de um narrador. A explicação para esta mudança terminológica é a de que as narrativas contemporâneas aproximam-se mais à emissão televisiva do que ao ato de contar típico de um narrador nos moldes moderno ou clássico. Isto é, são obras constituídas por uma série de números breves emissões, entregas de algo.

Destas duas características, Laddaga constrói cinco postulados que seriam característicos da produção narrativa do presente: o primeiro deles é de que *toda literatura aspira à condição da arte contemporânea.* Segundo o teórico, o que poderia relacionar Bellatin, Noll, ou Aira, entre outros escritores do presente, à arte contemporânea poderia ser:

> Aquella propensión entre artistas a emplear sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo; (LADDAGA, 2007, p. 14)[4].

O segundo postulado de Laddaga é de que *toda a literatura aspira à condição de improvisação.* Segundo ele, o escritor utiliza, para compor suas histórias, elementos que lhe são próximos e que ele ordena aparentemente no instante. Como se o romance surgisse do improviso. O terceiro postulado seria de que *toda literatura aspira à condição da foto, da imagem instantânea.* Sobre este aspecto, Laddaga diz que a busca pela captura instantânea

[3] "Abrir um livro desses é como assistir a um espetáculo no qual o artista realiza seus números" (LADDAGA, 2007, p.10, tradução nossa).

[4]"Aquela propensão entre os artistas a empregar suas melhores energias não em produzir representações deste ou daquele aspecto do mundo, nem em propor desenhos abstratos que resultem em objetos fixos, se não construir dispositivos de exibição de fragmentos do mundo" (LADDAGA, 2007, p. 14, tradução nossa).

produz imagens cujo estatuto é ser instável, o que gera o efeito de movimento e mudança contínua de imagens sendo capturadas. As constantes conformações e formações destas imagens fazem com que se veja o todo, isto é, o universo narrativo, como um processo, uma transformação e uma mutação (LADDAGA, 2007, p.15).

Deste aspecto, deriva o quarto postulado, o de que *toda literatura aspira à condição de ser mutante.* Isto é, algo feito para não durar, mas para ser um artefato de consumo rápido. E finalmente, um quinto aspecto desta literatura contemporânea seria o de que *toda literatura aspira à condição de um transe.* Isto devido ao modelo oscilatório, movediço, que põe o leitor diante de um processo constante de construção e desconstrução quer de espaço, tempo, personagens, narrador, um universo narrativo que tem como signo a instabilidade de sentidos.

Deste modo, nas narrativas contemporâneas, o papel do narrador, para o crítico argentino, não representa mais a realidade tal qual o narrador do *boom* representava. A realidade representada é constituída pela emissão, por números breves. O narrador, em tal caso, é substituído pelo emissor. Conforme se disse anteriormente, mais que de um narrador, o romance contemporâneo apresenta a figura de um "executante" que constrói uma série de números breves recorrendo a certas peças de seu repertório. (LADDAGA, 2007).

2.3 Uma nova ecologia

Laddaga aprofunda a sua reflexão sobre a condição existencial do homem na contemporaneidade; segundo ele, aspectos da contemporaneidade, como a solidão, a angústia existencial, a euforia, disforia entre outros, podem ecoar na narrativa contemporânea. A expressão estética do escritor brasileiro João Gilberto Noll, do argentino Cesar Aira ou do mexicano Mario Bellatin, seriam índices ou sintomas de uma vasta transformação (transformação que tratamos de exemplificar no primeiro capítulo). Esta transformação tem em seu interior dois elementos que podem estar presentes na dinâmica da escritura dos escritores citados:

> […] la dinámica depresiva que causa la multiplicación innegable de los "signos de la obsolescencia" (la expresión es de Barthes) de la cultura moderna de las letras y la dinámica euforizante que causa la percepción de otras posibilidades que emergen en

> un mundo que sufre cambios sísmicos en todos sus niveles.[5](LADDAGA, 2007, p. 19)

A dinâmica depressiva e a eufórica estão na base do discurso romanesco contemporâneo, fragmentário e emissivo. Isto ocorre, porque muitos dos elementos da cultura moderna, em nossos dias, têm os seus discursos formadores em vias de obsolescência. Deste modo, o relato romanesco contemporâneo, segundo Laddaga, traz em si as marcas de certa euforia, no sentido de não se saber o porvir; mas, ao mesmo tempo, traz as marcas da depressão de quem não sabe ao certo para onde vai. Além destes aspectos existenciais próprios do nosso tempo, há também, segundo Laddaga, elementos culturais próprios de nossa época que incidem diretamente no romance:

> Estos libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época de la Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso. (LADDAGA, 2007, p. 19)[6]

É neste contexto que se realiza a apreensão e a expressão da experiência contemporânea. Época que em si é fragmentada (BAUMAN, 1995), em que até mesmo a literatura se dilacera para tentar abarcar as fronteiras sempre em expansão da experiência. Experiência desregulada, termo de Bauman (1995), que jamais é estável. Como um pêndulo, ora se inclina para o estado de depressão (fruto de uma espécie de nostalgia pela era moderna), ora se inclina para a euforia de um tempo histórico voltado para o prazer e para a liberdade pessoal[7]. O gênero romance, dentro desta ecologia desajustada, perde seus

---

[5][...] a dinâmica depressiva que causa a multiplicação inegável dos "signos da obsolescência" (expressão de Barthes) da cultura moderna das letras e a dinâmica euforizante que causa a percepção de outras possibilidades que emergem de um mundo que sofre mudanças sísmicas" (LADDAGA, 2007, p. 19, tradução nossa).

[6]Estes livros que se inserem em uma época em que, pela primeira vez em muito tempo, não está claro que o veículo principal da ficção verbal seja o livro impresso: na época da Internet, da televisão a cabo, da transmissão televisiva durante 24 horas, da diversidade de línguas na tela (e nas ruas também), da extensão das telas em todos os espaços, da emergência de um continuo audiovisual, uma atmosfera de textos, visões e sons que envolve o menos ato de discurso (LADDAGA, 2007, p. 19, tradução nossa).

[7] [...] Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares de pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais [...] (BAUMAN, 1995, p.10).

contornos, as categorias conformadoras da forma e da estrutura do romance tradicional moderno, e até mesmo da época do *boom* latino-americano, devido às características da experiência no presente, sofrem alterações significativas.

Em primeiro lugar, aponta Laddaga (2007), as narrativas do *boom* eram baseadas na experiência, história, e impulso de sucessão**.** Já nas narrativas contemporâneas o evento e emissão do espetáculo são mais importantes que a história. O caráter emissivo e fugaz atrai a atenção para a forma, para o artefato narrativo, mais do que para a história narrada. Diferentemente do romance do *boom*, que buscou construir monumentos pausados, ou grandes narrativas, sobre a identidade latina por exemplo, em um dado local e em dado momento. A ficção contemporânea busca representar um desdobramento continuo, "despliegue continuo" (LADDAGA, 2007). Na literatura do *boom,* o narrador constrói um grande aparato de linguagem, no qual o escritor é o artista, o criador de histórias extraordinárias. A figura deste artista artífice e criador de histórias extraordinárias não se formaliza nas narrativas contemporâneas, por exemplo, nas selecionadas por Laddaga.

Com isso, a narrativa dos dias atuais se diferencia da literatura pós-revolução cubana, ao não se propor como contadora de histórias maravilhosas, extraordinárias, grandes e eloquentes, mas sim, nas palavras de Laddaga, por apresentar espetáculos de realidade, por montar cenas, fragmentos, objetos em processo de construção, nos quais a apreensão do sentido é difícil e movediça.

Isso se dá, conforme dito anteriormente, devido ao fato de o escritor contemporâneo viver dentro de outra ecologia cultural e social em relação aos anos do *boom:* "el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Linspector, opera ahora en una ecologia cultural y social muy modificada." (LADDAGA, 2007, p. 14). Portanto, o teórico indica que, com a modificação da "ecologia cultural e social" ocorrida após os anos 80 do século XX, a representação romanesca sofre alterações nos seus aspectos constitutivos.

2.4 Kafka e Borges, possíveis aproximações com a produção de Bellatin

Procuremos agora discernir a linha estética a que a crítica tem comparado a produção de Mario Bellatin. Quais características da obra do escritor mexicano permitem à crítica apoiar-se para definir certa linha de confluência entre Bellatin e outros escritores

contemporâneos e alguns escritores do século XX. Retomemos a reflexão de Reinaldo Laddaga (2007) que, mesmo considerando que algumas características estéticas diferenciam a produção romanesca contemporânea da literatura do *boom*, acredita que é possível perceber uma linha de confluência entre alguns escritores modernos e certos escritores contemporâneos.

Laddaga, na esteira de Sérgio Pitol (2007), compara a produção estética de Bellatin à de Jorge Luis Borges. A tese que o professor argentino desenvolve a partir do pensamento de Pitol (2007) é a de que é possível agrupar alguns escritores contemporâneos à produção de Borges devido ao fato de eles apresentarem certas característica comuns como "la sensibilidad a la forma" (PITOL apud LADDAGA, 2007). Esta sensibilidade formal se manifesta no romance contemporâneo por meio da mescla de autobiografia, ficção, especulações diversas sobre a arte e a crítica literária. São todos textos "anfibios donde los géneros se mezclan y potencian unos a otros" (LADDAGA, 2007, p.26)[8].

Partindo desta característica (traçada primeiramente por Pitol), Laddaga busca verificar em que medida a aproximação que faz Pitol entre Bellatin e Borges é possível e em que medida não o é. Laddaga, de certo modo, está de acordo com a aproximação que faz Pitol; entretanto, sobre isso ele diz:

> ¿Es cierto que hay una línea que une a Mario Bellatin y César Aira, con el primer Borges? […] Mi impresión es que sí en cierto sentido y no en otro. En el trabajo de Borges, como en cualquier trabajo literario complejo, hay más de una tendencia, más de una línea de desarrollo. Yo diría que Bellatin o Aira extienden, profundizan, agravan una línea que proviene de esta obra, al mismo tiempo que la asocian con elementos que no se encuentran en ella en absoluto (o que se encuentran sólo en germen). (LADDAGA, 2007, p. 30)[9]

A tendência estética borgiana, possível de ser aproximada à de Mario Bellatin, é, para Laddaga, a do "primeiro" Borges. Fase esta, na qual as obras *El libro de los seres imaginarios, Historia universal de la infancia, Evaristo Carriego e* personagens como Irineo Funes, segundo Laddaga, é do Borges "más Barroco [...] más próximo, también, a Kafka." (LADDAGA, 2007).

O que permite esta aproximação é a sensibilidade à forma. Laddaga busca exemplificar como esta sensibilidade se manifesta nas narrativas nos escritores citados. Para

[8] "Anfíbios, onde os gêneros se mesclam e se potencializam uns aos outros" (LADDAGA, 2007, p.26, tradução nossa).

isso, analisa o personagem Odradek do conto *Las preocupaciones de un padre de familia Odradek*[10] de Franz Kafka, e percebe certas correspondências entre esta obra e *El libro de los seres imaginários,* do argentino Borges. Ambas as obras, por exemplo, apresentam seres de origem desconhecida, feitos de coisas diversas e usadas, e de consistência frágil. (LADDAGA, 2007). Ao ler-se um trecho de *Las preocupaciones de un padre de família,* a linha de semelhanças entre Kafka, Borges e Bellatin, parece bem consistente:

> Uno estaría tentado de creer que esta estructura tuvo alguna vez una forma adecuada a una función, y que ahora está rota. Sin embargo, tal no parece el caso; por lo menos no hay ningún indicio en ese sentido; en ninguna parte se ven composturas o roturas; el conjunto parece inservible, pero a su manera completo. Nada más podemos decir, porque Odradek es movedizo y no se deja apresar […] (KAFKA, apud LADDAGA, 2007.p. 32).[11]

Esta preocupação em relação à forma que está presente em *Odradek*[12] pode também ser vista em um escrito de Borges, de 1969, chamado "Elogio de la sombra". Nesse poema, o escritor argentino faz uma espécie de descrição da imagem da Buenos Aires onde ele via. Para Laddaga, assim como *Odradek,* o poema borgiano está "hecho de pedazos de hilos cortados, viejos, anudados y entreverados, de distinta clase y color." (LADDAGA, 20007, p.32)[13]. São feitos "de estas cosas ruinosas, de estas cosas que se vuelven particularmente punzantes en el momento de perder sus contornos y, en suma sus identidades." (LADDAGA, 2007, p.33)[14]. O estudioso afirma que a imagem de Buenos Aires que se deixa ver no poema de Borges "se

[10]É certo que existe uma linha que une Mario Bellatin e César Aira com o primeiro Borges? [...] Minha impressão é de que sim em certo sentido e não em outro. No trabalho de Borges, como em qualquer trabalho literário complexo, existe mais de uma tendência, mais de uma linha de desenvolvimento. Diria que Bellatin ou Aira estendem, aprofundam, agravam uma linha que provém da obra de Borges, ao mesmo tempo em que agregam elementos que não se encontram nela de modo algum. (LADDAGA, 2007, p.30, tradução nossa). Disponível em: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/las_preocupaciones_de_un_padre_de_familia.htm acesso em: 28/09/2015.

[11] Estaríamos tentados a acreditar que esta estrutura teve alguma vez uma forma adequada a alguma função, e que se rompeu. Entretanto, não parece ser o caso; pelo menos não há nenhum indício nesse sentido; em nenhuma parte se podem ver reparos ou rupturas; o conjunto parece imprestável, mas completo a seu modo. Nada mais podemos dizer, porque Odradek é movediço e não se deixa capturar [...]. (KAFKA, apud LADDAGA, 2007, p. 32, tradução nossa).

[12]De agora em diante, utilizaremos *Odradek* para o conto *Preocupaciones de un padre de família*, tal qual fez Laddaga (2007).

[13] "Feito de pedaços de fios cortados, velhos, amontoados e empilhados, de distinto modo e cor" (LADDAGA, 20007, p.32, tradução nossa).

[14] "Dessas coisas ruinosas, destas coisas que se tornam particularmente pulsantes no momento de perder seus contornos e, em suma, suas identidades" (LADDAGA, 2007, p.33, tradução nossa).

mantiene en pie más como un acróbata en equilibrio que como lo haría una arquitectura bien fundamentada." (LADDAGA, 2007, p. 33)[15].

Este vínculo entre Borges e Kafka, que se dá pela preocupação com forma, é ampliado por Laddaga ao ser aplicado à obra de Bellatin. As formas dos livros do escritor mexicano são descritas como de estrutura complicada, assim como *Odradek* e *Elogio de la sombra.* Os escritos apresentam um universo descomposto que não se deixa apresar, são constituídas de coisas ruinosas. Portanto, a linha que une os três escritores, de épocas e contextos sociais tão distintos, é o modo como estes concebem a forma, isto é, não como algo que se mantém em pé graças a uma arquitetura fundamentada, mas como um acrobata em equilíbrio (LADDAGA, 2007).

A comparação entre Kafka, Borges e Bellatin é significativa, pois, pensando em gênero, Borges não foi um romancista. Conhecemos Borges, sobretudo, pelos seus contos. Tampouco Kafka escreveu romances, seus livros estão mais próximos ao que a crítica chama de novela. Entretanto, ambos escritores parecem antecipar a fragmentação que está presente em algumas das tendências das formas narrativas latino-americanas contemporâneas e a dissolução das fronteiras entre os gêneros. Além do mais, alguns escritores contemporâneos, ao mesmo tempo em que se aproximam do modo de contar histórias de um Kafka ou de um Borges, se afastam do modelo de narrar próprios do romance do *boom.* Neste mesmo sentido, Ildefonso (2004), já havia indicado a aproximação estética sinalizada por Laddaga (2007), entre o autor checo e Bellatin, conforme podemos ver:

> Y es que, aunque no sea "vanguardista", Bellatin tiene muchas coincidencias con el estilo del escritor checo (por ejemplo, el de envolvernos en un mundo sin leyes o el de no dar nombres de los protagonistas). Otro aspecto es la tendencia a la no referencialidad a una determinada sociedad, esto lo hace, como se señaló antes, mediante la metaforización o simbolización. (ILDEFONSO, 2004, p. 12) [16]

[15] "Mantem-se em pé mais como um acrobata em equilíbrio do que como se fosse uma arquitetura bem fundamentada" (LADDAGA, 2007, p. 33, tradução nossa).

[16]Embora não seja "vanguardista", Bellatin tem muitas coincidências com o estilo do escritor checo (por exemplo, o de envolve-nos em um mundo sem leis ou o de não dar nomes aos protagonistas). Outro aspecto é a tendência a não referencia a uma determinada sociedade, isso é feito, como sinalizei antes, mediante a metaforização ou simbolização. (ILDELFONSO, 2004, p.12, tradução nossa).

2.5 Loucamente refinados - refinados sem sentido

Traçada a genealogia entre Kafka, Borges e alguns contemporâneos, que teriam correlações pelas características já mencionadas, o crítico argentino procura analisar especificamente o romance contemporâneo. Uma primeira marca dessa narrativa contemporânea, em sua opinião, é a de que ela apresenta uma estrutura peculiar, como um "albun de fotografías donde se exponen fragmentos conectados de maneras variables y vagas" (LADDAGA, 2005, p.09).

Esta característica, sendo predominante, faz com que consequentemente haja uma diminuição da atenção dispensada ao tema. O que reforça a oposição entre a narrativa latino-americana do *boom* e a produção contemporânea analisada por Laddaga. Sobre esta dicotomia, o autor dirá que escritores próximos a Borges e a uma certa Clarice Lispector:

> Se inscriben en la tradición de una literatura al mismo tiempo compleja en el plano de la forma e indiferente a los valores que ha llegado a cifrar el adjetivo "bíblico": la potencia, la altura, la sobreabundancia de sentido- o en los términos del proprio Pitol, la "grandeza de tono", la "complejísima construcción" de "esa espesa arborescencia" que son, por ejemplo, los textos de Faulkner. (LADDAGA, 2007, p.30)[17].

Portanto, no contexto literário latino-americano das últimas décadas, pode se ver surgir uma narrativa mais atenta à forma, o que a diferencia de uma narrativa caracterizada pela superabundância de sentido, potência temática, grandeza de tom ou ampla arborescência, nos termos de Pitol.

A respeito disso, a linha de obras produzidas por escritores como Welty. Manganelly, certo Borges, Clarice, Noll, Bellatin, Aira, entre outros, pode ser vista como "un desfile de presencias diminutas" (LADDAGA, 2007). Para o teórico, estas obras seriam obcecadas com a possibilidade estética de serem pequenas, mas ao mesmo tempo, profundamente refinadas, (LADDAGA, 2007). Refinamento que leva ao excesso, ao exagero e ao absurdo.

> […]Locamente refinados, refinados sin sentido. E, incluso, refinados de un refinamiento, una atención al tallado del detalle, que aparece tanto más

[17] Estão postos na tradição de uma literatura ao mesmo tempo complexa no aspecto formal e indiferente ao aspecto caracterizado pelo adjetivo "bíblico". A potência, a altura, a superabundância de sentido – ou nos termos de Pitol, a "grandeza de tom", a "complexa construção" dessa "ampla arborescência" que são, por exemplo, ou textos de Faulkner. (LADDAGA, 2007, p.30, tradução nossa).

> absurdo cuando que se aplica a la composición de sinsentidos […] (LADDAGA, 2007, p. 30)[18]

Devido a isso, Laddaga aponta a existência nestas narrativas contemporâneas de uma solicitação ao leitor para que complete os sentidos, uma vez que elas não apresentam um universo completo e acabado mas, sim, constituído de pormenores lacônicos. Estas obras lacônicas, ao não nomearem, ao não definirem o representado, poderiam estar buscando a não nomeação das coisas e dos seres, com base em um pressuposto como o de Mallarmé: "Nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir advinando; el sueño es sugerirlo" (MALLARMÉ, apud LADDADA, 2007, p. 35)[19].

A felicidade de ir adivinhando, mas sem jamais chegar a uma única definição ou entendimento de algo, pode ser um dos eixos destas narrativas contemporâneas. Conforme Laddaga (2007, p.36), "el placer en la lectura (la felicidad de ir adivinando) se produce cuando un impulso de interpretación se conjuga con la suspensión de la posibilidad de concluir alguna interpretación determinada." A respeito disso, o teórico afirma: "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético." (LADDAGA, 2007, p.36).

Ainda com o intuito de interpretar alguns dos porquês, ou efeitos destas obras lacónicas sobre o leitor, o crítico diz que existe nestas obras:

> […] una singularidad que gravita en su trasfondo, que solicita la interpretación pero la bloquea sistemáticamente, de modo tal que aquello a lo que el descifrador (y el lector es un descifrador) debiera aspirar es la revelación de lo que sabe que no puede revelarse. De "lo que no se nombra [...] (LADDAGA, 2007, p.38)[20].

---

[18] [...] Loucamente refinados, refinados sem sentido. E, inclusive, refinados de um refinamento, uma atenção ao detalhe, que aparece tanto mais absurdo quando que se aplica a composição de sem sentidos [...] (LADDAGA, 2007, p.30, tradução nossa).

[19]"Nomear um objeto, dizem que disse Mallarmé, é suprimir três quartas partes do gozo de um poema, que reside na felicidade de ir adivinhando; o sonho é deixar sugerido" (MALLARMÉ, apud LADDAGA, 2007, p.35, tradução nossa).

[20][...] uma singularidade que gravita em seu transfundo, que solicita a interpretação, mas a bloqueia sistematicamente, de modo tal que aquilo ao que o decifrador (e o leitor é um decifrador) devesse aspirar é a revelação do que sabe que não pode ver revelado. "Daquilo a que não se pode dar nome" [...] (LADDAGA, 2007, p.38, tradução nossa).

Portanto, para Laddaga, estes escritos lacônicos revelam intenções dos escritores de não poder revelar o todo ou, também, de não buscar fazê-lo. A forma fragmentária está próxima daquilo que Laddaga chamou de texto desejável, que pode ser definido como:

> [...] el que se debiera escribir: una totalidad frágil de la cual algo se ausenta, al mismo tiempo que señala. Este ausentamiento fascina, en la medida en que en virtud de él, en la temporalidad propia de la vida cotidiana, temporalidad de la acción y de la relación, se abre otro tiempo, el del flujo y reflujo de tensiones […] (LADDAGA, 2007, p.43).[21]

Segundo Laddaga, as características dessa literatura, até certo ponto contra-canônica, seriam as já mencionadas, uma escritura que "exaspera hasta lo imposible su chabacanería, su vulgar extravagancia [...] y transforma su lenguaje en un palimpsesto de ignorancia y sabiduría, de majadería y exquisitez, hasta lograr un libro absurdamente refinado." (LADDAGA, 2007, p.29)[22]. Para ele, esse fenômeno se dá enfaticamente "en los últimos años del siglo (XX), como caracterizado por la abundancia […] de escritores que son paradigmas de lo más valioso de esa narrativa." (LADDAGA, 200, p.29).

Seriam, portanto, obras como as de Bellatin e dos outros autores já mencionados que se encontram vinculadas a Silvana Ocampo, Felisberto Hernández, e até mesmo a "cierta Clarice Linspector". Assim, o pesquisador argentino aproxima escritores contemporâneos, como Bellatin, a autores, que "se inscriben en la tradición de una literatura al mismo tiempo compleja en el plano de la forma" (LADDAGA, 2007, p.30), e oposta a outro fazer literário relacionado ao modo de representação potente, que busca a altura, a superabundância de sentido, a grandeza de tom e a complexa construção (LADDAGA, 2007, p.30).

[21] […] o que se deveria escrever: uma totalidade frágil da qual algo se ausenta, ao mesmo tempo que sinaliza. Este afastamento fascina, na medida em que, em virtude dele, na temporalidade própria da vida cotidiana, temporalidade da ação e da relação, se abre outro tempo, o do fluxo e refluxo de tensões [...] (LADDAGA, 2007, p.43, tradução nossa).

[22] Eleva até o impossível sua complexidade, sua vulgar extravagância [...] e transforma a sua linguagem em um palimpsesto de ignorância e sabedoria, de rusticidade e raridade, até conseguir um resultado absurdamente refinado (LADDAGA, 2007, p.29, tradução nossa).

2.6 A literatura de Mario Bellatin

> La literatura de Mario Bellatin influye en la lengua, la hace balbucear y la empuja al silencio; apuesta todo al sinsentido, y esa diversidad basta para dar cuenta del universo, de sus terrores y glorias. (*Gabriel Ríos)*

Uma vez estabelecidas aproximações e afastamentos entre a literatura contemporânea e a produção anterior aos anos 80, vamos a considerações sobre Mario Bellatin e sua obra. Mario Alfredo Bellatin Cavigiolo nasce na Cidade do México no dia 23 de julho de 1960; ainda bebê vai, com sua família, viver no Peru onde residem até que Bellatin complete quatro anos. Bellatin nasceu sem o braço direito e até hoje utiliza próteses de formas variadas. Estudou Teologia no seminário Santo Toribio de Mogrovejo e posteriormente Ciências da comunicação. Publicou seu primeiro livro em 1986, intitulado *Mujeres de sal.* Com *Salón de belleza* (1994), ganha reconhecimento internacional; a obra ocupa a posição décimo nona em uma lista, elaborada por 81 escritores e críticos latino-americanos e espanhóis, dos cem melhores livros em língua espanhola dos últimos 25 anos.

Atualmente é o diretor da Escuela Dinámica de Escritores, na Cidade do México. Essa escola foi criada em 2001 e procura ser um espaço de preparação literária alternativo em relação ao universo acadêmico. Além da relação com o universo literário, Bellatin tem uma vasta experiência cinematográfica. Em Cuba estudou cursos de roteiro cinematográfico na oficina de cinema de Gabriel García Márquez. Seus romances já foram traduzidos ao inglês, ao alemão, ao francês, ao português, entre outros. Na obra deste autor fronteiriço (em distintos sentidos) mesclam-se realidade e ficção, crônica e alusão biográfica, documentos científicos e misticismo. Conforme Miguel Ildelfonso (2015),

> Bellatin pertenece a la generación de jóvenes narradores que surgieron en los años noventa con la provocadora antología que se tituló *McOndo*, dirigida por el escritor chileno Alberto Fuguet. En sus declaraciones en entrevistas y ponencias Bellatin siempre ha declarado estar a favor de la independencia del escritor y de la obra literaria respecto a su sociedad. Esto marca desde el inicio de su carrera una diferencia importante con los escritores anteriores. También es una manera de quitarse de encima (sin la irreverencia de McOndo) el peso de los escritores del Boom. Más que una declaración de independencia, libertad, o de rechazo al compromiso ético del escritor respecto a su sociedad, Bellatin ha hecho de esta postura el punto de partida de un estilo de fabulación que le ha dado una personalidad propia en la nueva narrativa Latinoamericana (ILDEFONSO, 2015, p. 02).[23]

[23] Bellatin faz parte da geração de jovens narradores que surgiram nos anos noventa com a provocante antologia que se se chamou McOndo, dirigida pela escritor chileno Alberto Gughet. Em suas declarações em entrevistas e

Laddaga aponta como próprio à escritura deste autor a constituição de histórias como um constante desvencilhar, como algo em processo, uma procissão em desenvolvimento, em suma, um espetáculo de realidades. Para o autor, é possível perceber uma busca continua na obra pela "vasta performance". Espetáculo e performance têm como um de seus principais elementos o fato de ser indiscernível (LADDAGA, 2007). Além disso, é notória em suas obras a insistência em certos temas como mutilações, mortes, fármacos, religião, sexo, entre outros, que têm sido vistos pela crítica como símbolos da contemporaneidade. Deste modo, os livros de Bellatin se erguem, na ótica de Laddaga, sobre a impossibilidade de conhecer. Ao comentar o livro *Salón de Belleza*, Laddaga (2007, p.132) afirma, por exemplo, que: "la imagen que fascina al escritor en trance de iniciar su obra es menos la idea de la transformación consumada que la de la transformación en curso." É este estatuto de indefinição que, por sua vez, solicita a constante adaptação do leitor/espectador frente ao que lê/vê, que, para o argentino, pode ser um dos grandes avanços de Bellatin. A característica de emissão, execução, mais que de um modelo narrativo que buscava representar uma grande história, com sentido de totalidade, é perceptível em Bellatin. A respeito disso, Laddaga 2007, p.10) afirma:

> […]Mario Bellatin [...] es el autor de una de las más sorprendentes obras de los últimos años, obra – como la de Aira – consiste en una multitud de pequeñas entregas, episodios anuales, semianuales, como si Bellatin quisiera que el lector, más que leer los monumentos pausados que realiza siguiera el despliegue continuo de una práctica. [24].

Tanto Bellatin, como Aira ou até mesmo João Gilberto Noll, escritores latino-americanos centrais (LADDAGA, 2007), apresentam obras complexas, inovadoras e inventivas. Segundo Laddaga (2007, p.14), eles:

---

palestras Bellatin sempre declarou estar a favor da independência do escritor e da obra literária em relação à sociedade. Isso marca desde o início de sua carreira uma diferença importante com os escritores anteriores. Também é uma maneira de tirar de cima de si o peso dos escritores do *boom*. Mais que uma declaração de independência, Bellatin fez de sua postura o ponto de partida de um estilo de fabulação que lhe deu uma personalidade própria na nova narrativa latino-americana (ILDEFONSO, 2015, p. 02, tradução nossa).

[24][...] Mario Bellatin [...] é o autor de uma das mais surpreendentes obras dos últimos anos, obra- como a de Aira – consiste em uma variedade de pequenas entregas, episódios, anuais, semestrais, como se Bellatin pretendesse que o leitor, mais que ler monumentos pausados que realiza seguisse um desenrolar continuo de uma prática. (LADDAGA, 2007, p.10, tradução nossa).

> […] han publicado libros en los cuales se imaginan – como se imagina un objeto de deseo- figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje, o los creadores de historias, 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. [25].

A partir deste trecho, percebemos que a crítica tem correlacionado estes escritores contemporâneos em dois aspectos: a tendência de não serem mais os artistas de construções densas de linguagem e, em consequência disso, produzirem uma narrativa que se aproxima ao espetáculo, à emissão, formas de expressão típicas da sociedade contemporânea marcada pela preponderante presença de aparelhos midiáticos.

Alguns estudos sobre a obra de Bellatin já têm sido desenvolvidos no sentido de aproximar a sua obra a certas características pós-moderna. Por exemplo, a reflexão desenvolvida por Miguel Ildefonso (2004, p.1)[26], na qual este autor busca:

> […] encontrar algunos rasgos que caracterizan el planteamiento de la posmodernidad en [...] novelas de Mario Bellatin. Tales rasgos son: el cuestionamiento canónico a los escritores anteriores, que en el caso Latinoamericano de Bellatin está referido a los escritores del Boom. La desacralización del discurso de la Modernidad también es importante, así como mostrar la crisis de la utopía, o en otras palabras la falta de fe en un progreso histórico […] La imposibilidad de llegar a la verdad histórica es otro rasgo importante que está presente en la narrativa de Bellatin.

Para Ildefonso, um dos elementos que perpassam grande parte dos livros de Bellatin e que permite ver na obra do autor algunas metáforas pós-modernas é que "Las historias que cuenta Bellatin parten de la ausencia de una historia colectiva; de personas que, aunque no encajan en el mundo, no buscan cambiarlo tampoco." (ILDEFONSO, 2004, p.12).

[25] [...] publicaram livros nos quais se imaginam- como se imagina um objeto de desejo- figuras de artistas que são menos artífices de construções densas de linguagem, ou os criadores de histórias, que produtores de "espetáculos de realidade", utilizados para criar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos sobre os quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais. (LADDAGA, 2007, p.14, tradução nossa).

[26] [...] encontrar algumas marcas que caracterizam a temática da pós-modernidade em [...] romances de Mario Bellatin. Tais marcas são: o questionamento canônico aos escritores anteriores, que no caso latino-americano de Bellatin está referido aos escritores do *boom*. A dessacralização do discurso da Modernidade também é importante, a sim como mostrar a crise da utopia, ou em outras a falta de fé em um progresso histórico [...] A impossibilidade de chegar a verdade histórica também é outra marca importante que está presente na narrativa de Bellatin. (Tradução nossa).

Isso começa com a sua postura quanto à sua vida. Mario Bellatin está sempre recompondo e voltando a compor e logo descompondo a sua biografia, sempre revendo a sua infância, olhando novamente o seu passado, de distintos modos, e logo o modificando e voltando sobre ele. O que se configura é um "eu" sempre por ser descoberto, constantemente revisitado e repleto de interrogações.

Tais características tornam a escritura de Bellatin sempre em pugna com qualquer definição estável para as suas obras. A respeito de sua própria narrativa, mais particularmente sobre o seu livro *Disecado* (2011), mas que pode ser estendida a grande parte da produção do autor, diz ele: "[...] no sé si *Disecado* es una novela o un relato. De lo único que soy testigo es de que escribo y no sé si es literatura o no porque ni siquiera sé lo que es literatura." (BELLATIN, 2011)[27]. Em outra recente entrevista o autor dá indicações claras do que seria a literatura para ele:

> La literatura no se inventa o no se reinventa [...] no tiene un desarrollo lineal de modernidad, [...] se diferencia de la ciencia con la idea de tiempo lineal hacia una modernización o un perfeccionamiento tecnológico, pues en la literatura esas leyes no cuentan […] lo que no quiere lograr es que sea estático, que la literatura no sea algo estático, pero siempre en constante movimiento. (BELLATIN, 2011)[28]

Passemos, agora, ao jardim de *Flores* (2009).

[27] [...] Não sei se *Disecado* é um romance ou um relato. Da única coisa que posso falar é que escrevo, e nem sei se é literatura ou não, porque nem se quer sei o que é literatura [...] ((BELLATIN, 2011, tradução nossa).

[28] A literatura não se inventa ou não se reinventa [...] não tem um desenvolvimento linear de modernidade. Diferencia-se da ciência baseada no tempo linear em direção a uma modernização ou ao aperfeiçoamento tecnológico. Na literatura essas leis não contam. A literatura não quer ser estática, mas sempre em constante movimento. (BELLATIN, 2011, tradução nossa).

3 A OBRA

3.1 Um passeio pelo jardim das *Flores*[29]

Para tratar de compreender a linguagem das flores, isto é, de refletir sobre a experiência que se representa no livro de Bellatin, em primeiro lugar, vamos ao enredo da obra. Optamos por apresentá-lo de acordo com a ordenação que faz o próprio autor, e não agrupar os fragmentos por temáticas, ou seguindo alguma linha cronológica. Buscando seguir a disposição de capítulos do próprio livro, refletiremos sobre alguns efeitos dessa narrativa.

Antes de tudo, *Flores* (2009) é uma peça narrativa que se compõe de uma variedade de quadros aparentemente independentes. Está conformada de um conjunto de 36 breves capítulos, cada um deles precedido pelo nome de uma determinada flor. Nestes fragmentos, narram-se, aleatória e episodicamente, as desventuras de uma série de personagens. Por exemplo, *o escritor* a que falta uma perna e que vai a cerimônias religiosas em uma mesquita de uma cidade indeterminada. Nesta mesquita, realizam-se estranhos ritos e danças. Outra personagem é *Alba a poeta;* alcoólica, termina morrendo misteriosamente após adotar os gêmeos Kuhn (os irmãos *Kuhn*, a ambos faltam os braços e as pernas). Também há a história de *Brian e Marjorie*: se casam e têm um filho. *Brian* não gosta do fato de ter-se tornado pai em um momento de sua vida profissional em que não poderia sê-lo; termina por inocular um vírus mortal (HIV) no próprio filho. Há também um doutor alemão que investiga mutações em seres humanos ocorridas em decorrência de certos fármacos.

As relações entre essas histórias são vagas, inconstantes e movediças, muitas vezes, porém, de certo modo, se inter-relacionam. Além das várias histórias estarem constantemente sendo alteradas, embaralhadas, no interior de algumas, o narrador interrompe o que estava contando para fazer alguma citação, reflexão, digressão, inserir alguma nota, etc. Por isso, o enredo de *Flores* se torna "una procesión de incompletas imágenes cuyo orden podría ser otro, tan escaso es el impulso de avance que poseen." (LADDAGA, 2007, p. 138).

À falta de impulso de avanço na cronologia temporal ligam-se outros elementos de descontinuidade em *Flores*: o espaço, os personagens e o narrador, todos juntos, conformam

[29] Utilizamos a edição: *Flores* (2009). Tradução de Josely Vianna Babtista, editada pela Cosac Naify.

esta peça esfacelada. Em *Underwood portátil. Modelo 1915*, publicado em Sarita Cartonera, Lima, 2005, o próprio autor sintetiza o enredo de *Flores* nos seguintes termos:

> [...] una novela que transcurrirá en una ciudad que no es en verdad ninguna, pero que sin embargo es muy parecida a Manhattan. Se tratará de la historia de un joven escritor - a quien le falta una pierna como consecuencia de un medicamento consumido por su madre durante el embarazo -, sumergido en una búsqueda algo exaltada por desentrañar nuevas formas sexuales y religiosas, que intuye están presente en la ciudad donde vive […] (BELLATIN, 2013, p. 32)[30].

A citação cria a impressão de que o livro todo tem como enredo básico a personagem do *escritor;* seria ele que amarraria todas as outras histórias dos demais personagens. Mesmo que ele, Bellatin, queira "indefinir" tudo, acaba dando uma configuração lógica, aceitável: um indivíduo que se faz escritor e que tem a característica básica (outra além de ser escritor) a perda da perna – em consequência de sua mãe ter tomado fármacos antidepressivas que terminaram causando as más formações físicas do *escritor*. Entretanto, a narrativa que termina escrevendo Bellatin, embora possua a história do jovem escritor, apresentará outras tantas além desta, como a dos gêmeos Kuhn, Amante Outonal, Alba a poeta, Marjorie, Henriete Wolf, entre outras.

A percepção que temos é a de que se buscarmos resumir o enredo desta obra, atendendo aos elementos principais de uma narrativa, não conseguiremos fazê-lo em poucas laudas. Muitas vezes, de um romance não fragmentado, mesmo que longo e cheio de peripécias, o leitor é capaz de elaborar uma síntese de sua história. Isso porque o romance tradicional está constituído pelos três segmentos básicos de uma narrativa: início, meio e fim. Mesmo que um deles ou mais estejam pressupostos, não manifestos. Já em *Flores*, a disposição das histórias e a falta de ligação entre elas rompem com este efeito de sucessão, não há uma hierarquia de fatos. Assim, devido justamente às complexidades estruturais da obra, apresentamos os seus capítulos em forma de resumos, e, a seguir, tecemos alguns comentários. Apresentamos cada fragmento separadamente (conforme o conselho do próprio narrador na epígrafe de *Flores*), com o objetivo de tornar mais claro o entrecruzamento das histórias e as intercalações dos fragmentos. Além disso, desta forma demonstra-se o efeito

[30][...] um romance que transcorrerá em uma cidade que não é na verdade nenhuma, mas é muito parecida a Manhattan. Tratar-se-á da história de um jovem escritor – a quem lhe falta uma perna com consequência de um medicamento consumido pela sua mãe durante a gravidez – submerso em uma busca muito exacerbada por desentranhar novas formas sexuais e religiosas, que acredita estarem presentes na cidade onde vive [...] (BELLATIN, 2003, p.32, tradução nossa).

narrativo produzido pelo vagar de certos personagens por entre os fragmentos, como o deslocamento do *escritor* e do *Amante Outonal.*

O primeiro fragmento se intitula *Rosas.* Ele pode ser visto como um núcleo do qual irradiam várias histórias do livro. A dos fármacos, a das deformidades físicas, a história do consultório e também a do *escritor,* por exemplo. Entretanto, o narrador arma o fragmento de tal forma que os distintos temas apenas pareçam ter uma vaga inter-relação.

Em primeiro lugar, narra-se a história da secretária Henriette Wolf e de seu chefe, o doutor Olaf Zumfelde. Ambos atendem em um consultório que recebe pessoas que apresentam deformidades físicas. Estas pessoas vão até este consultório para serem analisadas pela secretária, que é a responsável em apontar se os pacientes apresentam realmente deformidades físicas decorrentes do fármaco vendido pelo consultório, e nesse caso, receberão uma indenização; ou se não passam de embusteiros que buscam dinheiro fácil. Esta história do consultório é bruscamente interrompida pelo narrador para que ele invoque a "voz de outro" para que ele fale o que pensa sobre a situação dos pacientes do consultório: a voz em questão é do ainda indeterminado personagem *escritor*. É desta forma que aparece o personagem: "Haverá mecanismos especialmente criados para apagar esses erros [...] pergunta-se o *escritor* que protagoniza este relato, ao pensar na ausência de uma de suas pernas" (BELLATIN, 2009 p. 06). Após o aparecimento repentino e efêmero dessa voz, o narrador volta a dirigir seu olhar ao consultório, sem correlacionar os assuntos. Além disso, em meio à narrativa sobre o consultório e indivíduos deformados, o narrador observa que há jardins "cobertos de roseiras" (BELLATIN, 2009 p. 07).

Dentro do segundo fragmento, que leva o título *Orquídeas,* focaliza-se novamente o *escritor.* Entretanto, do mesmo modo que no fragmento anterior, com uma aparição do personagem de forma repentina, isto é, fora da sucessão linear e temporal do fragmento que estava sendo narrado. O narrador começa descrevendo os estranhos rituais masoquistas, chamados *Altares,* que ocorrem em velhos depósitos localizados à margem de um rio. Nesses rituais, animais formam parte das funções e jovens "amam aos anciãos" (BELLATIN, 2009, p. 09). Neste fragmento, é relevante destacar a mudança repentina de foco narrativo. O narrador, a principio, observa: "[...] aparecem homens e mulheres com roupa de criança fingindo que estão sendo espancados por seus pais [...]" (BELLATIN, 2009, p. 08). Mas afirma: "No entanto, além do que se passa em cena, nada realmente de nota acontece entre o

público" (BELLATIN, 2009, p. 08). E por isso o narrador diz, "essa passividade parece incomodar o *escritor"* (BELLATIN, 2009, p. 08).

É a fuga do tédio que leva o *escritor* e narrador a mudarem o foco, e passem a observar um massagista obeso. É neste momento que o narrador comenta que "num canto há um pequeno vaso com três orquídeas de plástico" (BELLATIN, 2009 p. 09). Após este efêmero apontamento sobre as orquídeas o narrador volta a falar do *escritor,* que, deixando o local dos *Altares,* toma um táxi com destino a uma avenida com cabines de *peep show,* mas "tem certeza de que ali também não vai acontecer nada. O mais provável é que ele encontre outro solitário" (BELLATIN, 2009 p. 09).

Deste modo, começamos a conhecer o personagem *escritor,* um homem que não possui uma das pernas, que vaga, entediado, por alguma cidade. O que o guia é a busca por prazeres sexuais, de encontros e contatos noturnos. Mas uma certeza constitui a sua busca, a de que não vai acontecer nada, de que nas cabines de *peep show,* assim como nos *Altares,* não vai acontecer nada. Embora ele vá em busca de algo, de ser surpreendido, já que *peep show* são "cabines de surpresa e espetáculo", sabe que o mais provável é que encontre aí apenas outro solitário como ele. A desesperança e a solidão vão constituído o andar nômade desse personagem, muito semelhante ao vagar do *flâneur* de Baudelaire.

Tendo em vista que o *escritor* aparece diretamente nos dois primeiros fragmentos, poderíamos esperar que algo fosse dito sobre ele no terceiro, mas isto não ocorre. No terceiro fragmento, (Cravos p.11), conta-se brevemente que alguns cientistas descobriram que certos fármacos podem aliviar a depressão em mulheres grávidas. Entretanto, os medicamentos seriam também responsáveis por causar más formações nos fetos durante a gravidez. O medicamento teria provocado amputações e mutações em pelo menos dez mil crianças. Mesmo que o personagem *escritor* não apareça mencionado podemos perceber que *"cravos"* lança uma nova informação sobre o personagem, a origem de sua "anomalia" física. Assim, o enredo de um modo fugidio vai sendo visualizado. Tem-se a história de um remédio que, tomado durante a gravidez, teria provocado má formação nos fetos, sendo o *escritor* um deles. Supostamente, então, todas as personagens com más formações que aparecem no decorrer do livro seriam vítimas deste mesmo mal. Neste fragmento os cravos aparecem apenas no título.

No quarto fragmento (*Trevos),* focalizam-se sessões religiosas num templo mulçumano; o líder espiritual é um misterioso personagem chamado *Sheik,* que aparece na cena fumando e bebendo um refrigerante enquanto preside a uma sessão. Na cena, ele se

dirige ao *escritor* e determina que conte um sonho místico que lhe tenha ocorrido em algum momento. O sonho em questão, porém, será contado apenas no oitavo fragmento. O narrador também diz que os seguidores da seita imaginam-se ofertando ao Amado um ramo de flores preso por trevos.

Somente nos primeiros quatro fragmentos, observamos o *escritor* em três ambientes: no consultório dos deformados físicos, nos *Altares* masoquistas e agora em uma mesquita muçulmana. Deste modo, podemos dizer que, até este momento, alguns anseios guiam o curso do *escritor*, como a busca pelo dinheiro da indenização, a peregrinação noturna para encontrar companhia e prazer sexual, novidades que lhe façam sair do tédio e o consolo e compreensão religiosa. Vê-se, assim, que a fragmentação estrutural do livro e das histórias são consequências, decorrentes da experiência humana aí relatada.

A quinta historieta, chamada *Copos-de-leite*, insere uma espécie de corte em relação aos fragmentos anteriores. O narrador, não sabemos por quê, apenas dirá que alguns fragmentos adiante o leitor ficará sabendo da existência de um personagem chamado de *Amante Outonal*. Ser sem nome que "acredita que o paraíso é um lugar habitado por anciãos decrépitos dispostos, a um simples pedido, a mostrar suas bondades sexuais" (BELLATIN, 2009, p.14). As flores mencionadas no título não aparecem no fragmento.

Açucenas, o sexto fragmento, conta brevemente a história de dois gêmeos, os irmãos *Kuhn.* Após o nascimento deles - sem braços nem pernas - foram abandonados por seus pais e, encontrados por alguém perto do mar, foram levados para um orfanato. Percebemos que a fragmentação estrutural das histórias, em decorrência das experiências nômades[31] e esquizofrênicas[32] de alguns personagens, nos colocam diante da metáfora do vazio e da busca, metáfora que se confirma na imagem degradada do corpo desconstituído dos gêmeos Kuhn. Assim é que são vistos os gêmeos: "Um pescador ouviu o choro e, [...] notou que não tinham braços nem pernas" (BELLATIN, 2009, p.17). Deste modo, tal qual a estrutura do gênero romanesco altera-se em *Flores* para dar conta das experiências empobrecidas, e se torna cheia de vazios e espaços em branco, o corpo dos gêmeos pode ser visto como uma metáfora da falta e da ausência. O narrador, após trazer a imagem chocante de crianças sem braços e pernas, observa, sobre os muros do orfanato, arranjos florais de magnólias acinzentadas.

[31] No sentido que Mafessoli (2001) dá a este termo.
[32] Nos termos de Jameson (1999).

Já no seguinte fragmento, *Amapolas,* o narrador comenta que certos fármacos são responsáveis pelas deformações em recém-nascidos. Pessoas em países periféricos ficam aterrorizadas com tantas crianças nascendo deformadas em virtude deles. Este sétimo fragmento se inter-relaciona com o terceiro, que informa a descoberta por cientistas do fármaco responsável pelas deformidades físicas. Além disso, o primeiro fragmento, que focaliza o consultório médico a que chegam pessoas com deformidades, antecipa estes dois fragmentos, construído assim, certa ideia de continuidade no relato. Entretanto, o efeito de sucessão é rompido pelo fato das amapolas somente aparecerem no título, não completando nenhum elemento anterior do discurso e tampouco apontando a outro.

No oitavo fragmento, *Magnólias,* o *escritor* começa a relatar fatos sobre o *Sheik,* e sobre os demais frequentadores da mesquita, e fala de seu sonho: sonha que está tomando bebidas alcoólicas em um bar e que de repente uma mulher desmaia no centro do local. Ninguém a auxilia. Então o *escritor* decide sair à rua, vê-se em meio a muitas pessoas, trânsito, o que, além do fato de estar ébrio, o desorienta. Uma sequência de situações ocorrem de modo veloz e desconexo: "De súbito, o homem saiu às pressas do local. Logo depois a mulher apareceu cambaleando e mal conseguiu chegar ao balcão. Ato continuo, caiu de costas [...] Tudo pareceu paralisar-se." (BELLATIN, 2009, p.20). O cambaleio e a falta de nexos históricos entre os fatos produzem o efeito de oscilação. O *escritor* entra no metrô, troca de linhas e retorna à rua. O deslocamento não cessa, até que ele se detém em frente a uma quadra de basquete e contempla a partida, ele se detém frente a um não lugar na narrativa, a quadra de basquete representa um espaço vazio de sentido, tanto para o *escritor* como para o restante da história. Após observar brevemente a partida segue seu caminho, e "o *escritor* ficou desorientado." (BELLATIN, 2009, p.21). Á porta da mesquita, chega ele ébrio e desorientado. O narrador diz que a porta da mesquita: "sem dúvida, a entrada era confusa" (BELLATIN, 2009, p.21). Não somente o *escritor* chega ébrio e confuso ao templo, todos os outros fiéis também, diante deles o *Sheik* recebe uma espécie de iluminação "e começou a falar como perturbado." (BELLATIN, 2009, p.21). Neste fragmento, as flores do título (magnólias) também não são focalizadas pelo narrador dentro do história

No fragmento seguinte, *Passifloras,* o *escritor* relata ao *Sheik* que um profeta mulçumano, *Abu Bakar,* lhe apareceu em sonho. No evento onírico, após escutar as palavras do profeta, o *escritor* se dirige ao oratório e rompe um vidro que havia nesse local, e, estranhamente, a mulher que havia caído no bar logo no início de seu sonho no fragmento

anterior desperta. As flores do fragmento anterior, "magnólias", aparecem dentro deste fragmento "passifloras", mas estas não são mencionadas.

No fragmento que segue ao do sonho do *escritor*, *Crisântemos,* conta-se a história de um casal italiano que havia adotado uma criança latino-americana. Após algum tempo com a criança, a mulher decide, inexplicavelmente, lançá-la nos trilhos do trem. Em meio à cena da mãe jogando a criança sobre os trilhos do trem expresso o narrador diz: "Talvez nesse momento tenha sido possível vislumbrar ao fundo [...] um campo coberto de crisântemos. De qualquer forma, a presença intempestiva do trem obstruiu toda a visão." (BELLATIN, 2009.p.25). As flores são momentos que o narrador deixa de olhar o trágico, são breves átimos de percepção de algo externo à cena, mas que não chagam a ser imagens de evasão. Não há possibilidade de sublimação, apenas um olhar de contemplação quase sempre interrompido por uma "fila de deformados" (BELLATIN, 2009, p.07) ou a "presença intempestiva do trem" (2009, p.25).

No décimo primeiro fragmento, *Gerânios*, volta-se a falar dos afetados pelo fármaco. Conta-se- a história da senhora Henriette Wolf. Fica-se sabendo da estranha relação que ela tem com os pacientes do consultório, pois, quando eles estão nus diante dela, esperando que o doutor Olaf Zumfelde os chame para avaliar a origem de suas deformidades, a secretária vai destruindo neles qualquer esperança que tenham de receber a indenização. Embora já se saiba que rosas circundam o consultório (BELLATIN, 2009, p.08), é o cheiro de gerânios em decomposição que impregna a sala.

Fica-se sabendo que a personagem é seguidora de um filósofo e místico da ciência chamado Ouspensky. Também se tem a informação de que ela começou a trabalhar no consultório quando voltou de Paris. Isto é, havia deixado a Alemanha para ir a Paris. Em relação ao local em que se encontra o consultório (Alemanha) e o período histórico em que os cientistas descobriram ser o fármaco que causava danos aos bebês, percebemos certa relação com a Alemanha pós-guerra. Era muito habitual para os alemães durante a segunda guerra mundial sair de seu país e ir para a França. Historicamente são conhecidos muitíssimos relatos sobre experiências científicas nazistas feitas em seres humanos que terminavam por deformá-los.

É importante relatar que estas divagações que a leitura de *Flores* pode suscitar, a partir da leitura de cada fragmento, são interrompidas, bloqueadas no seguinte fragmento, como se o narrador quisesse trocar de assunto, ou fosse forçado a olhar em outra direção. Por exemplo, a

seguinte história (fragmento décimo sétimo, *Jacintos*) fala do andar movediço do *escritor*, e o assunto de *Gerânios* (fragmento anterior) é suspenso. Em *Jacinto*, fala-se a respeito do oficio do *escritor*, que é investigar para posteriormente fazer um livro sobre as distintas maneiras de se praticar sexo em sua cidade (com velhos, Drag Queens, mulheres que gostam de homens gays, etc). As pesquisas do *escritor* realizam-se quase todas na região conhecida como *Hell kitchen*, zona onde se realizam os *Altares* masoquistas. Também, fica-se sabendo que o *escritor* busca uma nova casa para viver. Fato que o levará novamente a andar sem rumo pela cidade, até conversar com um antigo amigo, o *Amante Outonal*, que fica de arrumar-lhe uma casa nos fundos da residência de sua velha tia. O narrador, neste fragmento, não fala de flores.

Em *Petúnias*, retorna-se ao consultório de Olaf Zumfelde e Henriette Wolf. Neste fragmento, confirma-se a relação de causa e efeito entre o uso do fármaco e as anomalias físicas em crianças. Neste fragmento as crianças com anomalias físicas em decorrência dos fármacos são comparadas às crianças vítimas de energia atômica em Hiroshima. As flores aparecem assim "no imaginário dos cidadãos, a imagem da Pietá japonesa apareceu novamente. A figura daquela mãe e seu filho, transformados numa petúnia em plena floração." (BELLATIN, 2009, p.31). Ocorre novamente a justaposição de belo e escatológico, mãe e filho em um contexto de destruição de bombas atômicas se transformam, após explosão, em uma bela flor de petúnia. Como se na presença do trágico inexorável dos espaços que vê o narrador brotasse, vez por outra, um átimo de breve beleza, que logo dá espaço novamente à temática das amputações.

O pequeno fragmento décimo quarto, *Tulipas*, traz a notícia de que o reduto *Hell Kitchen* será fechado pela prefeitura. Em virtude disso, a busca do *escritor* em encontrar pessoas com comportamento sexual insólito se torna cada vez mais difícil. O narrador não menciona as flores do título. Em *Aves do paraíso* dá-se início ao relato sobre o enfermeiro que inoculou HIV no próprio filho. O enfermeiro chama-se Brian e a mãe da criança infectada Marjorie. No fragmento há alusão ao nome da flor "aves do paraíso" como se pode perceber no seguinte trecho: "[...] enquanto o filho ia gozar para sempre as bondades de céu, o pai se consumiria nas chamas eternas do inferno." (BELLATIN, 2009, p.34). Deste modo, céu e inferno, filho e pai, inserem novamente a dualidade na narrativa.

No décimo sexto fragmento, *Sempre-vivas*, aparece pela primeira vez a personagem *Alba a Poeta*, que adotou os gêmeos *Kuhn*. Entretanto, antes de relatar a adoção, o narrador informa, em primeiro lugar, que "Alba está morta." (BELLATIN, 2009, p.37). Apenas nos

próximos fragmentos, a sua morte será detalhada. Esta mulher de 50 anos, quando viva, ia constantemente ao orfanato onde estavam os gêmeos. Tanto Alba como as outras aspirantes a mãe não queriam as crianças "normais" do local, mas "quando apareceram os gêmeos Kuhn teve que lutar contra as outras mães para obter a guarda das crianças." (BELLATIN, 2009, p.36). Os gêmeos despertam interesse nas mães, talvez porque lhes falta quase tudo, assim como despertaram interesse na plateia dos *Altares*, no segundo fragmento. Em ambos os casos, embora se saiba que os irmãos não possuem nem pernas e nem braços, existe uma audiência interessada neles, interessada em ver seres a que tudo lhes falta. No caso dos *Altares*, os irmãos despertam interesse sexual (as pessoas que assistem os *Altares* sentem prazer com a dor e o sofrimento), já que fazem parte de um espetáculo masoquista. Já no orfanato, despertam nas mães compaixão e terror (BELLATIN, 2009, p.37).

O *escritor* volta a enveredar em outra direção no décimo sétimo fragmento, *Gladíolos.* O personagem aparece só, saboreando uma comida tailandesa em um restaurante ao lado da quadra de basquete. Ele leva em seu bolso um panfleto com a imagem do arcanjo São João. A solidão do personagem é rompida pela passagem de um vendedor de gladíolos na calçada. Não há nada que faça companhia ao personagem, o mundo parece imóvel ao seu redor. Do mesmo modo que a imagem do diminuto fragmento sob a página em branco. A metáfora da solidão, do nada e do vazio existencial emerge de gladíolos, o que nos recorda novamente ao *flâneur* baudelairiano.

Outra vez *o escritor* se deslocará no fragmento *Dálias.* Passa a viver nos fundos da casa da velha tia do *Amante Outonal*. A mulher entra na história como uma companhia esporádica para o *escritor*, que lhe prestará favores. O narrador informa, além disso, que o *escritor* está escrevendo uma novela, encomendada pelo governo, sobre a busca das pessoas da cidade por sexualidades e religiões alternativas. E ficamos sabendo do relato do Amante Outonal sobre sua sexualidade ao escritor; ele diz que "[...] gostava de sair à rua vestido de mulher [...] depois decidiu-se vestir-se como anciã [...] nessa época começou a frequentar alguns bares de sadomasoquismo [...] via essa fase como uma das mais intensas de sua vida." (BELLATIN, 2009, p.41). A busca de retorno a um momento de sua infância em que experimentou a sua primeira excitação é que o leva a travestir-se; sobre o momento em que foi levado por seus pais ao asilo ele diz: "Naquela ocasião, viu sua avó sentada numa sala com outros anciãos [...] foi naquela oportunidade que experimentou a primeira excitação de que tem lembrança." (BELLATIN, 2009, p.41).

Em *Gardênias,* fala-se do casamento de Marjorie e Brian. Da cerimônia simples e da festa com os convidados. Exuberantes flores de gardênias decoram o local. Apenas dois meses depois da festa, Marjorie fica grávida. Como o leitor do fragmento *Gardênias* já possui o conhecimento do que irá acontecer à família de Brian, as flores e a alegria da festa contrastam com o desfecho trágico que terá a história. Constatamos com isso a presença constante ao longo de todos os fragmentos de dois elementos antitéticos que vão conformando a estrutura e a temática da obra, a saber: a euforia e disforia. Pois, o salto eufórico na festa traz em si o seu aspecto contrário, a consciência trágica e disfórica do que virá acontecer.

Em *Camélias,* apenas em dez linhas se narram os seguintes fatos: a avó do Amante Outonal aparece internada em um hospício. Na sala deste local há um jarro de flores que levam à senhora a uma viagem até a sua infância. A mulher vendo as flores começa a chorar; o seu pranto faz com que o narrador introduza no relato o profeta bíblico Zacarias. Isto porque, segundo o narrador, o choro da avó do Amante Outonal é similar ao do profeta. Mas aponta que, entre o choro da anciã e o do profeta, há uma diferença, pois o choro da anciã não surte efeito, já que ela segue só no mundo, é uma órfã. Diferentemente, o choro do profeta trouxe-lhe uma recompensa, "procriou um filho, o arcanjo São João." (BELLATIN, 2009, p.43). Percebemos que o tema -retorno à infância- aparece novamente. Muito presente até este momento na narrativa, onde adultos solitários buscam recuperar o sentido de suas existências regressando, por meio de fetiches sexuais e recordações, à infância.

O vigésimo primeiro fragmento, *Astromélias* conta a história do divórcio da *crítica literária* e seu esposo. Ocorreu quando o marido lhe disse que, em se tratando de sexualidade, gostava de mulheres, mas de modo distinto ao convencional. Queria relacionar-se com mulheres de igual para igual e por isso iria se submeter a uma operação de troca de sexo. Outro tema deste fragmento é o encontro do *escritor* com a *crítica literária.* Eles se encontram apenas por uma noite, o suficiente para o *escritor* saber que a *crítica literária* tinha uma filha pequena. Daí em diante, ele passa a observá-la quando ela vai brincar no parque infantil. Nem mesmo ele sabia o motivo por que estava observando diariamente a menina, "o escritor se perguntou se estava agindo de maneira natural." (BELLATIN, 2009, p.27). A obsessão pela infância vai se constituindo como tema a ser destacado em *Flores*, representando sempre de algum modo a falta. Sempre ligado à perda, vai evidenciando o estado psíquico dos adultos, que buscam na infância aquilo que não possuem; no caso do *escritor,* sabemos nos fragmentos seguintes que lhe falta a irmã gêmea, morta poucos instantes depois do parto.

O fragmento *Begonias* traz novos elementos sobre Henriette Wolf e seu local de trabalho. Chama a atenção para a impossibilidade de saber as reais causas dos males, as amputações poderiam ser ocasionadas pelo fármaco, mas também poderiam ser de causas genéticas, de outros medicamentos, deixando antever que a ciência não possui todas as respostas.

Primaveras, o vigésimo terceiro mosaico, é desconcertante. Com apenas cinco linhas, começa com um travessão, anunciando uma fala, conforme podemos ver: "-Não é possível pensar em avanços científicos sem levar em conta a região bávara, afirma o irmão de Alba, a poeta, misterioso tradutor do alemão, enquanto disserta sobre os problemas linguísticos que decorrem dos textos dos nibelungos." (BELLATIN, 2009, p.51)[33]. Percebe-se a incomunicabilidade de sentido, fruto do efeito do movimento oscilatório entre distintos temas, - região bávara, misterioso tradutor do alemão, problemas linguísticos dos nibelungos-. Todos elementos soltos, que surgem neste fragmento, sem história, sem anterioridade e que não serão retomados como parte de outras histórias nos restantes fragmentos. O que demonstra a constituição esquizofrênica e oscilatória de *Flores.*

No fragmento vigésimo quarto, *Amores perfeitos*, relatam-se as circunstâncias da gravidez que deu vida ao *escritor*. O relato se baseia na memória do *escritor* sobre o que sua mãe sempre lhe contou a respeito do seu próprio parto. O *escritor* teria um irmão, já que a mãe do escritor espera gêmeos. Ao nascerem as crianças verifica-se que lhes falta algumas extremidades de seus corpos. A um faltam-lhe os braços e ao outro, uma perna a partir do joelho. Os bebês são apresentados ao pai, um jovem devoto cristão. Ao ver os bebês, o jovem progenitor chora copiosamente. Tranquiliza-se, conversa com a esposa e com os familiares sobre a situação dos bebês. Diz que irá dar uma volta, pois precisa de ar, sai e jamais retorna. Tais lembranças acompanharam o *escritor* durante toda a sua vida, e os problemas oriundos disso (do fato de a irmã e mãe estarem mortas e do abandono paterno) constituem o nomadismo, solidão e a constante busca por consolo do personagem.

No fragmento *Lírios,* Marjorie, a mãe do bebê infectado com HIV, ironicamente, depois de dar a luz à criança vende seu carro conversível para poder comprar um carro mais seguro para poder passear com seu filho. Lamenta apenas que a criança não tenha nascido com os cabelos avermelhados como os do pai. No seguinte fragmento, *Cabelos de Vênus, o*

[33]"-No es posible pensar en avances científicos sin tener presente la región bávara – afirma el hermano de Alba la Poeta, misterioso traductor del alemán, mientras diserta sobre los problemas lingüísticos que acarrean los textos de los nibelungos" (BELLATIN, 2001, p.75).

escritor vai finalmente viver com Eva, a tia do Amante Outonal. O vigésimo sétimo, *Goivos*, fala de Alba la Poeta e do trabalhoso processo de adoção que ela inicia para conseguir a guarda dos gêmeos Kuhn.

No vigésimo oitavo fragmento, *Flores de laranjeira*, o relato anterior é detalhado. Segundo Alba la Poeta, os irmãos Kuhn seriam o fruto de uma relação incestuosa entre dois irmãos. Isso se deu quando os futuros pais dos gêmeos ainda eram crianças e foram levados por seus familiares a um místico para que este lhes curasse algumas manchas (lunares) que apresentavam por todo o corpo. O ancião cego prescreveu que os irmãos deveriam casar-se entre si, já que, segundo ele, "o similar cura o similar [...] só com a união carnal desses irmãos era possível evitar que nas seguintes gerações os males genéticos alcançassem um grau ainda pior de desenvolvimento." (BELLATIN, 2009, p.61)[34]. A receita do místico não surtiu o efeito esperado, pois da união deles nasceram dois seres ainda mais problemáticos. O narrador se perde novamente, nos fragmentos 29 (Lótus), 30 (Buganvílias), tratando de relatar acontecimentos da infância do *escritor*.

Mas, sobretudo, o narrador se desorienta no trigésimo primeiro, *Violetas*, quando trata de contar outro sonho do *escritor*. Ele sonha que está no apartamento de sua mãe. Uma vez aí, fixa o olhar em um vaso de flores e, depois de muito olhar, penetra em outra cena de seu sonho. No sonho, a sala do apartamento de sua mãe se torna um cenário onde bailarinos realizam movimentos eróticos. Frente ao prédio, uma multidão se forma para ver o show. O *escritor* é o centro do espetáculo. Dois enfermeiros entram velozmente no palco empurrando cadeiras de rodas transportando os irmãos Kuhn. O narrador comenta que nenhum dos gêmeos se parece à irmã morta do escritor (informação nova, de outra falta que carrega o escritor, a ausência de sua irmã gêmea). A imagem que volta a ocupar o centro da cena é a dos enfermeiros, que atiram os gêmeos ao solo, e com isso o público vai ao delírio, ao estado de transe. Logo, os enfermeiros se dirigem com as cadeiras de rodas em direção ao *escritor* e tentam atropelá-lo. Ele foge, dando pequenos saltos, já que se encontra sem a sua perna ortopédica. De repente, a cena é interrompida, pois o *escritor* volta a olhar as flores que estavam no vaso e percebe que, em verdade, ele se encontra no coração de sua mãe.

O fragmento *Mentastros* exemplifica o mecanismo de montagem de *Flores.* O relato começa com um "eu" confessando não ter a consciência necessária sobre a falta do membro

[34]"lo similar cura lo similar [...] sólo con la unión carnal de esos hermanos era posible evitarse que en las siguientes generaciones los males genéticos llegasen a un grado peor de desarrollo" (BELLATIN, 2001, p.92).

inferior. Poderíamos pensar que este "eu" é *o escritor*, entretanto, esta mesma voz diz que, jamais teve nem sequer sonhos que revelem a falta de algum membro, ao contrário do *escritor*, que em sonhos, se vê saltitando, fugindo de enfermeiros. Diferentemente do *escritor*, o "eu", em sonho "participa competições atléticas [...] forma parte do curso de baile, e escalou mais de uma montanha." (BELLATIN, 2009, p.68). O fragmento se encerra com a nota: "Retirado do *Diário de um velho louco*, de Tinazaki Yunichiro" (BELLATIN, 2009, p.68).

O fragmento trigésimo terceiro recebe o título de *Giestas*. Dá detalhes sobre a inoculação de vírus de HIV de Brian em seu filho. A consequência: a tragédia do pai e do filho. O pai é preso e provavelmente será assassinado na cadeia, já a criança "atualmente se alimenta por uma sonda inserida no seu estômago e já perdeu boa parte da audição" (BELLATIN, 2009, p.71).

No antepenúltimo fragmento, *Calêndulas*, narra-se a história do pai do escritor. Após ele ver os seus filhos com anomalias físicas, abandona o cristianismo e se torna muçulmano. No penúltimo, *Rosas japonesas*, descobre-se que a Henriette Wolf alterava pessoalmente alguns dos pareceres dos pacientes. Ela foi submetida a uma série de interrogatórios, mas não se descobriu o porquê de sua conduta.

No último fragmento, intitulado *Lírios Casablanca*, focaliza-se uma espécie de diálogos que o *escritor* tem com o *sheik*. O *escritor* finalmente revela ao seu mestre que está escrevendo um livro. O *sheik* sentencia: "Escritor até pode ser, mas jamais um pintor ou coisa parecida." (BELLATIN, 2009, p.77), esta frase que repete em mais de uma ocasião. Para o *sheik* "tentar representar a realidade por meio das artes plásticas equivalia a querer imitar a Deus" (BELLATIN, 2009, p.77). Eis o final do livro: "[...] o escritor [...] Foi para a rua. Nesse momento se entrecruzaram os sons de duas sirenes. O escritor começou a caminhar sem prestar atenção ao barulho" (BELLATIN, 2009, p.77).

Deste modo, após este passeio pelo jardim de *Flores* (2009) podemos ver que o livro se constitui de eventos aleatórios, que vão surgindo um após os outros. Conformado pela vivência de personagens dispersos no caos de suas existências o narrador apenas vai narrando eventos fragmentados. Distanciados da experiência que a vivência no tempo e no espaço lhes brindaria, as identidades dos personagens se tornam esquizofrênicas, ébrias e nômades.

Conforme destacamos no início deste capítulo, optamos por apresentar o livro deste modo, para que o desconcerto que esta narrativa inconclusa nos causou fosse compartilhado.

Para mostrar o deslocamento e a descontinuidade do enredo, dos aparecimentos das flores, dos silêncios e indefinições. Portanto, o universo narrativo de *Flores* conforma um tipo de mundo de estrutura episódica, que suscita uma série de questões sobre o gênero romanesco e a imagem do homem presente nela, e é isso que buscaremos analisar nos seguintes capítulos e subcapítulos.

4 A REPRESENTAÇÃO DA DESREGULAÇÃO

> Sinto-me múltiplo.Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas.
>
> (Fernando Pessoa)

O objetivo deste capítulo é refletir sobre as experiências humanas desreguladas representadas em *Flores,* pois compreendemos que elas são metáforas da condição humana na contemporaneidade. Em sua obra *O mal estar na pós-modernidade* (1995), Bauman afirma que a cisão da individualidade e da experiência contemporânea se dá a partir do dilema enfrentado pelo sujeito ao ter de equacionar o movimento do pêndulo entre segurança e liberdade. A inclinação deste pêndulo, ora para um lado, ora para o outro, pode ser um dos elementos diferenciadores entre a modernidade e a sociedade contemporânea. Mais especificamente, quando não se consegue encontrar o equilíbrio entre os dois pólos ocorre a desregulação.

Na modernidade, a busca por segurança social e individual, levou ao excesso de uma Era, veementemente, atenta à ordem, à pureza e a busca pelo progresso. Já em nossos dias, a crise individual vem do fato de pender o pêndulo para o polo oposto, o que, segundo Bauman (1995), traz para o homem contemporâneo a desmesura e o desassossego próprios do caos. A segurança provoca o ganho da pureza e da ordem que, se abandonadas, acarretam o mal-estar da insegurança e da fragmentação da experiência, uma vez que a segurança sem liberdade é escravidão, mas o excesso de liberdade, por outro lado, leva ao desequilíbrio existencial, desregulação da subjetividade e da identidade, Bauman (1995).

Podemos ver este dilema na base constitutiva de *Flores,* como elemento que gera uma instabilidade dentro da narrativa. No seu interior há um processo oscilatório entre segurança e liberdade, entre excesso de ordem e busca desenfreada pela liberdade, entre realidade e ficção, mentira e verdade que traz como consequência o desequilíbrio as existências dos personagens. O lado do pêndulo se dirige à ordem, a organização, à limpeza e ao controle nos fragmentos que contam a história do consultório onde trabalha e exerce a sua perversidade diariamente e há 35 anos, a senhorita Henriette Wolf. Neste espaço, o narrador mostra um mundo onde tudo aparece ordenado, limpo e controlado; a personagem gerencia com precisão a rotina do

ambiente. Até mesmo as pessoas com membros amputados devem passar pelo crivo da secretária.

Entretanto, insinua-se o movimento oscilatório sobre isso, pois o excesso de ordem do ambiente, a rotina cirúrgica da personagem, a busca pela previsão e controle do futuro são abalados por situações imprevisíveis, desregulando a existência da personagem. Algo, desconhecido até mesmo pelo narrador, faz com que a secretária altere os certificados dos amputados, fazendo-os passar por impostores. Depois de uma série de investigações descobre-se que aquela que deveria ser a responsável pela ordem é quem modifica pessoalmente os certificados dos afetados para que eles não recebam a indenização que lhes cabe, conforme se lê na seguinte passagem:

> Depois de uma série de pesquisas, organizadas tanto pelas autoridades governamentais quanto pela universidade, descobriu-se que a assistente do cientista, a senhora Henriete Wolf, modificava pessoalmente alguns dos pareceres. Apesar de ter sido submetida a uma série de interrogatórios, ainda não conseguiram descobrir os benefícios que semelhante conduta lhe proporcionou. (BELLATIN, 2009 p.75).

Desconhece-se as motivações da conduta da misteriosa Henriete Wolf. Simplesmente, narra-se uma conduta desregulada. O narrador, diante do universo desregulado mantem uma distância, apenas registra o acontecido, não especula sobre as razões psicológicas, não constrói uma narrativa que busque explicar a atitude de Henriete Wolf como sendo o resultado de uma patologia social, por exemplo. Para ele, o que acontece é somente um espetáculo de realidade proporcionado pelo personagem, sem antes ou depois. E desse modo, o que vê o narrador é uma circunstância desregulada dentro de um ambiente ordenado, limpo e que, portanto, deveria ser regulado.

Outro episódio que demonstra a desregulação se reconhece na história de Marjorie e Brian. Marjorie tem constantemente a preocupação de organizar o presente para projetar um futuro estável e programado, atitude, segundo Bauman, própria do pensamento prudente e sólido da modernidade. Conforme o fragmento vigésimo quinto de *Flores*:

> Depois de dar à luz, Marjorie pôs à venda o Rabbit conversível. Queria comprar um carro mais seguro, no qual pudesse passear tranquilamente com seu filho. O menino não puxou os cabelos avermelhados do pai, tal como Marjorie tinha desejado. (BELLATIN, 2009, p.55) [35].

[35] "Después de dar a luz, Marjorie pone en venta el Rabit convertible. Quiere comprar un coche más seguro donde pueda pasear a su hijo con tranquilidad. El niño no sacó el pelo rojizo de su padre, tal como Marjorie hubiese deseado". (2001, p. 81)[35].

O narrador percebe que a personagem deseja tranquilidade e segurança, por isso vende o carro conversível (símbolo de juventude e liberdade na modernidade). Também, que ela acalenta um ideal de belo, representado pela vontade de que o filho herde o cabelo avermelhado do pai. Além disso, o próprio nome Marjorie remete à grandeza, à hierarquia militar, ao controle e à ordem. Entretanto, o que o narrador vê é a justaposição entre o desejo de Marjorie por tranquilidade que busca controlar, prever e afastar o feio e o inseguro do entorno de sua família e o desenlace trágico de sua família. A história que é posta diante do narrador é a da vida de uma mulher que é surpreendida pela atitude do marido Brain, que inocula o vírus H.I.V no próprio filho. Mesmo que Marjorie não quisesse o destino que teve, e que também tomasse atitudes para evitá-lo, que primasse pelo desejo de segurança, ordem e limpeza, não pode dar conta de todos os elementos que cercam as contingências de vida e do jogo do aleatório em *Flores*. O trágico irrompe na família, e novamente o narrador, diante desse universo de consequências indefinidas, assume a posição de simples relator, de emissor, sem buscar criar sentidos ou explicações. Pois o emissor de um dado evento não tem compromisso com a análise ou explicação do ocorrido, apenas informa.

Segundo Bauman (1995, p.03), "O homem moderno trocou um quinhão da sua possibilidade de liberdade por um quinhão de segurança." Marjorie, troca seu carro conversível - símbolo de liberdade - por um carro mais seguro para ter tranquilidade e segurança. Para Bauman (1995), o homem moderno encarnou o protótipo do excesso de ordem, e para isso pagou o preço da castração do prazer e da liberdade individual. Entretanto, o alto preço pago não pode evitar ou prever totalmente os rumos da vida e da história. Marjorie e a Modernidade foram surpreendidas por fatos imprevisíveis e desastrosos.

Tanto no episódio da senhorita Henriette Wolf como no de Marjorie, o narrador observa existências que buscaram a ordem, querem atuar no presente para controlar o futuro, entretanto, as suas histórias têm um desfecho trágico. Percebemos então que o discurso e a utopia não são capazes de controlar a histórias. Emerge disso, do fato do narrador não assumir uma posição de observador moderno diante dos fatos, uma metáfora da condição contemporânea, a de não se crer mais em grandes verdades, grandes narrativas que garantam o sentido e a fortuna do futuro ou da história (JAMESON, 1999). Tanto no pensamento pós-moderno, como no olhar do narrador, observa-se a descrença no discurso em um universo que almeja o controle, mas que não é capaz de prever o azar durante o percurso. Do mesmo modo que na modernidade buscou-se o controle da natureza, das vicissitudes e vícios humanos, do

espaço da cidade, para dar ao ser humano um futuro de felicidade e plenitude. Porém, o que se percebe a partir do olhar do narrador que não quer construir sentido a partir deas existências de *Flores,* que o incompreensível e o aleatório escapam ao controle do homem como ocorre nos dois episódios acima referidos. E o narrador, como uma testemunha, ou emissor, que não pode fazer nada em relação ao que vê, apenas registra os fatos.

O narrador está diante de um universo desregulado e sem garantias. No fragmento *Gardênias* o narrador narra a festa de casamento dos personagens e a felicidade do momento. Entretanto, sabe que a festa não durará por muito tempo, que em poucos meses Brian estará preso e o filho do casal com uma doença incurável. O narrador é posto diante de um mundo que oscila entre o eufórico e o disfórico, oscilação que desregula o olhar de quem vê, o narrador moderno diante de um universo assim buscaria dar sentido, o de *Flores* apenas registra os fatos. Deste modo, percebe-se nas duas histórias e no modo como o narrador as relata a dinâmica depressiva e a eufórica, apontadas como constitutivas do romance contemporâneo, por Laddaga (2007).

De modo diferente, o Amante Outonal, o *escritor* sem perna, entre outros personagens, inclinam-se para o outro lado do pêndulo, estão totalmente atrelados ao presente e são governados pelos seus desejos de prazer e satisfação sexual, tônicas da contemporaneidade, segundo Mafessoli (2001). As suas existências estão próximas ao caos e ao sem sentido, parecendo inclinarem-se, assim, para o lado da liberdade, mas que, em excesso, implica, segundo Bauman (1995), a perda da estabilidade, da ordem, do equilíbrio e da subjetividade.

Entretanto, para Bauman (1995), o equilíbrio entre os dois polos é difícil, ou impossível de se obter; diante disso, o signo da contemporaneidade para o sociólogo é o da *desregulação,* tal qual o olhar do narrador de *Flores*. O indivíduo, nesse contexto, percebe que perdeu a ordem da segurança moderna e, ao mergulhar na busca pela liberdade individual, acaba por desregular a sua própria realidade e identidade, como podemos perceber no estado de desregulação do Amante Outonal.

Neste quadro de incertezas contemporâneas, a crise se instaura, pois conforme o sociólogo:

> Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares de pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais [...] (BAUMAN, 1995, p.10).

O Amante Outonal acredita que o paraíso é um lugar habitado por anciãos decrépitos dispostos, a um simples pedido, a mostrar suas bondades sexuais (BELLATIN, 2009, p.14). Revela que houve uma época em que gostava de sair à rua vestido de mulher. Entretanto, abandonou esta prática depois de haver sido esfaqueado por um velho. Após se recuperar do esfaqueamento, decide passar a vestir-se como uma anciã. Uma vez vestido de anciã, passa a frequentar os Altares masoquistas. Quando era escolhido como parte dos ritos masoquistas, os assistentes não o maltratavam com seus tacos de beisebol, mas à anciã em que ele tinha se transformado. Ele, assim como o ser que descreve Bauman, tolera uma segurança individual pequena, aceita o espancamento em nome de garantir momentos de intensidades na sua existência. Em tal condição, a sua identidade está em constante mudança- na busca pelo prazer acaba por perder-se, por ter sua subjetividade invariavelmente descentrada. Apresenta-se como um ser em constante processo de metamorfose e de busca pela constituição de sua própria identidade. Nesse sentido, podemos ver o personagem imerso em um universo que alude à situação pós-moderna; conforme Machado (2015), o mundo pós-moderno apresenta constantes deslocamentos e descontinuidades, instabilidade que engendra um sujeito desunificado.

O personagem em seu vagar disperso e em sua identidade híbrida pode ser visto como metáfora de certos comportamentos pós-modernos, cada vez mais presentes em nosso cotidiano: "[...] maneiras de pensar que acreditávamos relegadas aos séculos do obscurantismo podem ser retomadas [...]- *dionisíaco, tribais, nômades*- pouco a pouco contaminam o conjunto das práticas pós-modernas", explica Mafessoli (2001, p.10).

O comportamento do Amante Outonal ilustra e representa a metáfora da busca pelo instante redentor do prazer, o instante dionisíaco, e a consequência disso é o seu hibridismo identitário. Em toda a narrativa o personagem tem como único projeto encontrar a satisfação de seus desejos. A constante busca leva ao outro elemento apontado por Mafessoli (2001), ao nomadismo. O personagem, sem nome, sem história de vida, aparece, de repente, em uma cabine de *peep show*. A partir daí, o veremos por distintos fragmentos em continuo deslocamento para satisfazer a voracidade dionisíaca que o impele. O nomadismo traz a perda de referência espacial, e a identidade do personagem assume as características e os contornos vagos, imprecisos e indefinidos do cronotopo de *Flores.*

Deste modo, a obra absorve na sua estrutura e conteúdo os dilemas de sua própria época histórica na sociedade contemporânea. "É a figura emblemática de Dionísio que se nos

impõe [...] daí a importância do festivo, a potência da natureza e do entorno, o jogo das aparências o retorno do cíclico acentuando o destino, coisas que fazem da existência uma sucessão de instantes eternos." (MAFESSOLI, 2001, p.10). A constante busca pelo "festivo", pelo momento do prazer, tanto na realidade pós-moderna, como na representação romanesca de *Flores*, leva os seres ao estado de desregulação. Em linhas gerais, o grau de desorientação e desassossego do personagem é similar a um trecho da canção do argentino Luca Podran (1997), que diz assim: "No sé lo que quiero, pero lo quiero más." O Amante Outonal pode ser visto como uma singularidade desejante, que se orienta pelo desejo, pelo querer mais e mais alguma coisa que nem sabe ao certo o que é, e nesta busca se extravia. Ou, utilizando um conceito de Deleuze (1998), uma máquina de desejos. Em tal caso, o seu grau de identidade, de humanidade entra em míngua, já que ele apenas segue instintos e impulsos, reduzido assim à condição animal, daí a razão de o narrador nomeá-lo a partir de sua principal característica "Amante".

Outro elemento que demonstra a representação da desregulação é a inclinação por tirar os objetos de seus lugares convencionalmente definidos. O autor, reiteradamente, afirma em *Underwood portátil* (2013) - outra obra sua que pode ser vista como uma espécie de poética - que ao escrever, deseja colocar "Un perro en el altar" (BELLATIN, 2013, p. 10). Tal atitude de inserir algo típico de um ambiente em outro é oposta à atitude moderna. Para Bauman, em nome da ordem buscada na modernidade criou-se a ilusão de pureza, onde cada coisa devia ocupar o seu respectivo lugar, nada poderia estar fora da organização e da ordem prescrita. Pureza e ordem se relacionam, já que a pureza corresponde a um determinado elemento ocupando a sua posição em um sistema e não outra. A busca por esta pureza e ordem moderna produziu os excessos e atrocidades dos enfrentamentos bélicos do século XX. Segundo Bauman (1995, p. 14):

> A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares *diferentes* dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão de *ordem* isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem de "ordem", sem atribuir às coisas seus lugares "justos" e "convenientes" – o oposto da "pureza" – o sujo, o imundo, os "agentes poluidores" – são coisas "fora do lugar".

Assim como a pureza, a noção de ordem:

> [...] significa um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumados em uma hierarquia estrita. De modo que certos acontecimentos sejam

> altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis [...] (BAUMAN, 1995, p. 14).

A modernidade buscou controlar o acaso e o imprevisto, determinar o que seria provável e manter fora do sistema as improbabilidades. Assim, relacionando as afirmações de Bauman sobre ordem e pureza com a narrativa de Bellatin, vemos que o universo que registra o narrador não é governado pela busca de ordem e pureza, sendo ao contrário, representativo da desregulação e do aleatório. O que vemos é um narrador que não quer, ou não pode ordenar e organizar o que vê. Desta forma, ele registra um universo desregulado do qual ele não dá conta de organizar. Exemplos são os gêmeos Kuhn, crianças a que lhes faltam pernas e braços participando de espetáculos masoquistas. Ou a atitude do Sheik muçulmano, bebendo Coca-Cola e fumando cigarros durante a sua pregação. Ou a atitude iconoclasta do marido da crítica literária, que muda de sexo para ter relação com mulheres "de igual para igual". Todas atitudes em que "el perro" é posto no altar, em que há a presença de algo em lugar que não era esperado.

A tentativa de dar unidade à experiência a partir da colocação dos elementos em seus respectivos lugares, concatenando-os ou, ao mesmo tempo, buscando organizar e recompondo certa unidade, não se apreende em *Flores.* O narrador apenas constata que "el perro" está "en altar", que o universo está desregulado, e nada mais. A narrativa cria um universo de incertezas, como um quarto com múltiplos espelhos e termina por desordenar e descentrar o seu observador.

Passemos agora a observar a atmosfera desregulada e descentrada de *Flores,* a partir do o ponto de vista do narrador.

5 O NARRADOR: O GIRO CALEIDOSCÓPICO NA GALERIA DAS *FLORES.*

> Y por mirar al cielo caigo en pozos profundos. Más la voz me consuela, diciendo: «Son más bellos los sueños de los locos que los del hombre sabio.”
>
> (Charles Baudelaire-La voz)

Acreditamos que um dos elementos que ocupam a centralidade de *Flores* seja a representação da experiência do ser em um universo inconstante e caleidoscópico, cuja representação cria alguns efeitos estéticos próprios das narrativas contemporâneas. Buscaremos demonstrar isso, analisando os efeitos na estruturação do romance, a partir do ponto de vista do narrador sobre o universo de experiências líquidas de *Flores*.

Refletindo sobre o ponto de vista do narrador, veremos a conformação de alguns elementos e efeitos narrativos, como a criação de personagens, muito próximos aos bizarros *Freaks* do cinema de vanguarda. Além disso, a visualização por parte do narrador de um universo decomposto, de estrutura semelhante à de *Odradek*, de Kafka.

Em um contexto de experiências desreguladas, busquemos compreender o olhar do narrador sobre as flores presentes ao longo de todo o livro. Finalmente, vejamos como o modo como o narrador vai estruturando o seu relato gera os cinco postulados ou efeitos narrativos do romance contemporâneo apontados por Laddaga. Deste modo, o narrador do romance do tempo presente exerce oficio distinto ao dos narradores apontados por Benjamin (2010). A alteração do oficio do narrador traz diferenças para a estrutura do gênero romanesco, e as modificações, tanto do narrador como do gênero, são possíveis de ser apreendidas na estrutura do romance e compreendidas quando aproximadas do horizonte social e discursivo, segundo Bakhtin (2010).

Em *Flores,* o olhar do narrador, na tentativa de apreender a experiência dos personagens, acaba por se extraviar e gera a fragmentação narrativa. Isso porque a experiência representada em *Flores* é, para retomar o pensamento de Benjamin (2010), degradada. Podemos perceber isso, por exemplo, através do personagem chamado *o escritor.* Este ser, sem nome e sem perna, exemplifica uma experiência repleta de interrupções, incoerências e surpresas. O repentino e o abrupto o conduzem por uma cidade indeterminada.

Nessa cidade incerta, ele desenvolve a sua pesquisa–sintomática – que é basicamente buscar pessoas que possuam sexualidades e religiões alternativas para depois escrever um livro a respeito.

Para tratar de perceber essas interrupções e incoerências que compõe a vida do personagem, tomemos o fragmento *Orquídeas* como exemplo. Nele, o *escritor* sem perna aparece assistindo a cerimônias masoquistas que acontecem em um lugar denominado *Altares.* Vai até lá em busca de satisfação sexual e para assistir aos shows masoquistas que ocorrem no local. Entretanto, o personagem, após assistir o show por alguns momentos, fica insatisfeito e, entediado com o que está vendo, e busca deixar os *Altares*. Com o intuito de ter novos prazeres, sai do local para caminhar a beira-rio, na região conhecida como *Hell kitchen*, "e talvez ali estabeleça algum contato noturno". (2009, p.09).

Percebe-se que o personagem é visto pelo narrador nos *Altares,* do seguinte modo: sem nenhuma informação de seu paradeiro anterior, como se tomasse a decisão de ir ao local de repente, seguindo algum impulso desconhecido pelo narrador. Desta forma, se tomarmos o show dos *Altares* como o presente da situação, não seria possível conceber um passado para este evento. Por exemplo, não se sabe o que fazia o *escritor* antes de aparecer contemplando o ritual masoquista. Podemos apenas supor, pelo perfil do personagem, algum dos motivos que o levaram até os *Altares,* como a busca de satisfação sexual. Entretanto, o que se pode afirmar é que os deslocamentos dele são de natureza instável e imprevisível. Não se sabe de onde ele veio ou para onde ele irá, já que o modo com que o personagem surge nos fragmentos é pautado pelo repente. Tal modo de aparecimento do personagem, abrupto e imprevisível, traz consequência ao modo de representação de *Flores,* a transforma em um relato cheio de elementos lacônicos, de espaços vazios e de silêncios.

Outro elemento que destacamos é o impulso da busca por satisfação que guia o escritor aos *Altares,* é ele que efetivamente o faz deixar o local abruptamente. Deste modo, cabe ao narrador apenas registrar o momento presente do personagem, já que o seu passado é indefinido e o futuro dele fica condicionado a um novo impulso que possa vir a ter. Neste ponto, podemos perceber como o personagem *escritor* se identifica com uma das características da experiência pós-moderna que pode estar representada em *Flores,* experiência que é "desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto" (Schølhammer, 2011, p.31). Em consequência dessa vida sem projetos futuros, a temporalidade que passa a ser central na vida do personagem é o presente. O instante e a

presentificação, por sua vez, condicionam o olhar do narrador ao momento, temporalidade sem um antes ou um depois. O relato dirigido a um presente, a um instante, exemplifica a temporalidade do evento midiático, segundo Chauí (2003), evento destituído de anterioridade, feito para durar o tempo de sua emissão espetacular. Neste universo de simulacros que é a vida do *escritor*, o olhar do narrador não registra a sucessão de fatos regidos pela causa e efeito, mas apenas exibe o efeito de uma causa imprevisível, a partir do olhar do narrador, o ser de *Flores* é acontecimento e não experiência. Deste modo, o evento em si passa a ocupar mais espaço na narrativa que a história. Segundo Schølhammer (2011), uma das características das narrativas contemporâneas é o fato de elas, muitas vezes, moverem-se sem centro. Elemento presente no modo como o *escritor* aparece em *Flores*, como um evento que existe enquanto está sendo exibido e logo se esvai. Além disso, na emissão do evento o oficio daquele que buscaria dar sentido ao visto desaparece, o evento não se explica e sobre ele não se argumenta.

Podemos ver nessas histórias alguns motivos da fragmentação do livro, como a representação do empobrecimento da experiência, que sem historicidade, com um passado formado de modo lacônico e um futuro jamais mencionado, traz ao relato a condição própria do ser esquizofrênico, daquele que se perde nas temporalidades, conforme Jameson (1999). Portanto, a vida sem continuidade do personagem, feita de acontecimentos, torna o relato do narrador urgente, episódico e esfacelado.

O andar errante do *escritor* leva a perda dos contornos espaciais dos lugares por onde ele anda. Os lugares por onde ele circula são não lugares, podendo ser vistos como espaços sem limites, continuidade e desterritorializados. No fragmento a seguir, ele aparece do seguinte modo: "[...] no caminho parou diante de uma quadra de basquete [...]" (2009, p.20). Esta quadra é um espaço vazio na narrativa, e que aponta para o nada, para a falta de sentido na vida do personagem. Por alguns instantes, o personagem perde seu olhar na quadra de basquete, mas logo se vai. A quadra de basquete é metáfora da cidade pós-moderna. E ela é vazia de significado porque aquele que a vê não lhe atribui sentidos. Retomando o pensamento de Blauchot (2012), o *escritor* é apenas um olhador de imagens destituídas de tempo e espaço. Seu olhar sobre o seu entorno é sem profundidade, vago e desligado, tal qual o infatigável olhador de imagens apontado por Blauchot (2012).

Ainda em outro relato de *Flores*, podemos ver a fragmentação surgindo como fruto da experiência do *escritor*. É o que ocorre em *Rosas*. Nesta historieta, o narrador começa o relato

falando a respeito do consultório, dos fármacos, dos amputados, quando, bruscamente, surge no interior do relato um indeterminado personagem chamado de *escritor* dando sua opinião sobre o assunto. O personagem é emitido dentro do relato, pois o que o faz aparecer no fragmento não são demandas da história. Estrutura-se em tal caso um modo de narração que responde mais ao conceito de emissor, pois ele é projetado no fragmento pelo narrador como uma imagem, um fato, uma informação, e não como algo que faz parte de um eixo narrativo. Laddaga (2007) afirma que o modo como o enredo está disposto nas narrativas contemporâneas faz com que a figura e a função do narrador se aproximem a de um emissor, mais que propriamente a de um narrador.

Desta forma, o modo abrupto como o personagem vai sendo introduzido nos relatos configura episódios sem temporalidade. Confirmando aquilo que no contemporâneo é característico, "os acontecimentos são relatados como se não tivessem causas passadas nem efeitos futuros." (CHAUÍ, 2012, p. 46). Eles ocorrem como pontos "puramente atuais ou presentes, sem continuidade no tempo, sem origem e sem consequências" (CHAUÍ, 2012, p.46). Portanto, somos postos pelo narrador diante de uma experiência empobrecida, como seria a contemporânea, já que ele não tem o que contar sobre o antes do personagem e, tampouco, dá algum conselho sobre a continuação da história dele.

Segundo Bakhtin (2010) e Antonio Candido em seu estudo *A personagem da ficção* (1976), a personagem deve ser vista em relação aos outros elementos composicionais de uma obra literária, isto é relacionada com as demais categorias romanescas (tempo e espaço), o cronotopo Bakhtin (2010), e nunca de maneira isolada. As categorias romanescas em *Flores*, pelo modo como o narrador as constitui, tornam a imagem do *escritor* também esparsa e inconclusa, pois o narrar dos fatos, que conformaria uma imagem de individuo uno, está ausente em *Flores*. O narrador apresenta o personagem como um vestígio de algo que já foi, como uma ruína, um corpo mutilado, como um dividido, haja vista o modo como ele vai sendo apresentado ao longo do livro, parcial, inacabado e sem definição. Observando a forma como o ser vai sendo apresentado no livro, vê-se a definição que se tem do homem, algo esfacelado, cindido. Portanto, a constituição do cronotopo forma e revela a imagem que se tem do homem.

O modo como o narrador estrutura o seu relato converte *Flores* em um sem fim de elementos dispersos, em que a constituição de um todo seria somente possível se pensamos em um mosaico, como o Odradek de Kafka, a pessoa que o vê é tentado a "creer que esta estructura tuvo alguna vez una forma adecuada a una función, y que ahora está rota."

(KAFKA, apud LADDAGA, 2007, p.32). Se pensarmos novamente no *escritor*, a partir do cronotopo não poderíamos atribuir ao personagem alguma singularidade. Até mesmo a marca individualizante do nome lhe é subtraída.

O personagem é posto, ou visto em um espaço próximo à noção de não-lugar, de espaço vazio e, uma vez aí, vaga como um ser expatriado e nômade. O *escritor* surge de repente, vaga pela noite, participa de uma coletividade, mas essa também se dá "numa rua estreita [...] situa-se entre a rua vinte e seis e a sétima avenida" (BELLATIN, 2009, p.13). Isto é, também um local indefinido e descontextualizado. O universo do *escritor* é o da semiobscuridade, e seu modo de vê-lo é o da semissonolência. Sem qualquer referencia espacial (atopia), ou temporal (acronia). O espaço e o tempo de *Flores* não conferem singularidade ao *escritor*, nômade de temporalidades e espacialidades, segue vagando ao término do livro, mas não da história do personagem como se pode ver: "[...] o escritor [...] Foi para a rua. Nesse momento se entrecruzaram os sons de duas sirenes. O escritor começou a caminhar sem prestar atenção ao barulho" (BELLATIN, 2009, p.77), eis o fim do livro.

Dessa forma, o tempo e o espaço que regem a narrativa *Flores* já não são os mesmos do romance tradicional, mas estariam mais próximos da temporalidade e da velocidade imagética das formas de comunicação contemporâneas, que retiram as especificidades espaciais e temporais dos eventos, os tornam simulacros, (CHAUÍ, 2012). Próximos à lógica do evento midiático, da imagem, da foto, do instante espetacular, mencionados por Laddaga (2007), como característicos do romance contemporâneo. Nesse sentido, Elio Velázquez Marquina (2002, p.01) afirma que Bellatin é "propenso a la elaboración de espacios, cuya geografía para muchos suscita la tentación de una versión fílmica." Por exemplo, no fragmento Passifloras quando o *escritor* pensava que "[…] Tudo deve ser mudado, […] tentava se livrar das calças e das correias que seguravam a prótese. Nenhum dos bêbados reunidos tinha deixado o sapato na entrada. [...] De repente, Abu Bakar apareceu no sonho do profeta." (BELLATIN, 2009, p.22). Podemos ver a rápida mudança do foco narrativo, como em um filme cheio de velozes tomadas; o foco narrativo se dirige do pensamento do *escritor* ao aparecimento repentino de um Abu Bakar. Além dessa mudança abrupta, vai-se do espaço e tempo onírico ao plano real da autobiografia e da menção à realidade. Movimentos no tempo e no espaço que fazem com que a imagem do personagem não se constitua, ou melhor, se constitua de modo cindido e provisório. Novamente expressando a imagem do ser que a obra vai configurando.

O homem e o mundo em *Flores* são constituídos pelo modo oscilatório daquele que os vê e relata. Este efeito oscilatório e aleatório advém do olhar pendular do narrador, que ora conta a circunstância mais imediata desconectada de uma sequência narrativa que lhe dê sentido, e a complemente, e posteriormente, emite outra circunstância, outro *flash*, outro *link*, outra imagem, uma flor, sem concatená-las, isto é, não dando sentido às partes. Este modo de composição faz com que o relato seja repleto de irregularidades, surtos e novamente circunstâncias quase estáticas, e este cronotopo errático e sinuoso, empresta suas características ao ser que o habita.

Ainda buscando refletir sobre o modo de representação do homem em *Flores*, percebemos que no cinema, ao aproximar-se a câmera de um determinado personagem, elimina-se a singularidade que o contexto de cena daria ao personagem. Tal técnica no cinema é usada como recurso para aumentar a dramaticidade de uma cena, para sublinhar alguma emoção que se queira enfatizar em algum momento. Em *Flores* percebemos este modo de enquadramento em *zoom*, mas não com o intuito de compor uma cena dramática, mas para retirar as marcas do contexto do personagem.

Este modelo de superexposição do personagem que se dá nestas narrativas fragmentárias já vem sendo analisado no plano da vida real por John Thompson (2007). Ele afirma que, nas duas últimas décadas do século XX, nos encontramos na época de intensificação de certa forma de sociedade que se chama, segundo ele, "sociedade da revelação de sí" (THOMPSON, apud LADDAGA,2007, p.144). Uma das características deste tipo de sociedade é a de um ou mais indivíduos estabelecerem relações sem a necessidade do "self to self". Esse modo de interação à distância não se basearia na precisão de uma localidade espacial específica que daria singularidade aos indivíduos. Esta forma de vinculação, para Thompson, é ao mesmo tempo simultânea e desespacializada. Para o teórico "el desarrollo de los nuevos medios de comunicación provocó la emergencia de una publicidad desespacializada que permitía una forma íntima de presentación de sí liberada de las constricciones de la co-presencia" (THOMPSON *apud* LADDAGA, 2007, p. 145).

Tal desespacialização se dá em *Flores* e ocorre pelo modo como o narrador emite o que vê não revelando jamais o nicho que daria singularidade ao *escritor*, por exemplo. Ao não revelar de onde vem o ser, cria o espaço de uma intimidade e individualidade inconclusas, como a do *escritor* sem perna, mas também do Amante Outonal, de Alba a Poeta, por exemplo, seres que têm as suas individualidades sempre em formação e desconstrução, nunca conclusivas, não sabemos quem são, pois não nos é revelado de onde vem. São faces desraigadas de contextos o que não lhes permite a formação de uma identidade.

Os personagens até mesmo se conhecem em um destes não-espaços, ou universos virtuais, como podemos ver: “o escritor conheceu o Amante Outonal numa noite em que estavam na frente de cabines pornôs.” (BELLATIN, 2009, p.40). Ou seja, o espaço “cabines pornôs” é um local desespacializado, não se sabe onde se está, trata-se de um ambiente que busca ao máximo o apagamento das singularidades do individuo. Aqueles que foram ao local querem permanecer anônimos. Inclusive, o anonimato e o desconhecimento do outro, neste tipo de ambiente, fazem parte dos jogos de fetiche. Mas, o individuo pela busca do prazer, tolera a perda da identidade e da singularidade que o espaço poderia lhe conferir. Poder-se-ia contrapor esta ideia e dizer que a cabine pornô também é um tipo de espaço e, portanto, também confere singularidade aos personagens, entretanto, o espaço “cabine pornô” embora seja um espaço, é o lugar do apagamento da identidade, já que, a sua prerrogativa é de que possa estar em qualquer lugar e ser frequentada por qualquer um, portanto, anulando especificidades e marcas individuais. A característica que este espaço pode conferir a qualquer ser que o frequente é a de alguém anônimo e solitário, mas, além disso, nada mais poderíamos dizer. Ademais de se conhecerem neste não-espaço, o encontro se dá “numa noite”, ou seja, por pura casualidade, ao azar. Novamente demonstrando que a vida dos personagens se move sem centro, as suas existências são constituídas de eventos casuais, aleatórios, o *escritor* poderia ter conhecido o Amante Outonal “numa noite”, ou também, jamais poderiam ter se visto.

Deste modo, o narrador/emissor cria uma forma de apresentação desespacializada. Esse ritual contemporâneo de apresentação se dá em distintos campos da sociedade, da política, da cultura, da Internet, dos meios de comunicação em geral. Segundo Laddaga, este modo de apresentação de si “tiende a convertirse un poco en la lógica general de los medios, de modo tal que este mundo de pantallas es también un mundo donde se generalizan actos de revelación de sí particulares” (LADDAGA, 2007, p.145).

O romance de Bellatin representa a experiência em uma época em que o ser, desespacializado, faz de sua existência um espetáculo, um evento aleatório. O leitor apenas sabe do *escritor* quando ele está no centro do espetáculo. Quando fora do picadeiro, apenas acompanha um vagar em algum lugar impreciso. Assim, relega-se o tempo e a possibilidade do conhecimento do outro ao tempo da duração do espetáculo. A revelação do *escritor*, ao estar desarraigada de um espaço singular, está sempre incompleta.

Em relação ao plano real, saturado de televisão, cinema, internet, *weblogs*, s*martphones*, etc, Laddaga afirma que quem quer que escreva se verá imerso neste contexto, de modo que a cultura do impresso, se somente se fechasse em si, não daria conta de

representar. As informações pessoais, por exemplo, nas páginas de relacionamento da Internet, criam uma lógica quase esquizofrênica, de caixas sem fundo "cajones oscuros". Ao buscarmos uma informação pessoal sobre alguém em uma destas páginas, ela nos reenviará a outra, criando um espaço que se estende na profundidade de um armário escuro, a uma tautologia perpetua, conforme podemos ler no seguinte trecho, o espaço do *Link*:

> […] de modo que aquellos objetos con los que estos se encuentran no tienen la forma de cajas cerradas, sino las de "algo así como cajones llenos de archivos que se extienden indefinidamente en la profundidad de un armario oscuro", cosas que continuamente explotan o mutan en algo diferente, y que se definen tanto por lo que no son (pero en lo que van a haberse en algún momento vuelto) que por lo que son (LADDAGA, 2007, p.145)[36].

O narrador de *Flores* representa este universo no qual o indivíduo se torna a si mesmo um arquivo indefinido, profundo e ao mesmo tempo raso, fala de uma experiência descentrada, e para isso constrói um palimpsesto de linguagem, um universo em que não se chega à profundidade.

No plano formal da narrativa contemporânea, tais fatos contribuem para a estruturação de um relato com os seguintes elementos próprios do romance contemporâneo, que nos dizeres de Schølhammer para se constituir: "uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema- flash, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado" (SCHØLHAMMER, 2011, p.32).

Neste emaranhado de imagens, a voz do narrador, ao buscar captar e relatar esta experiência sem passado e sem futuro (esquizofrênica), fica condicionada a narrar um presente imprevisível. Isso torna o seu relato indefinido e fugidio, gerando o giro caleidoscópico de *Flores*. O narrador não pode dominar organizar e sistematizar o caminho do *escritor*, que se dá de modo imprevisível. O fragmentário do discurso do narrador é fruto das experiências volúveis e de um olhar que não consegue sistematizar essas vivências, o narrar se dá em giro. Assim, podemos perceber que a experiência do personagem implica diretamente na narração. É em decorrência de um andar a esmo e de uma tentativa de relatar esse andar que se dá o caráter fragmentário do romance, fazendo com que *Flores* se torne uma obra

[36] De modo que o mundo que é posto diante do leitor não tem a forma de caixas fechadas, mas sim 'algo como pastas repletas de arquivos que se estendem infinitamente e na profundidade de um armário escuro' elementos que continuamente explodem ou sofrem mutação, e que se definem tanto pelo que não são (mas que em algum momento podem se tornar), como pelo que são. (LADDAGA, 2007, p.145, tradução nossa)

estruturada como álbum de fotografias, ou como fragmentos soltos e movediços, que apresenta uma estruturação peculiar.

A vivência do *escritor* pode ser correlacionada ao modo de vida do homem contemporâneo, que segundo Paul Valery é constituída da seguinte maneira:

> La interrupción, la incoherencia, la sorpresa son las condiciones habituales de nuestra vida. Se han convertido incluso en necesidades reales para muchas personas, cuyas mentes sólo se alimentan de cambios súbitos y de estímulos permanentemente renovados […] ya no toleran nada que dure. Ya no sabemos cómo lograr que el aburrimiento dé fruto. Entonces, todo el tema se reduce a esta pregunta: ¿La mente humana puede dominar lo que la mente humana ha creado? (VALERY, apud BAUMAN, 2000.p 07)[37].

A condição de vida do *escritor* no segundo fragmento de *Flores* pode ser vista como a do homem que descreve Valery. Apenas para recordar, ele se encontrava observando o show masoquista nos *Altare*s, para ser mais exato o show dos gêmeos Kuhn, "No entanto, além do que se passa em cena, nada realmente digno de nota acontece entre o público [...] essa passividade parece incomodar o *escritor"* (BELLATIN, 2009, p. 08). O *escritor*, na perspectiva do narrador, não vê acontecer no show os "câmbios súbitos" e, por buscar algo que aconteça em sua vida, um "estímulo permanentemente renovado" (VALERY, 2000), um evento novo, ele vai tornando o seu modo de vida interrompido e incoerente. Mas, o que constata o próprio *escritor* ao buscar novos eventos é que "não vai acontecer nada" (BELLATIN, 2009, p.09), nem em *Hell kitchen* nem nas cabines de *peep show*. O mais provável é que no seu constante vagar "ele encontre outro solitário" (BELLATIN, 2009, p.09) como ele. É esta experiência solitária, empobrecida e nômade que o narrador relata. E a estrutura de seu contar é ferida e cindida como a condição de vida desse ser de *Flores.*

Definitivamente, o narrador de *Flores* não pode dominar os "cambios súbitos" dos personagens. O modo que encontra para relatar é a emissão, fazendo que surja em *Flores* um universo próximo, segundo Laddaga, ao de *Odradek*, de Kafka, repleto de espaços vazios, de pormenores lacônicos. Isto porque, o mundo que veem (tanto o narrador de *Odradek* como o de *Flores*) resiste ao próprio narrador. Os problemas das narrativas não seriam certamente os seus narradores, mas um mundo episódico, esfacelado, interrompido e incoerente, que se opõe

[37] A interrupção, a incoerência, a surpresa são as condições habituais de nossa vida. Converteram-se, inclusive, em necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes somente se alimentam de mudanças súbitas e de estímulos permanentemente renovados. [...] já não suportam nada que dure. Não sabemos mais como conseguir que o tédio de seus frutos. Então todo esse assunto se reduz a uma questão: a mente humana pode conviver com o que a mente humana criou? (VALERY, apud BAUMAN, 2000.p 07, tradução nossa).

ao relato ordenado da experiência. Ordenamento este que vem do entendimento dos fatos, da visualização de um sentido para o todo, que crie a coerência. Contudo, o mundo como totalidade se trinca e se torna uma centena de cacos esparramados em 36 fragmentos, um caleidoscópio.

Na falta do todo, o narrador foca antes as circunstâncias, os eventos, que a ação em si; ele não consegue estabelecer as identidades, os contornos de tempo e espaço, apenas narra/emite o que vê instantânea e fugazmente. De acordo com Silviano Santiago (1984), é uma tendência na narrativa pós-moderna, o fato de o narrador não formar a identidade das personagens, transformá-las em realidade dessubjetivadas. Esta definição de Santiago está muito próxima à condição do *escritor*, que pode ser visto pelos fragmentos de *Flores*, do seguinte modo: sem nome (isto é sem identificação ou identidade), em busca de casa, trabalho, experiências, sem família e andando noite e dia a procura de tudo isso.

Outro elemento próprio das narrativas contemporâneas, que destacamos a respeito do trabalho do narrador de *Flores*, é a criação de um efeito de mescla de elementos de uma aparente realidade do autor Mario Bellatin de carne e osso, criando assim um efeito de ambiguidade, conforme afirma Laddaga sobre a obra do escritor mexicano:

> Y los hilos gradualmente se entremezclan, ecos o resonancias atraviesan las zonas de neutralidad por las cuales comunican como si los blancos que separan los fragmentos, más que mantener a los componentes separados, fueran el espacio en el cual se despliega una dinámica de compresión, de fusión gradual, que se profundiza al mismo tiempo que el mundo ficcional se agrieta y deja aparecer fragmentos graduales del mundo real en el que Mario Bellatin, escritor, propone un conjunto de (gélidas, pausadas) confesiones. (LADDAGA, 2007, p. 136)[38].

Podemos relacionar a anterior citação a três elementos da produção romanesca de Bellatin. O primeiro deles diz respeito ao fato da existência da auto encenação constante de si mesmo em seus romances. Por exemplo, mesmo que *Flores* seja uma narrativa em terceira pessoa, por vezes, é feita a menção, por parte do narrador, a certo Mario Bellatin. Além desta citação direta, há características presentes nos personagens do livro que apontam para o autor de carne e osso. Percebemos muitas semelhanças entre Mario Bellatin e o personagem de *Flores* chamado *escritor,* ambos não possuem uma das partes de seus corpos, usam próteses

[38] E os fios gradualmente vão se unindo, ecos ou ressonâncias atravessam as zonas de neutralidade pelas quais comunicam como se os brancos que separam os fragmentos, mais que manter aos componentes separados, fossem o espaço no qual se desenvolve uma dinâmica de compreensão, de fusão gradual, que se aprofunda ao mesmo tempo que o universo se fragmenta e deixa aparecer partes do mundo real no qual Mario Bellatin, escritor, propõe um conjunto de (gélidas pausas) confissões. (LADDAGA, 2007, p.136, tradução nossa).

no lugar dos membros que lhes faltam, e, também, escrevem sobre pessoas com sexualidades insólitas e praticam a religião muçulmana. Carlos Sotomayor (2008), tratando desta auto encenação de Bellatin, esclarece que nos seus romances, "permanece o recurso lúdico, o jogo de máscaras, essa maravilhosa habilidade que tem Bellatin de estar e não estar, ao mesmo tempo em suas ficções. Porque ao fim e ao cabo é ficção". (SOTOMAYOR, 2008, p. 01).

O narrador usa o jogo de máscaras (jogo no sentido de evento lúdico) como mais um recurso de fragmentação. A auto encenação é apenas mais um constituinte do caleidoscópio de *Flores.* Entretanto, a auto encenação de Bellatin não se dá de modo tão direto. O narrador, fazendo uso deste mecanismo, cria uma suposta encenação para ir projetando ambiguidades sobre o seu próprio discurso e assim, cria a indeterminação dos sentidos. O efeito sobre o leitor é levá-lo a se sentir inseguro diante dos elementos autobiográficos que aparecem no interior da ficção, restando deste jogo de máscaras o efeito de estranhamento diante do mundo narrado. A respeito disso, Mario Bellatin afirma:

> 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. Desde el principio trato de mantener distancias muy grandes con respecto al texto que esté desarrollando. Principalmente para hacer evidente, para que no quepa la menor duda de mí no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe exactamente qué está leyendo. (BELLATIN, 2013, p. 39)[39].

O narrador utiliza-se de elementos "falsamente autobiográficos" com o intuito de bloquear a clareza dos sentidos. Estamos diante de uma construção, de uma estratégia narrativa tecida para a criação do estranhamento e da indefinição, como se constata, também, na introdução de *Flores,* onde aparece o seguinte relato:

> Lembro de quando fui a um velho e respeitado médico homeopata. Meu pai me levou, eu era criança. Naquela época, já usava a mão ortopédica. O médico a segurou para tomar meu pulso. Eu estava tão intimidado que não fiz nada para poupá-lo do equívoco. O respeitável médico apertou com força a munheca de plástico. A pesar de tudo, em nenhum momento me deu por morto. Ao contrário, enquanto ia contando as supostas pulsações ditava em voz alta a um assistente a receita que me curaria de todos os males. *Do diário do Prêmio Nobel de Física, 1960.* (BELLATIN, 2009, p.04).

[39] Nunca me senti nem alheio e nem parte do escrito. Acredito que minha tarefa se trata somente de um exercício de criação de espaços, que geralmente não tem nada a ver comigo. Por isso trato de manter distancias muito grandes com respeito ao texto que esteja desenvolvendo. Principalmente, para deixar evidente, para que não exista a menor dúvida de minha intromissão, construo muitas vezes elementos falsamente autobiográficos. Desse modo tenho a sensação de que o leitor nuca sabe exatamente o que está lendo. (BELLATIN, 2013, p. 39, tradução nossa).

O fragmento possui elementos que poderiam estar falando do Bellatin de carne e osso, mas, o curioso caso que acontece ao menino Bellatin, é finalizado com a nota: *Do diário do Prêmio Nobel de Física, 1960.* O narrador fazendo isso, indefine o mundo narrado, uma vez que o suposto relato autobiográfico e o Diário do Prêmio Nobel são justapostos. Ambos podem ter existido, entretanto, a justaposição deles é que não é esperada e que traz o estranhamento. A estratégia do narrador é a de manter o leitor sempre com a sensação de nunca saber o que "exactamente qué está leyendo" (BELLATIN, 2013, p. 39). Deixando evidente que estamos diante de uma construção discursiva por parte do narrador, que o mundo narrado é discurso.

Outro exemplo de auto encenação ocorre no fragmento de *Flores* intitulado de *Passifloras* (p.23). O fragmento conta um sonho profético do *escritor* sobre a mesquita muçulmana que ele frequentava. As seguintes passagens ilustram o que se quer demonstrar, "antes que o sonho do escritor chegasse ao fim, surgiu na cena um pequeno pássaro negro" (BELLATIN, 2009 p.23). O pássaro do sonho é portador de mensagens, diz algo ao escritor e ao líder da mesquita. O que ele diz ao *escritor* não se sabe, entretanto ao *sheik* ele o acusa de não ter narrado aos fiéis a história do olhar do pássaro transparente, "segundo essa história, escrita por Mario Bellatin, em algum momento aquela ave não foi um pássaro, e sim uma criança que morava num pequeno apartamento do Cairo." (BELLATIN, 2009, p.23). Tem-se, na fantasia do sonho do *escritor*, o aparecimento de um misterioso pássaro negro que acusa o *sheik* de não ter narrado a história escrita por um certo Mario Bellatin. Assim, fantasia e realidade perdem estabilidade.

Esse fato recorrente em *Flores* remete a outra característica do narrar contemporâneo "o leitor entra num mundo ficcional no qual personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo onírico" (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). Segundo o teórico, o narrador contemporâneo, neste universo de fronteiras diluídas, é arrastado "em movimentos continuamente estilhaçados [...], criando assim uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas. (SCHØLHAMMER, 2011, p.32). Essa oscilação narrativa entre um suposto real ou autorretrato, e o universo narrativo, confere novas indeterminação e indefinição a *Flores*. O mundo ficcional da narrativa se torna lacônico e vago. Repleto de espaços vazios e de silêncios. E o narrador não é quem busca gerenciar o caos entre realidade e ficção, mundo

desperto e onírico, apenas emite, e o efeito narrativo que surge é o da impossibilidade de o narrador/emissor dar sentido à condição de vida dos personagens. Ao leitor cabem as dúvidas e o estranhamento. Conforme Laddaga, "pertenece a la esencia del libro que el lector se mantenga en la incertidumbre." (LADDAGA, 2007, p.140).

Verificamos a criação do efeito de ambiguidade ocasionada pela ironia do narrador, suas inversões de papéis e as distintas máscaras que utiliza. Sobre isso afirma Lima (2004):

> En suma, se trata de un narrador que se limita a describir sin argumentar una posición u otra, con lo que se da un «juego de ambigüedad o […] de Falsa Inocencia» donde las interpretaciones que uno pueda mencionar no dejan de ser válidas, «como tampoco propuestas que afirman todo lo contrario» (Arévalo 1993). En otra entrevista también dice: «Me interesa la ambigüedad, para que cada lector encuentre su propio libro» (Cornejo). Y en otra: «Juego con la retórica, para hacer como traductor y no como escritor. […] Parto de imágenes fijas, plásticas. En cuanto al contenido, aparece según la lógica que el texto va proponiendo. (LIMA, 2004, p.10) [40]

Incertezas e ambiguidade do discurso do narrador fazem surgir um dos elementos centrais da narrativa contemporânea: o de *toda a literatura aspirar a condição de um transe, (*LADDAGA, 2007). Podemos perceber este efeito em *Flores* no fragmento anteriormente citado, repleto de mescla de fantasia e realidade, sonho e mundo real. Tal condição de transe e ambiguidade, se dá ao narrador criar um universo que leva o seu leitor ao desconcerto, através de velozes mudanças de foco e de imagens desconectadas entre si sem propor uma argumentação sobre isso. O transe se instaura em um universo de fronteiras instáveis entre realidade e ficção, vigília ou sonho, como podemos ver no seguinte trecho ainda de passifloras:

> [...] o escritor caminhou pelo resto da mesquita, Atravessou o oratório e o pátio. Finalmente, postou-se diante de um dos textos proféticos, que costumavam ser apresentados na forma de uma flor [...] estava protegido por um vidro, que o escritor, repentinamente, quebrou. [...] Por alguma razão, o barulho do vidro se quebrando acordou a mulher caída no chão do bar [...] (BELLATIN, 2009, p.23).

[40] Em definitiva, trata-se de um narrador que se limita a descrever sem argumentar uma posição ou outra, e assim ocorre um 'jogo de ambiguidades ou falsa inocência' aonde as interpretações que alguém possa ter não deixam de ser válidas 'como também outras que afirmam tudo o contrário' (Arevalo, 1993). Em outra entrevista Bellatin afirma 'interessa-me a ambiguidade, para que o leitor encontre o seu próprio livro (Cornejo). E em outra ele diz '[...] parto de imagens fixas, plásticas. Em relação ao conteúdo, aparece segunda a lógica que o livro vá propondo, (LIMA, 2004, p.10, tradução nossa).

A partir desta arquitetura onde um elemento não se concatena com o outro pela lógica da causa e efeito, e sim pelo repentino, o relato se torna emissivo e se cria o universo do transe. Outro efeito que surge da descontinuidade das imagens que vão sendo postas na narrativa é o de fazer parecer que o relato obedece a um esquema de montagem próprio da arte contemporânea. Neste sentido, nos recordamos de outro postulado de Laddaga (2007) sobre a literatura contemporânea, *toda a literatura aspira à condição da arte contemporânea.* A exposição de arte contemporânea em uma galeria é formada por um conjunto de imagens distribuídas ao longo de corredores, ou em uma grande sala. Aquele que entra em uma destas galerias está posto diante de inúmeras imagens fragmentadas que guardam uma vaga relação com qualquer referente externo. O observador caminha pelos corredores das galerias com a impressão de estar diante de uma realidade paralela. Por tanto, a multiplicidade de imagens, a dificuldade de estabelecer uma narrativa a partir delas devido ao modo fragmentário como são apresentadas, conformam o universo da arte contemporânea.

Em *Flores,* o narrador parece conduzir um observador por entre uma galeria de arte contemporânea (ANEXO A). O modo de seu relato, repleto de eventos breves, constrói mais que uma narrativa ou história sobre algo, uma enormidade de imagens que o leitor deverá ir, por si mesmo, agrupando. Por exemplo, no segundo fragmento o narrador interrompe repentinamente seu relato porque uma imagem chama-lhe a atenção "o *escritor* [...] veste bermudas e usa a perna decorada com pedras artificiais." (BELLATIN, 2009, p.09). Para o narrador era importante romper a sucessão do relato para falar da imagem da perna artificial do *escritor*, decorada, na ocasião, para chamar a atenção. Após essa imagem, o relato do que estava acontecendo prossegue, até que novamente o narrador faça a história se deter diante de outra imagem: a do *escritor* que deixa o local onde estava, "veste as calças compridas e o grosso casaco deixados no guarda-roupa [...] sai do local" (BELLATIN, 2009, p. 09). É como se o narrador estivesse com uma câmera fotográfica ou fílmica e com ela vai fazendo a varredura de um ambiente até que uma imagem faça-o parar por alguns instantes para depois voltar ao movimento, ou até mesmo "navegando" em sites de *Internet*, ou percorrendo galerias de arte contemporânea, em qualquer um dos casos está presente a lógica do evento e do instante. A estrutura do romance vai se constituído pelas inúmeras imagens soltas e fragmentadas, e não pela relação entre elas. O narrador vai reunindo as distintas imagens que surgem dos personagens sem buscar entendê-las, concatená-las ou dar-lhes sentido. Acompanhando a analogia que faz Laddaga (2007), o narrador se comporta como alguém que

apenas guia ao leitor por uma galeria de imagens em movimento. O mundo que vê o narrador é tão frenético e de certo modo, ilógico, que para relatá-lo, ele não pode se fixar em nada.

Outro aspecto que apontamos sobre o trabalho do narrador de *Flores* diz respeito ao efeito de distanciamento e aproximação do ponto de vista do narrador em relação às experiências dos personagens. Em alguns momentos, percebe-se que o narrador busca relatar as histórias com o distanciamento de um jornalista em relação a algum fato. Faz isso através da economia de detalhes e da não adjetivação dos seres. Podemos ver este distanciamento do narrador em relação ao fato narrado em *Cravos*: "Nos anos cinquenta, um grupo de cientistas descobriu um fármaco capaz de aliviar a depressão e enjoo em mulheres grávidas. Dez anos depois, comprovou-se que causava sérias más-formações nos fetos [...]." (BELLATIN, 2009, p.11). Percebemos o narrar que se restringe ao fato, sem interpretar, analisar ou questionar. Contudo, em outros momentos, ao relatar as histórias, aprofunda o seu olhar sobre a realidade delas, como ocorre em *Passifloras,* "'Tudo deve ser mudado', disse o escritor enquanto tentava se livrar das calças e das correias que seguravam a prótese." (BELLATIN, 2009, p.22). Esta cena não apresenta o distanciamento jornalístico, é quase invasiva, sem nenhuma espécie de distanciamento, o narrador mostra a situação banal e ao mesmo tempo trágica de alguém sem perna tirando as calças.

Em outras ocasiões, a proximidade entre narrador e a cena narrada é tamanha que ele parece se perder dentro da visão nublada dos seus personagens. Assim, instaura uma proposital confusão de focos narrativos. Tal manipulação do foco narrativo se dá no primeiro fragmento. Esse relato começa sendo narrado com distanciamento. A voz em terceira pessoa fala de uma senhora chamada Henriete Wolf e do consultório onde ela trabalha. Com a intenção de objetividade própria do gênero jornalístico, o narrador menciona os fármacos, as datas, as comunidades científicas, etc. No entanto, no meio do fragmento, surge uma questão: "haverá mecanismos especialmente criados para apagar esses erros [...] pergunta-se o escritor que protagoniza este relato." (BELLATIN, 2009, p.06). Percebemos que abruptamente surge a voz de um personagem que rompe com o efeito de distanciamento. E, desse jogo de aproximação e afastamento, novas indefinições para a compreensão de *Flores* aparecem.

O narrador constrói, assim, a alternância de ponto de vista, confunde o observador ao mudar constantemente sua posição, que ora é de distanciamentos, onde as imagens dos personagens são resultado desse posicionamento de observador, e ora é de aproximação, ao ponto de a voz do narrador parecer ser em primeira pessoa. Este jogo imagético da

composição da narrativa de *Flores* está na base da construção das identidades dos personagens. As constantes mudanças de foco do narrador deformam e mutilam a constituição dos personagens. O jogo de câmeras usado pelo narrador de *Flores* aproxima os seus personagens, segundo Laddaga (2007) aos *Freaks* (Anexo B), isto é, aos seres raros, deformados, do cinema de vanguarda.

No cinema vanguardista, os *Freaks* já eram raros por si só, suas cabeças eram desproporcionais ao corpo, as orelhas de um anão pareciam que haviam sido retiradas de um gigante. Algumas partes do rosto desses seres pareciam ter sofrido um processo de *zoom* tal a desproporcionalidade que possuíam. Esta estética do terror e do grotesco causou assombro nos anos 60 devido às estranhas condições que pessoas eram mostradas. Na esteira dessa observação feita por Laddaga (2007), parece-nos que alguns personagens de Bellatin se aproximam à imagem de seres indefinidos e muitas vezes desproporcionais. Para construir esta estética grotesca no plano verbal, o narrador de *Flores* opera na constante aproximação e afastamento do foco narrativo. Por exemplo, ora descrevendo o caminhar do *escritor* com distanciamento, focalizando seu deslocamento por ruas, por bares e outros lugares, ora aproximando o seu *zoom* ao ponto de não sabermos se é o narrador quem fala ou se se trata do pensamento do personagem. Outras vezes, aproximando ainda mais o foco narrativo, descreve a prótese que o escritor usa no lugar de sua perna (BELLATIN, 2009, p.09). Também são tipos de *Freaks* os gêmeos Kuhn, crianças não tem braços e pernas, e que do mesmo modo que no cinema vanguardista em que os *Freaks* eram exibidos em um circo, são parte de show masoquista nos *Altares,* conforme podemos ver "As performances desses irmãos se desenrolam de tal maneira que os visitantes devem guardar uma distância prudente." (BELLATIN, 2009, p.08). Bellatin cria o universo do grotesco e do bizarro.

Assim, em tais jogos de aproximação e afastamento, o efeito que surge leva-nos a recordar de outro postulado de Laddaga (2007) sobre as narrativas contemporâneas: o de *toda a literatura aspirar a condição de ser mutante.* Tanto no sentido de apresentar seres próximos à imagem de um ser que sofreu mutações, e no caso de *Flores* muitos personagens sofreram estas alterações, como os gêmeos Kuhn, ou como uma narrativa que está em constante movimento oscilatório, entre o real e o ficcional, sonho e desperto, aproximação e distanciamento.

Além de o movimento de ponto de vista do narrador fazer parecer que os personagens estão desorientados, deformados e bizarros, tem implicações também, na constituição do

espaço que parece tornar-se movediço e rarefeito. Neste universo mutante que cria o narrador, cabe ao leitor ir recolhendo alguns dados que possa ir encontrando sobre a espacialidade. Entretanto, em *Flores*, o narrador cria um espaço próximo ao ambiente virtual, já que não há contornos, limites, fronteiras, especificidades, se quer nome de cidades ou locais. Deste modo, neste espaço virtual, como a "cabine pornô", o *peep show* e *Hell kitchen,* espaços que por mais que o leitor recolha informações sobre eles, nunca serão suficientes para que se chegue a uma conclusão ou a uma visão total sobre ele. Estes espaços falam do ausente e do vago, são simulacros e pós-modernos, se encontram sempre sem contornos e fronteiras, tal qual Jameson (1999, p.65), descreveu o ambiente pós-modernista do Hotel Bonaventure de Portman, um espaço que quer ser infinito em si, "um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura." (JAMESON, 1999, p.66). Por este hiperespaço, nos dizeres de Jameson, circula uma "nova prática coletiva [...] uma hipermultidão." O colossal Hotel Bonaventura possui pequenas portas, indicando para Jameson (1999, p.66), "que ele não quer ser parte de cidade [...]", apontando para uma cisão entre espaço do hotel e cidade.

Este não espaço, esse lugar sem contorno, que busca esgotar-se em si, ambienta uma experiência empobrecida e falta de sentido, uma hipermultidão. Podemos ver esta imprecisão espacial, em algumas passagens de *Flores* como, por exemplo, "[...] a mesquita da cidade fica numa rua estreita [...]" (BELLATIN, 2009, p. 12), ou "[...] o orfanato ficava perto do mar [...]", (BELLATIN, 2009, p.16) e ainda, "Os depósitos utilizados pelo sindicato dos açougueiros foram construídos perto do cais da cidade" (BELLATIN, 2009, p.08). Referências espaciais que, mais que trazer alguma especificidade para a narrativa, operam em sentido contrário, já que são elementos que ficarão sem definição e não saberemos de que cidade, de que mar ou de que rua fala o narrador. Além do mais, semelhante ao hotel analisado por Jameson que possui pequenas portas de acesso ao externo, os prédios de *Flores* apresentam, também, essa redução das entradas indicando esta cisão com o externo, com a cidade, conforme podemos ver no fragmento *Magnólias* "Nunca se sabia onde realmente ficava a porta que levava à mesquita [...] quando um grupo tratou de entrar a porta diminui" (BELLATIN, 2009, p.21). São espaços sem contornos e, portanto, sem profundidade, pois lhe falta o contexto da vizinhança e da cidade.

O que vamos percebendo é que o narrador pulveriza pequenos espaços ao longo da narrativa, ora uma quadra de basquete, ora uma rua, uma cabine, uma mesquita, uma cidade, etc, todos ambientes indefinidos e separados de um contexto. Bellatin confirmou em uma entrevista que é essa uma de suas maiores pretensões, que o seu leitor vá caminhando por

arcos narrativos, sem nunca chegar a compreendê-los, conforme podemos ler no seguinte trecho de uma entrevista que concedeu Mario Bellatin:

> […] lo que pretendo es que los lectores recorran los arcos narrativos que se le presentan. Ése es mi triunfo. No me interesa el juicio de si es bueno o malo el libro sino si lo acabaste o no. La idea es pasar por una realidad paralela, por un trance, que es lo que busco cuando voy al cine o a una exposición, mientras que en muchos libros no existe la necesidad de pasar por la lectura, porque ya sabes lo que te van a decir. (BELLATIN, apud LADDAGA, 2007, p. 142)[41].

O narrador/emissor busca o efeito de transe e indefinição ao apresentar esse universo repleto de ambiguidades e indefinições. Segundo Bellatin, esta ambiguidade se dá em um ambiente carregado de imagens como o do cinema ou de uma exposição. Para alcançar tais efeitos na narrativa, o autor de *Flores* opera na ruptura do cronotopo, constrói um hiperespaço, e na fragmentação da sucessão espacial e temporal logra uma narrativa crivada de imagens de esparsas conexões e habitadas por personagens mutantes e *Freaks.* Uma hipermultidão - já que sem traços de identidade e subjetividade-, em um hiperespaço, - já que sem contexto e contorno-.

Podemos pensar que estamos diante de um narrador que opera na construção da dispersão, já que não estabelece relação sintática, que costure o semântico. Um outro exemplo desta dispersão do relato do narrador vemos no vigésimo terceiro fragmento de *Flores*. O narrador apresenta o significante "nibelungo" conforme podemos ver: "– 'Não é possível pensar em avanços científicos sem levar em conta a região bávara', afirma o irmão de Alba, a poeta, misterioso tradutor do alemão, enquanto disserta sobre os problemas linguísticos que decorrem dos textos dos nibelungos." (BELLATIN, 2009, p.51). A partir do fragmento, pode-se ver como o narrador estrutura novamente a sintaxe da falta de sentido e da ambiguidade. Desconhecemos, por exemplo, o emissor e o receptor do discurso. A mensagem, por sua diversidade de referentes não concatenados e justapostos em um mesmo ato enunciativo, também opera na construção da impossibilidade do entendimento da mensagem de qualquer possível mensagem, ou sentido do fragmento.

Um dos referentes são os nibelungos. Para compreender este referente, sua autenticidade e a relação com a fala do fragmento, seria necessário, por exemplo, pesquisar

[41] [...] O que proponho é que os leitores caminhem por entre arcos narrativos. Esse é o meu trinfo. Não me interessa a opinião se o livro é bom ou ruim, mas sim se foi lido por completo. A ideia é fazer o leitor caminhar por uma realidade paralela, por um transe, que o é o que busco quando assisto filme no cinema ou vou até uma exposição de arte, diferente de muitos livros que não existe a necessidade de lê-los porque já sabemos o que vão nos dizer [...]. (BELLATIN, apud LADDAGA, 2007, p. 142, tradução nossa).

sobre ele, como se diante de um *link* de *Internet* estivéssemos. Feita uma rápida pesquisa pela *Internet* verificar-se-á que os nibelungos povoaram a mitologia e lendas alemãs. Trata-se de anões escuros que, segundo os mitos, vivem nas profundidades da terra e se dedicam à extração de metais. Entretanto, esta informação não foi construída no discurso do personagem, na narrativa, nas páginas anteriores do livro, ou em qualquer outro fragmento. Ela funciona como uma pedra no meio do caminho da formulação do entendimento sobre o fragmento, ela insere a ambiguidade no discurso. O narrador opera na construção da dispersão do signo linguístico, já que não estabelece a relação entre o significante (nibelungos) e o significado. Deste modo, apresenta-se o significante, mas não o seu significado, deixando o signo linguístico, de certo modo incompleto.

Tomamos por analogia deste signo em rotação e descentrado do narrador, o *link* informático. No *link* percebe-se essa relação dicotômica do signo. Há um ícone que uma vez acessado revela o seu referente. Deste modo, o objetivo do segundo elemento (do referente), é completar ou dar o sentido ao primeiro (ao link). Assim, o navegador de *Internet,* ao clicar sobre o *link*, adentra no universo dos significados. A consequência imediata disso é a de que se possa conhecer tudo o que seja *link* já que por detrás dele existe a sua definição, o seu referente, já que não há ambiguidade. Acreditamos que o narrador de *Flores* esteja representando e expondo com certa ironia essa estrutura de *link* e referente. Ele esvazia o *link* (nibelungos) ao não apresentar o referente dele. Deste modo, representa desacralizando a estruturação da informação. Faz isso ao bloquear qualquer possibilidade do entendimento do significado. O que poderia significar também, que este narrador estaria operando em sentido oposto à lógica da sociedade contemporânea crivada de dispositivos que visam informar, que cria a ilusão de que as informações são sempre verdadeiras. O narrador de *Flores* desregulando o signo impede que o leitor faça a correlação entre o significante e o significado. Fazendo isso, coloca o dispositivo, o significante ou link, fora de seu uso natural/habitual, pois o significado do *link* ou do significante não pode ser encontrado, "el perro" é posto novamente no "altar", e assim torna os sentidos e significados dúbios. Ou seja, aquele que buscar compreender o significado do "cachorro" no altar, não vai encontrar, ele está aí justamente para não significar. Apenas para exemplificar mais essa ideia, a nota de rodapé da introdução autobiográfica "Do premio Nobel" (BELLATIN, 2009, p.06), ou o aparecimento de Mario Bellatin em um sonho de um personagem (BELLATIN, 2009, p.23), ou cigarros e Coca-Cola durante o culto muçulmano (BELLATIN, 2009, p.11), são exemplos

de elementos fora de lugar, de links vazios, de significantes com significados indefinidos que buscam operar no efeito de indefinição.

A justaposição de elementos na narrativa (signos, sentenças, histórias) de um modo – aparentemente- caótico, leva à dispersão. Em relação a isso, acreditamos que aquele que lê a obra em busca de compreender algum elemento, poderá se desorientar, uma vez que não encontrará o significado de muitos significantes dispersos na narrativa. A constatação a que se chega é a de que o narrador quer indicar que não há possibilidade de entendimento e conhecimento, e o modo que encontra para dizer isto é, por exemplo, rompendo a unidade significante e significado do signo linguístico.

Há muitos exemplos sobre o uso de espécies de *links* vazios em *Flores*. Um deles são os próprios títulos dos 36 fragmentos. As flores que aí estão como títulos podem ser vistas também como *links* vazios. "Clicando-se" sobre elas ao se começar a leitura do fragmento, percebe-se que não há a correspondência entre l*ink* (flor) e o conteúdo do fragmento.

Walter Benjamim, no seu ensaio *O narrador (*2010), refletiu sobre a questão de que a sociedade da técnica e da informação, que começou a surgir no início do século XX, uma vez imersa em um modo de produção (pautado na repetição) já diferente do artesanal, seria cada vez mais uma sociedade da informação frente à experiência.

A sociedade que tem a experiência governada por um modo de produção baseada na repetição desenvolve e torna sofisticado um sistema de informação pautado no *link*. Nesse sentido, a sociedade contemporânea, já quase um século a frente do mundo abordado por Benjamin (2010), tende a alcançar o ápice da sociedade pensada pelo teórico. Hoje, o sistema informativo global cria a noção de que tudo e a todos é possível conhecer. Imerso nessa sociedade contemporânea, a informação que o sujeito busca está não há milhas de distância dele, ou nem tardará um mês, prazo de um navio cruzar algum oceano, como nos séculos anteriores ao XX. No nosso século, basta ao homem utilizar um dos dedos de sua mão para ter a sensação do conhecimento.

Entretanto, este sistema universal de troca de informação, também conduz à dispersão. Pois, no universo informático, cada *link* aponta para uma nova informação que, em seu interior, possivelmente, traz outros tantos *links* apontando para novas informações que remetem a outros *links*, processo muito semelhante aos "cajones oscuros" do romance contemporâneo apontados Laddaga (2007). O que percebemos é que o sistema informativo,

desse modo, mais que informar, cria a ilusão no homem de que ele pode tudo saber, de que realmente está informado, ou que, de um momento para o outro, bastando que realize um *click*, possa conhecer o que até então desconhecia. De certo modo, a estrutura de *Flores*, como estamos buscando demonstrar, representa e denuncia esta condição de dispersão contemporânea.

Percebe-se, então, que o sistema cria, por seu acúmulo de significados, informações quase infinitas e, consequentemente, certo esvaziamento do conhecimento, da experiência, além do inevitável descentramento. A sociedade do *link* parece levar o indivíduo a navegar na episteme de uma tautologia perpétua, mas nunca chagar ao fundo, a uma conclusão. Nesse contexto, nos informamos, mas, sem o devido cuidado, nos perderemos nos "cajones oscuros".

O narrador de *Flores* perde-se pelos "cajones oscuros" e fazendo isso, parece querer denunciar através da linguagem das flores, que, semelhante ao que ocorre no sistema de informação, mesmo querendo, o leitor não poderá realmente conhecer tudo ou o todo. Os *links* difusos de *Flores* rompem com a ilusão do sistema referencial do *link*, o tornam vago, multifacetado, incognoscível. O narrador, ao colocar um *link* vazio ou ocupado de outros elementos muitas vezes incoerentes, interrompe a cadeia informativa. Desta forma, a linguagem das *Flores* nos remete a metáforas da busca (típica da Internet), mas ao esvaziar os links ou jogar com o sentido difuso denuncia o sistema de troca de "conhecimento" contemporâneo. O narrador coloca aquele que recebe o seu relato diante de "cajones oscuros", de jogos de máscaras sem a possibilidade de entendimento. E não impõe, por sua parte, uma ordem aos fragmentos que vê. Ele não busca encaixar os elementos soltos e movediços das histórias, apenas emite o elemento "nibelungos", por exemplo, e não busca interpretá-lo ou fazer que tenha sentido dentro de um todo, mantém-no descontextualizado, como mais uma parte do seu palimpsesto.

Este modo de construção utilizado em *Flores* leva-nos a centrar nossa atenção no papel do narrador. O seu modo narrativo, justapondo signos indefinidos e histórias desconexas, (tal qual o palimpsesto) faz com que o sentido sempre esteja por dar-se. Frente a isso, parece haver uma solicitação para que aquele que esteja lendo o livro também vague pelos jardins de *Flores.* A busca sai do universo narrativo e se materializa no plano da leitura, uma vez que os signos ficam solicitando definição. A falta e a busca, além de serem elementos intrínsecos aos fragmentos do livro, penetram o plano da leitura. Do mesmo modo

que personagens vagam nas cidades em busca de satisfação e prazer, semelhante vagar ocorre com o narrador, que se dispersa ao tentar narrar estas experiências, filhas da instabilidade. Dentro desta perspectiva, a obra representa o que na perspectiva de Schølhammer é a condição traumática contemporânea, sinônimo e alegoria do empobrecimento geral da experiência histórica (SCHØLHAMMER, 2011, p.116). E assim, a experiência empobrecida e perdida, se deixa perceber "nas fissuras da representação" (SCHØLHAMMER, 2011. p. 116).

Por outro lado e por sua vez, o leitor, por efeito da narrativa, possivelmente, ao final da leitura, sentirá o desânimo de quem buscou compreender as histórias, mas não conseguiu, pois, ao acompanhar o narrador pela galeria de imagens dispersas e *links* vazios, apenas chegará à leitura fragmentária. Isto porque, o narrador se nega ou não possui mais a "faculdade de intercambiar experiência" Benjamin (2010). Ele apenas emite fatos sem passado ou futuro. Neste ponto, não percebemos *Flores* como uma obra decadentista, mas como um relato cuja intenção intrínseca é a de que o leitor se movimente em busca da construção do sentido, que percorra os arcos narrativos, e assuma uma postura diferente da que os meios de comunicação de massa lhe impõe diariamente, já que rompe com a lógica que condiciona o infatigável olhador de imagens. Desestrutura a lógica quase skinneriana do estímulo (link) e resposta, a que está treinado e habituado o olhador de imagens.

Também não há qualquer juízo moral sobre as práticas singulares dos personagens. Parece que Bellatin povoou as páginas do seu livro com todos os renegados, desvalidos e marginais. Os estranhos e os raros habitam a cidade criada pelo narrador de *Flores*, que não os explica e nem os interpreta. A obra apresenta um narrador/emissor de fatos "que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência." (SANTIAGO, 1986, p. 39).

A postura que assume o narrador contemporâneo é de rebelião ou como Barthes sinalizou, o contemporâneo é o intempestivo. Estas características estão na base da escritura fragmentária, na qual a identidade da experiência representada aparece constantemente desintegrada. Podendo a fragmentação, nesse sentido, ocorrer desde duas perspectivas, como a presença de um narrador que não se subordina a linguagem discursiva da sociedade de informação e contra ela rebela-se. E também, como sintoma de uma situação contemporânea traumática que opera na desintegração da experiência e da identidade, e em virtude disso, permite o surgimento de um discurso do narrador que represente essa sensibilidade cindida.

O narrador de *Flores* está diante do *phatos* e do trauma do universo de *Flores*, representado pelo modo de vida sem sentido dos personagens, pela ausência de significados dos significantes. Neste universo caleidoscópico de rosas, amapolas, crisântemos, passifloras, entre outros trinta e dois tipos de flores, a beleza e a ferida ocupam o mesmo lugar. Mas a força do trauma é tamanha que implica em um uma mudança de significado das flores. No uso corrente, encontra-se o sentido e significado delas em contextos como de adornos, elementos de decoração, aromatizantes, que marcam datas especiais, entre outros. Elas, normalmente, são postas e vistas por alguém em um universo repleto de luz, vida e aromas. As flores do narrador de Bellatin não são essas, são flores do mal, para recordarmos a Baudelaire. Elas são usadas com o critério de intitular cada um dos 36 capítulos do livro, nomeiam um capítulo, que se dedica a falar de um determinado tema, que aparentemente nada tem a ver com elas, e nem com os valores que culturalmente lhe atribuímos. Pensamos que o olhar do narrador, ao longo do livro, as torna elementos descontextualizados. Tanto em relação aos próprios valores que geralmente se atribuem a elas no uso comum, como dentro da obra.

O olhar do narrador sobre as flores, como signos linguísticos descontextualizados de seus significados convencionais, gera alguns efeitos. Um deles é o de incoerência. A coerência interna do texto se dá a partir do entrelaçamento de elementos que compõem uma narrativa, de modo que um elemento se alinhe com o outro, e a modo de tessitura, vão construindo o texto e o sentido. A incoerência registra-se quando ocorre o contrário, quando os elementos não estabelecem os nexos esperados à coerência.

Por exemplo, nos fragmentos Clavos e Cartuchos, percebe-se a incoerência entre o elemento anunciado no título – a flor- e a sua inexistência dentro da história. Em "cartuchos", não há menção à flor, o título fica solto em relação ao conteúdo da história. Do mesmo modo, em Cravos, a flor que é anunciada no título do fragmento, não aparece dentro da história. Ocorre assim, o efeito de incoerência, já que o elemento enunciado não se enlaça com nenhum outro, não constrói o sintagma concatenado, onde um elemento remete a outro. Com seu olhar ébrio, o narrador compõe um modo narrativo que difere de certos postulados de construção discursiva de matriz estruturalista e moderna. Dentro do pensamento moderno estruturalista "ningún elemento del discurso puede funcionar como signo sin referirse a otro elemento que no esté presente. El resultado de ese entretejido entre lo presente y lo diferido es la huella. La huella es la marca de lo ausente en lo presente" (ESTHER DÍAZ, 1999, p.36).

Como podemos ver, dentro dessa concepção de discurso, um elemento presente remete a outro ausente. Deste modo, o leitor forma o sentido perseguindo as "huellas", (pegadas),

presentes no texto, que cumprem a função de apontar uma direção de sentido, formando, ao final, um entretecido. Nessa ideia de construção de sentido, o texto surge da relação que se estabelece entre o signo presente com o signo ausente, más que pode ser inferido no discurso. Nesse entendimento estruturalista do texto, um signo da escritura é um traço que remete a outro traço dentro do texto. (DÍAZ, 2009). A autora exemplifica esta ideia afirmando que, em um dado texto, a palavra "rosa" é diferente da rosa real e está presente no lugar desta rosa ausente. Segundo Esther Díaz "todo signo difiere la presencia de lo que significa y se diferencia de ello. Puedo incluso escribir "rosa" en el pétalo de una rosa, pero la rosa seguirá siendo una cosa, y la palabra un signo" (Díaz, 2009, p.36).

Segundo a autora, é sobre essa compreensão do texto na qual ele é tomado como um elemento construído a partir do entrelaçamento de signos que remetem a outro, que reside a possibilidade da desconstrução que será operada pelo narrador pós-modernidade. (DÍAZ, 2009). De acordo com a autora, "en contraposición a la tendencia a los sistemas abarcativos de los estructuralistas, los posestructuralistas privilegian el acontecimiento, lo acotado, lo epocal." (DÍAZ, 2009, p.37). Deste modo, o olhar do narrador, pode ser visto como desconstrutivista dessa estrutura discursiva moderna. Ele não concatena as histórias, os signos, não há a construção de uma experiência ou memória, como o narrador da experiência prenunciado por Benjamin (2010), apenas vai relatando acontecimentos delimitados e episódicos, que falam de si, sem intuito de referência a qualquer exterioridade. Neste sentido as flores ao longo do livro vão compondo metáforas de um olhar momentâneo, sobre um ponto específico, e após esse olhar provisório, uma repentina mudança de foco para outra flor. O resultado desse movimento sobre o discurso narrativo é a construção do efeito de dispersão, ambiguidade e incoerência, são flores de desconstrução.

Tomemos como exemplo da desconstrução discursiva que opera o narrador o fragmento "Rosas". Nele, as flores aparecem do seguinte modo: "Na zona hospitalar da universidade, tornou-se comum ver uma fila de deformados esperando pacientemente sua vez. O consultório do cientista fica numa pequena edificação de madeira cercada de jardins cobertos de roseirais." (BELLATIN, 2009, p.07). Se lermos o fragmento desde o principio, veremos que não há ação que explique ou justifique a aparição das rosas no discurso narrativo, elas são mencionadas pelo narrador como um signo descontextualizado. Esperar-se-ia, dentro da visão discursiva moderna, que após a menção ao signo (rosas), elas fossem retomadas posteriormente, que seu sentido fosse completado no desenrolar discursivo. Entretanto, após falar brevemente das rosas, o narrador segue a história em outro sentido.

Portanto, para ele, as rosas não têm qualquer significado, nem de beleza, ou de morte, ou de vida, tampouco as menciona pelo colorido ou cheiro que possam possuir. Além disso, não há indicio de uma simbologia ou significado oculto no uso de "rosas" neste fragmento. Também, ele não as retoma em outros fragmentos, ele não as torna índices (huellas) para outros signos no restante do seu discurso. E, finalmente, não as relaciona com uma significação oculta. As rosas simplesmente entram de repente no campo de visão do narrador e da mesma forma saem do seu ponto de vista.

Entretanto, se nesses aspectos mencionados não podemos ver a motivação do narrador para o uso das rosas, pensemos no efeito discursivo da colocação delas ao lado da fila de deformados. A significação das rosas não está no desenrolar da história, mas no aspecto poético e simbólico do contexto onde elas são vistas. Em primeiro lugar, dado o assunto de mortes, amputações e fármacos dos quais o narrador se ocupa no fragmento antes de mencionar as rosas, o aparecimento delas, por efeito de adjacência, ao invés de colorir e dar bom cheiro ao ambiente, esteticamente, passa a possuir as características do ambiente em que foram vistas. As rosas, símbolos de beleza e vida no uso corrente, colocadas ou vistas pelo narrador no espaço do mórbido e do trágico, perdem esses atributos naturais/convencionais e, por força do ambiente se tornam representativas do espaço escatológico que vê o narrador. O ambiente putrefato modifica até mesmo o cheiro das rosas, conforme podemos ver em outro fragmento intitulado gerânios "Frequentemente, a sala tem cheiro de flores. Não das rosas que circundam o consultório, mas de gerânios em decomposição." (BELLATIN, 2009, p.26). As rosas adquirem o sentido trágico do lugar onde são vistas, tornam-se acinzentadas, murchas e de mau-cheiro, são rosas em decomposição. A cena da fila de "deformados" que aguardam "pacientemente", é tão forte que aniquila o significado tradicional das rosas como metáfora de beleza e da boa fragrância. Neste fragmento, elas se tornam metáforas da dor, do sentido trágico e da resignação dos deformados que, sem outra possibilidade, aguardam pacientemente. O efeito de estranhamento emerge deste jogo poético de imagens e símbolos contrários, confirmando o que um crítico disse a respeito da obra de Bellatin: nela pode se ver, "la muerte y la belleza en un mismo lugar" (NAVAREZ, apud LIMA, 2004).

Com isso, podemos dizer que o signo "rosa" em Bellatin, opera na desconstrução discursiva, já que não remete nem à "rosa" da realidade empírica, tampouco a outra rosa que possa haver dentro do livro. São elementos soltos, que não remetem a nada, e, diferentemente, da função do signo que, dentro de uma concepção estruturalista, operava na construção do sentido, dada as suas constantes remições, a "rosa" de Bellatin não remete a outros signos,

mas cria uma imagem poética e simbólica que fala da deterioração. É um signo que gravita em torno de si mesmo, que roda no instante de sua enunciação e aí se finda. As flores de Bellatin têm a brevidade do olhar do narrador. Neste sentido, o livro como um todo é um conjunto de acontecimentos, uma colcha de retalhos que desestabilizam o olhar do narrador. Esta arquitetura não forma um texto estruturado onde um elemento remete a outro ausente. As efêmeras flores de Bellatin duram o seu justo instante e a nada remetem no plano discursivo. O aparecimento das flores é a metáfora de um modo narrativo já não com sentido de história, mas como uma série de números breves, emissões e entregas, tal qual Laddaga (2007) indica como característico do fazer narrativo contemporâneo. O modo como o narrador exibe as flores mostra um mundo sem continuidade, sem centro, disseminado em inúmeras direções, as flores representam o próprio olhar em constante movimento e busca. Assim, há exibição de um mundo sempre em processo de criação, inacabado, e um olhar urgente sobre ele.

Além da relação das flores com o olhar do narrador, é relevante mencionar a relação delas com a vivência dos personagens. Neste caso, elas são elementos ainda mais distanciados de uma experiência. Nada significam aos personagens, não tem sentido para eles, os seres da obra estão distanciados e afastados da experiência com o espaço onde estão as flores. Para eles, elas são elementos da não experiência, estão no mesmo espaço dos personagens, mas não fazem parte da experiência deles, é o narrador que as percebe. Estando destituídas de sentido para os personagens, a obra mostra e denúncia uma condição de vida que se quer percebe o seu próprio entorno. Deste modo, a obra expressa outro desdobramento da ferida e de cisão, a dos personagens em relação ao seu universo.

Outro sentido para as flores e do olhar sobre elas do narrador e dos personagens, se dá em relação à representação da existência feita de brevidade e instantes. Daí o caráter episódico e efêmero do aparecimento delas em todo o livro. Uma determinada flor que aparece em um dado fragmento surge sem passado e não será tomada como "pagada", como enlace discursivo em fragmentos seguintes. Aparece em uma específica história e aí já encontra seu crepúsculo. Tais constatações parecem estar em uníssono com as afirmações de Mafessoli sobre outro aspecto da contemporaneidade, a vida. Para o teórico, a contemporaneidade, "não tem projeto porque não tem objetivo definido. Daí o aspecto pulsante de suas manifestações. Daí o aspecto repetitivo de seus rituais. Daí a impressão de inanidade de uma vida que se esgota no ato mesmo de sua própria criação" (MAFESSOLI, 2001, p.14). É também neste sentido que podemos tomar as flores de Bellatin como metáforas da vida em nosso tempo presente, efêmera, sem projeto de futuro ou transcendência, apenas manifestações que se esgotam no ato de seu aparecimento. As flores, portanto, são elementos

que representam a brevidade do olhar contemporâneo sobre o seu entorno e a não formação da experiência a partir do que se vê.

Essa ideia de ver as flores como metáforas da condição existencial contemporânea se torna mais clara, quando comparamos o signo "flores" em uma obra contemporânea com o signo "flores" em um romance clássico e moderno[42]. Para esta exemplificação optamos por aproximar a narrativa *Flores* a obra Mrs. Dalloway (2012), de Virginia Wolf. Isto por alguns motivos: a obra de Virginia Wolf tem sido vista pela crítica como um referente de construção fragmentária do romance moderno, como por exemplo, em Rosenfeld (1984), e Mendilow (1972). Para Mendilow, Virginia Wolf é uma representante típica do romance moderno (século XX). O teórico afirma que "Os seus escritos não apenas exemplificam a maioria das técnicas de tempo dos seus predecessores e contemporâneos, ela também discute esses assuntos em ensaios críticos e em passagens e comentários encaixados em suas obras." (MENDILOW, 1972, p.224). Outro razão que nos leva a aproximar estes dois romances é para demonstrar que muitos elementos que mencionamos como constitutivo das flores de Bellatin, como a ambiguidade, a incoerência, a atopia, a acronia, o sem sentido delas para o narrador e personagem, quando comparados com outra narrativa que utiliza o significante "flor" como Mrs. Dalloway podem ficar ainda mais evidentes.

Na obra de Woolf, o narrador compõe um relato fragmentado, de múltiplos pontos de vista por meio da técnica do fluxo de consciência para formar um determinado universo narrativo e uma determinada imagem das personagens. A obra busca demonstrar a exterioridade social fragmentária e a individualidade subjetiva buscando dar sentido ao todo, Mendilow (1972). Segundo Cortázar, o romance moderno deste período buscou uma espécie de autoconhecimento da complexidade da subjetividade humana, (CORTÁZAR, 1974, p. 64).

Segundo Mendilow, naquele momento ainda as ações se davam dentro de certa lógica. Ou melhor, uma consciência lúcida, para usar um termo de Cortázar, buscava dar lógica, ou sentido a um mundo já visto como fragmentado. Tanto Cortázar como Mendilow

[42]Por modernidade, em consonância com Vattimo (1992), entendemos que seja todo o grande período, compreendido entre o início do iluminismo europeu no século XVII e fim das grandes guerras mundiais, já no século XX. Toda esta etapa, de certo modo, teve como característica comum considerar "a história humana como um progressivo processo de emancipação, como a cada vez mais perfeita realização do homem ideal" (VATTIMO, 1992 p. 08). Nesta afirmação, pode-se perceber que o homem ocupa o centro de seu destino na modernidade e também ela é acorde ao que afirma Cortázar (1974) sobre a consciência que guiava o romance naquela época. Uma consciência "lúcida [...], presente em toda literatura moderna, para qual nada é mais importante do que o homem como tema de exploração e conquista" (CORTÁZAR, 1974, p. 64).

consideram que as narrativas construíam-se para buscar dar algum tipo de resposta, sejam, psicológicas, interiores, ou de outra natureza. Buscavam criar um sentido ao externo mundo que começava a se tornar inexoravelmente esfacelado. Para exemplificar esta ideia, Mendilow menciona o pensamento de Lehman sobre o romance moderno, que diz: "Nada sou além de uma tela para imagens caóticas- imagens reunindo-se, manchando-se, dissolvendo-se, - um cinematógrafo louco, tendo aqui e ali uma tentativa de sincronização" (LEHMAN, 1931, apud MENDILOW, 1972, p. 237). Para nós, é esta tentativa de sincronização, ou de dar sentido ao esfacelado que não ocorre em *Flores.* Pelo contrário, o narrador de *Flores* não é mais esta consciência central ou lúcida que busca reunir os átomos soltos, ele opera na dispersão do todo.

A obra Mrs. Dalloway, por exemplo, pode exemplificar o papel desta consciência lúcida e central buscando construir o porquê de seguir vivo em um mundo tão contraditório e aparentemente sem sentido, mundo este que um dos personagens do livro, Séptimus, não consegue dar sentido e acaba por suicidar-se. A primeira frase do livro é: "Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar flores" (WOOLF, 2010, p. 09). Esta frase, mesmo que apresente informações, não define o espaço, nem o tempo e nem a personagem, pois, ao começo do livro, o narrador não permite que se saiba quem é a personagem ou onde ela irá comprar flores, nem o porquê e nem quando. No entanto, todas essas lacunas serão preenchidas por ele durante o deslocamento dessa ainda indeterminada personagem, chamada Mrs. Dalloway, até o lugar onde ela adquirirá as flores. Durante o percurso, trazido pelo avanço temporal, saberemos quem é a Mrs. Dalloway, para quem ela disse que iria comprar flores, por que ela irá comprar e saberemos a função das flores. Assim, mesmo que o narrador indefina alguns elementos em um primeiro momento, o avanço da história no tempo e no espaço, atua na formação da imagem do indivíduo, e vai completando o significado do significante. Ao final da narrativa, pela orquestração das categorias romanescas por parte do narrador, os átomos soltos serão atraídos para um núcleo comum.

Quando Clarisse Dalloway, finalmente chega à floricultura de Mulberry, o leitor está posto diante de uma história. Por mais que ela tenha sido constituída por um narrador que estrutura a narrativa pela ótica da descontinuidade cronológica, pelo fluxo de consciência, pelas idas e vindas do cronotopo, chegamos todos juntos, narrador, personagem e leitor, à floricultura de Mulberry. As flores que estão postas diante de Clarisse, do narrador e do próprio leitor, estão repletas de sentido e significados, pois durante o trajeto que Clarissa

Dalloway percorreu, o narrador foi contando histórias sobre estas flores, as contextualizou com a subjetividade dos personagens. Assim, as rosas, cravos, íris, copos-de-leite ganham sentido, como podemos ver no seguinte trecho que relata a chegada de Clarissa à floricultura ao final de seu trajeto:

> [...] Lá estavam elas: delfínios, ervilhas de cheiro, maços de lilases, os cravos, montes de cravos. Também rosas e íris. Ah sim - ela aspirou o odor adocicado de terra e jardim [...] a fragrância deliciosa, o delicado frescor. E então, abrindo os olhos, que refrescante aquelas rosas, como roupa branca rendada, recém-chegada da lavanderia em cestos de vime. [...] (WOOLF, 2010, p.18 - 19).

A expressão utilizada pelo narrador "La estavam elas" (WOOLF, 2010, p.18 - 19) mostra que as flores, que farão parte da decoração da festa que Clarissa Dalloway dará ao final do dia, adquirem significação na história, os elementos soltos vão fazendo sentido no avanço temporal, as "huellas" vão apontando caminhos. Elas formam parte da composição das lembranças de Clarissa, como podemos ver na seguinte passagem, onde Clarissa relembra de sua mais que amiga de juventude Sally:

> [...] Era assombrosa a força de Sally, seu dom, sua personalidade. Tinha um jeito com as *flores* [...] Sally colheu malvas-rosas, dálias- todo tipo de *flores* que jamais haviam sido vistas juntas – cortou-lhes as cabeças, e as colocou boiando em vasilhas com água. O efeito era extraordinário [...] (WOOLF, 2010, p.39).

Vemos, nesta narrativa moderna de Woolf, como o narrador vai fazendo com que um elemento complete o sentido de outro conforme a narrativa avança. A narrativa exemplifica o que Díaz (2009) fala sobre o modo de composição do discurso romanesco moderno, em que um elemento enunciado no texto serve de pegada, "huella", para um próximo elemento, formando ao final, um entretecido. Clarissa, por exemplo, recordar-se-á do modo como Sally cortava a cabeça das flores para decorar um determinado ambiente. Modo este, que, muitos anos depois, será reproduzido por Clarissa em sua própria festa, demonstrando também que as flores dão sentido auxiliam na composição da subjetividade da personagem: sensível, romântica, nostálgica, insatisfeita e buscando equilíbrio. Isto, as flores tem sentido porque elas significam para os personagens, diferentemente da cisão e da ferida constadas entre as flores e os personagens de Bellatin. Em Mrs. Dalloway, os átomos soltos e dispersos, ao passo que a história avança, irão sendo amalgamados por uma consciência central e lúcida. A imagem que a narrativa forma de Clarissa é constituída no decorrer do cronotopo, como

podemos ver em mais uma passagem, que tem novamente a presença de flores, de Clarissa e de Sally:

> Todos saíram e ficaram de um lado para o outro do terraço. Peter Walsh e Joseph Breitkopf continuaram a discutir sobre Wagner. Ela e Sally vinham mais atrás. Então ocorreu o momento mais requintado de toda sua vida, ao passarem por uma floreira de pedra. Sally parou: colheu uma flor: beijou-a nos lábios. Foi como se o mundo tivesse de ponta cabeça. (WOOLF, 2010, p.40).

As flores aparecem de modo fragmentado, ora aqui, ora acolá, mas uma consciência central as conduz para manter o efeito de sucessão da obra. Diferentemente, em *Flores* (2009), como buscamos demonstrar, as flores que vê o narrador, embora presentes em quase todos os capítulos, não fazem sentido aos personagens, não contribuem para a formação dos contornos dos personagens, não completam as suas histórias e nem se inscrevem em alguma sequência causal na vida deles, não são "huellas", são signos de dispersão, pétalas de rosas espalhadas pelo vento. Quem as nota é o próprio narrador, a partir de seu ponto de vista instável, capta, de repente, alguma flor decorando algum espaço qualquer e informa no seu relato. São elementos que demonstram o sem sentido tanto para o narrador como aos personagens. Jamais se vê o sentido delas, o narrador não busca mais ordenar os átomos soltos. Quando o narrador percebe alguma flor, ela serve não a sequência do relato em si, o narrador não as percebe no tempo, mas no espaço, elas são apenas imagens. São elementos de ruptura do cronotopo, e, portanto, de dispersão dos sentidos. Não havendo conversão para um núcleo de sentido, é como se a força atrativa que mantinha os elétrons gravitando sobre o núcleo na narrativa moderna, estivesse ausente em *Flores*. Com isso, a temática principal do livro, a dos corpos cindidos, ecoa também no modo de representação, cindido e disperso.

O efeito de sucessão de imagens em um determinado tempo desaparece na narrativa de Bellatin. A imagem das flores se parece mais ao que afirma Vattimo (1992) sobre a essência da obra de arte contemporânea: a de ser um projétil lançado e logo que uma imagem é formada, já é substituída por outra, produzindo, desta forma, o efeito de dispersão. O olhar disperso do narrador encontra, nas flores, apenas breves instantes de reconhecimento para logo perder-se no fragmentário universo do Amante Outonal, do *escritor*, de Alba a Poeta, dos gêmeos Kuhn, entre outros. A proliferação de imagens fora de uma sequência temporal, que se dão em um presente eterno, colocam a obra de arte contemporânea, na ótica de Vattimo (1992), diante de um novo estatuto: o da dispersão.

Portanto, as flores constituem uma linguagem particular no livro, são representações de algo para o narrador, e não as flores do cotidiano. Tampouco podemos vê-las, no livro, como elementos que possuem uma simbologia oculta, ou tenham correspondência com as histórias dos fragmentos de um modo que pudessem revelar um significado a mais a uma determinada história que esteja sendo narrada.

Em *Flores*, percebemos que o mundo que cria Bellatin se distancia em grau máximo dos fatos da realidade empírica. O autor não cria "trazas que remiten a otras trazas", ou seja, os traços não apontam para algo dito anteriormente. Nessa ausência de remissão ou nexo, constitui-se a já mencionada tautologia perpétua, onde se conversa, mas não se pode chegar a nenhum lugar estável de conclusões definitivas e isto era exatamente a intensão de Bellatin, que o leitor permanecesse buscando, percorrendo os arcos narrativos.

Essa inconclusão indica, para a ótica de Laddaga que o narrador contemporâneo segue o modo kafkiano ou borgeano de narrar, distanciando do narrador moderno da experiência como foi o narrador do *boom.* As narrativas contemporâneas que escolhemos para refletir neste trabalho estão mais próximas ao universo de Odradek kafkiano, ou dos jardins labirínticos de Jorge Luis Borges. Estas obras, apenas para recordar, são estruturas rompidas, quebradas, descontextualizadas e movediças. Sobre o universo de Odradek de Kafka recordamos:

> Estaríamos tentados a acreditar que esta estrutura teve alguma vez uma forma adequada a alguma uma função, e que agora esta quebrada. Entretanto, tal não parece o caso; pelo menos não há nenhum indicio nesse sentido; em nenhuma parte se pode ver reparos ou rupturas; o conjunto parece imprestável, más a seu modo completo. Nada mais podemos dizer, porque Odradek é movediço e não se deixa capturar. (KAFKA, apud LADDAGA, 2007, p. 32, tradução nossa).

A aproximação entre a obra do mexicano e do autor checo é válida, pois em ambas, o sentido e o referente estão bloqueados, como se demonstrou. Elas não revelam, como se quisessem falar do que não se pode conhecer. O narrador de *Flores* faz isso a partir da ruptura da estrutura do signo linguístico e do cronotopo. Oculta seu significado ou o erradia em inúmeras direções, tal qual Kafka faz em Odradek:

> Alguns dizem que a palavra Odradek deriva do eslavo, outros por sua vez entendem que deriva do alemão […] mas a incerteza de ambos pressupostos desperta a suspeita de que nenhum dos dois é correto, sobre tudo porque não ajudam a determinar o sentido dessa palavra. (KAFKA, 2015, p.01).

Kafka coloca-nos, assim como o narrador de *Flores*, diante de um signo destituído de um significado, um significante para qual não se pode determinar o seu sentido. Deste modo, as flores de Bellatin se diferenciam de certa tendência moderna, mas ao mesmo tempo dão continuidade e aprofundam caminhos estéticos já começados naquele momento e que ficaram em segundo plano. As flores de Bellatin se diferenciam, pois não representam uma posição subjetiva fixa, não permitem a localização de uma consciência central, ou lúcida, ao contrário, elas movem-se sem centro e muitas vezes ilógicas. Elas, enquanto objetos signos têm contornos e definições inconclusas, e por isso, podem possuir um sem fim de significados e até mesmo nenhum.

Portanto, o jardim por onde passeia o narrador de *Flores* nos serve de metáfora para a condição do homem contemporâneo, que segundo Esther Díaz, trata-se de uma condição em que "no hay cabida para el desarrollo de una idea transcendente que guíe ahistoricamente la historia, ni procesos que provengan de una finalidad trasmundana. La historia es estrategia y azar. Poder y casualidade" (Díaz, 2010, p. 49). Parece-nos que, metaforicamente, esta seja uma das chaves para a interpretação de *Flores*. Bellatin coloca-nos diante de um mundo particular regido pela casualidade, e por isso, pela falta de sentidos e nexos que expliquem o todo. Em *Flores*, assim como na condição contemporânea, não há explicação contundente e definitiva para as contingências da vida.

O fato de não querer propor uma nova explicação para vida é sumamente significativa nas obras contemporâneas. Ao se mostrarem incoerentes, indefinidas, imprecisas, tal qual o labirinto borgiano, rompem a lógica da sociedade multi informada, saturada de definições, que se querem conclusivas. *Flores*, pelo contrário, não define, gera constantes fabulações e especulações sobre si, sempre provisórias e movediças. Para nós, esta é a contribuição da obra de Bellatin: suscitar a reflexão, o desconforto e o estranhamento, para avisar do perigo de se ater a verdades absolutas consagradas à violência e intolerância. Segundo Ildefonso (2004),

> Es por eso que no hay un final propiamente dicho en las historias de Bellatin. Lo que se hace más bien con las historias es restarles la importancia del fin. Fin, que de existir daría la apariencia de haber un sentido trascendental en los hechos que ocurren o en las acciones de los personajes. (ILDEFONSO, 2004, p 16)[43].

[43] É por isso que não há um final propriamente dito nas história de Bellatin. O que Bellatin realiza é retirar a importância do final. Final, que se existisse daria aparência de haver um sentido transcendental nas histórias que ocorrem ou nas ações dos personagens. (ILDEFONSO, 2004, p.16, tradução nossa).

Por isso o personagem *escritor* sem perna, o amante outonal, os gêmeos, entre outros, diferente de uma redenção ou sentido, vagam pelo mundo do instante de *Flores.* A perda da historicidade na contemporaneidade, apontada por Jameson (1999), como um dos traços definidor da pós-modernidade, fica bem exposta em *Flores.* Além do fato de não possuir final, não podemos apontar um começo propriamente dito nas histórias complexas de Bellatin. Tanto "inicio" como o "fim" de *Flores* é continuação, é travessia que não inicia e não finda.

A falta de algo que possamos chamar de início ou de eventos finais ou de sentido para os elementos aponta também para a ausência de projetos de vida por parte dos personagens. Não conhecemos as causas, apenas somos colocados diante de um universo esfacelado, sobre o qual nos resta suspeitar sem nunca concluir. Não sabemos o que o levou a sua condição e nem qual será o seu devir. Assim o narrador de *Flores* constrói o universo da dúvida. Novamente, podem-se perceber as metáforas pós-modernas neste modo de vida de *Flores*, conforme Yolanda Angulo Parra:

> El pensamiento posmoderno, pensamiento de la sospecha, legado de Nietzsche, reacciona frente a los más fuertes supuestos de la modernidad, y florece así marcado por una clase peculiar de escepticismo, casi siempre pesimista, que lo aleja del maestro. La translucidez del espejo del conocimiento es puesta en tela de juicio por Nietzsche más que por ningún otro, al introducir la mirada perspectivista, en lugar del Ojo omnisciente, de ahí que el pensamiento, denominado posmoderno, duda de ese espacio interior de acceso privilegiado, denominado "mente" y de que la verdad esté ahí fuera para ser aprehendida por el sujeto (escepticismo epistemológico); duda de la existencia de esencias y universales (escepticismo ontológico); duda de que haya naturaleza humana eterna e inmutable, de la 'creencia en una estructura estable del ser que rige el devenir y da sentido al conocimiento y normas de conducta' (escepticismo metafísico); duda de la función de los grandes relatos y de la posibilidad de un gran proyecto emancipador de la humanidad (escepticismo político); duda de la posibilidad de una ética universal fundamentada sobre sólidas bases epistemológicas, antropológicas y ontológicas (escepticismo ético). (PARRA, 2004, p. 04)[44]

O pensamento de Parra (2004) lança novas luzes à comparação entre a narrativa moderna e a contemporânea que buscamos estabelecer brevemente. De certo modo, em Mrs. Dalloway, e no romance moderno, havia ainda uma "mente", ou nas palavras de Rosenfeld "a

[44] O pensamento pós-moderno, pensamento da suspeita, legado de Nietzsche, opõe-se aos mais fortes pressupostos da modernidade, e floresce assim marcado por uma classe peculiar de ceticismo, quase sempre pessimista, que o afasta do mestre. A translucides do espelho do conhecimento é colocada em juízo por Nietzsche mais do que por qualquer outro, ao introduzir o olhar perspectivista, no lugar do olho onisciente, daí que o pensamento denominado pós-moderno, duvida do espaço interior de acesso privilegiado chamado de "mente", e de que a verdade esteja aí fora para ser apreendida pelo sujeito (ceticismo epistemológico); duvida da existência de essências universais (ceticismo ontológico); duvida que exista natureza humana eterna e imutável, da 'crença em uma estrutura estável de ser que rege o devir e dá sentido ao conhecimento e normas de conduta' (ceticismo metafísico); duvida da possibilidade de uma ética universal fundamentada sobre sólidas bases epistemológicas, antropológicas e ontológicas (ceticismo ético). (PARRA, 2004, p.04, tradução nossa).

consciência central", e nas de Cortázar "consciência lúcida" que buscava compreender, dar sentido aos eventos do externo. A mente contemporânea "duda de ese espacio interior de acceso privilegiado, denominado "mente" y de que la verdad esté ahí fuera para ser aprehendida por el sujeto." (PARRA, 2004). O narrador de *Flores* logra criar tais ceticismos, ao retirar os elementos que utiliza da realidade, destituí-los de seus significados mundanos, e pela construção de seu discurso os torna símbolos de dúvida, símbolos céticos. Ildefonso (2004), afirma que Bellatin é "capaz de transformar algunos signos recurrentes (peces, voz, cuadernos, acuarios, peluquería, casa, etc.) en símbolos." (ILDEFONSO, 2004, p.02). Conforme buscamos demonstrar, os símbolos que utiliza o escritor mexicano, como as flores, não significam, estão esvaziadas de definições. O mesmo autor afirma que este esvaziamento do símbolo indica que "Bellatin, no cree que la novela pueda o deba reordenar el mundo, crea un estilo transparente con el propósito de dar un efecto de objetividad de la realidad. Estilo transparente significa falta de intervención moral del autor y/o del narrador en la historia que trata" (ILDEFONSO, 2004, p.02). Portanto, confirmando que o papel do narrador em *Flores* já não é o de ordenador do cosmos.

O livro pode ser visto como um caleidoscópio de elementos sejam eles as flores, os personagens *Freaks*, as histórias descontextualizadas, as temporalidades feitas de presente e de instante, os links vazios, etc. O narrador povoa *Flores* de partes, de pedaços, até mesmo os corpos são brutalizados e vistos destituídos de completude. Segundo Leonardo Tarifeño (2002, p.03), a catástrofe é o tema principal do narrador de Bellatin. Catástrofe do corpo deteriorado. Entretanto, o mesmo corpo falido, como, no caso dos anômalos gêmeos Kuhn, também é fonte de prazer e objeto de desejo.

Assim, durante o passeio do narrador pelo jardim das flores, o que ele vê é um desfile trágico, e as flores são elementos que o narrador busca dar sentido, mas não consegue, tal o caos do todo. Impregnadas pelo trágico e sem sentido, nem mesmo elas dão significado ao que vê o narrador. Resta, portanto, o caráter caótico da condição contemporânea. Segundo Tarifeño (2002, p. 02), o narrador de *Flores* cria uma épica do corpo, um mapa sexual do deteriorado e coloca o seu olhar em ataque a qualquer ideia de normalidade. Constatando essa ideia de Tarifeño vemos em *Flores* a seguinte passagem "as mutações genéticas próprias da raça se manifestam em alguns momentos com mais força [...] e ao final desse processo pode se reconhecer que o anormal está chamado a se tornar o esperado." (BELLATIN, 2009).

A única verdade do narrador de *Flores* é o esfacelado, é o anormal, o dividido, tal qual Odradek, de Kafka. Os corpos partidos, rompidos, desmembrados, assim como as flores são metáforas da própria condição da História, da Verdade e do sujeito para o olhar contemporâneo. O universo de *Flores* representa um mundo constituído pelo acontecimento, governado pelo evento e pela manifestação do efêmero.

A partir de distintas óticas, o mundo narrado parece ter sido visto em diferentes momentos e por diferentes visitantes. O universo ficcional que a narrativa vai formando é composto de variações, fato que, conforme aponta Laddaga:

> Es particularmente relevante. Porque es un poco como si la lógica de estos libros fuera la exposición: exposición donde se encuentra una serie de fragmentos raros que se exhiben en el libro a la manera como se exhiben piezas de arte en un museo o una galería. (LADDAGA, 2007, p. 139)[45].

O narrador, já não sendo o responsável por ir dando sentido ao que vê, apenas mostra as imagens da exposição. Funciona no livro de Bellatin mais a lógica da exposição, do material estático, do circunstancial, do que a história. Deste modo, mais que a temática de *Flores,* a estrutura fragmentária do romance e seu modo de constituição representa um mundo constituído pela brevidade da imagem, da ilusão de conhecimento da lógica da transmissão da informação e repleto de vazio existencial e solidão.

O mundo de *Flores* é separado de si mesmo, feito de partes, corolário ao pensamento de ver a obra como uma exposição artística em uma galeria ou como o universo de Odradek ou a Buenos Aires de Borges. O efeito criado pelo narrador a partir desse modo de montagem é o da instabilidade de interpretação e de apreensão de sentidos. Há uma solicitação por parte dele para que quem esteja lendo os seus relatos vá construindo e desconstruindo os sentidos. O relato do narrador ao seguir "el rumbo" dos delírios dos personagens também se descentra. Os hiatos passam a constituir a obra, que se torna repleta de lacunas. E na justaposição de elementos da narrativa, (signos vazios, sentenças imprecisas, histórias dentro de histórias, auto encenação, jogos de máscaras), dá-se um mundo caótico, onde não há uma consciência central que transforme o caos em cosmos, deste modo, cria-se os efeitos da desregulação e da dispersão da verdade, do sentido e da história neste romance contemporâneo.

---

[45] É particularmente relevante. É um pouco como se a lógica desses livros fosse de uma exposição. Exposição onde se encontra uma série de fragmentos que são mostrados no livro do mesmo modo que são exibidas peças de arte em um museu ou uma galeria. (LADDAGA, 2007, p. 139, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho assumiu como objetivo refletir sobre a estrutura fragmentária e temática do romance *Flores* de Mario Bellatin. Bem como buscar compreender os caminhos do gênero romanesco na contemporaneidade e a imagem de homem e de mundo representada nele. Para tal reflexão, tomamos em primeiro lugar a atitude de indagar a teoria romanesca sobre os motivos que levam o gênero romance a ir se modificando, devido ao fato de *Flores* se distanciar de um tipo de escritura romanesca própria do *boom* latino-americano e de manifestações deste gênero bem visíveis na modernidade. Ao nos aproximarmos da teoria de Bakhtin, constatamos que os gêneros, de um modo geral, sofrem alterações, são aconônicos. Constatamos que nesta vertente teórica as modificações do gênero se dão em decorrência das transformações sócio históricas, políticas e ideológicas que vão ocorrendo com o passar do tempo. Buscamos demonstrar que essa relação entre mundo e representação não se dá de modo mecânico, podendo, porém, serem percebidas na estrutura do gênero ressonâncias e reverberações da experiência do homem no mundo.

A partir disso, refletimos sobre a condição contemporânea, para ver se a experiência do homem em nossos dias se diferencia da do homem moderno, fato que poderia apontar alguns caminhos de interpretação para a estética de Bellatin. Dentro desta perspectiva, pode-se ver que volumosas teorias têm surgido com intuito de explicar a condição do homem contemporâneo. Optamos por seguir a esteira de Jameson (1999), Vattimo (1992), Esther Díaz (2010), entre outros, para compreender as contingências do tempo presente. Constatamos que muitos elementos que estes teóricos apontam como características hodiernas poderiam estar presentes no modo como o narrador de *Flores* concebe o seu mundo narrativo. Contudo, antes de adentrar pelo caminho da interpretação, dado que se fazia necessário uma melhor contextualização da vida e da obra de Bellatin para o leitor brasileiro, fizemos uma revisão da fortuna crítica sobre a obra autor mexicano. Deparamo-nos com a excelente contribuição de Laddaga (2007) sobre a narrativa de Bellatin e de outros narradores contemporâneos, e a partir da obra "Espetáculos de Realidad" do autor argentino, começamos a aproximarmos de certa linha romanesca contemporânea, vista pela crítica como continuadora de certos caminhos já iniciados ainda na modernidade. Linha esta, que, por outro lado, se afasta da forma de escritura do *boom* latino-americano, sinalizando também, na visão do teórico

argentino, uma ruptura destes novos narradores latinos em relação ao consagrado movimento dos anos sessenta e setenta da América Latina.

A partir disso, pudemos começar a refletir especificamente sobre *Flores,* e algumas características apontadas na fortuna crítica foram explicitadas. Entretanto, novos problemas foram aparecendo, e puderam ser até certo ponto resolvidos quando passamos a buscar compreender o ponto de vista do narrador sobre o universo narrado. Isto é, saber que imagem de homem e de mundo está representada na narrativa. Foi então que os conceitos sobre a pós-modernidade foram úteis para compreender certos elementos de *Flores.*

Constatamos que o universo de *Flores* é simbólico e poético. A linguagem de Bellatin busca se afastar de qualquer referencialidade ao externo. O narrador cria um mundo paralelo em seu romance. Nele, constrói um universo discursivo que visa impossibilitar o sentido e indeterminar a imagem do homem. A obra se afasta da realidade, cria um mundo próprio do qual podemos dizer algo, apenas pela via da interpretação simbólica. Ainda que ela traga elementos da realidade, fatos históricos, ou fale de pessoas reais, eles estão tão sem contornos, desespacializados e fora de contexto, que se tornam elementos indefinidos. Cria, pela linguagem, um não lugar distante da referencialidade, habitado por seres divididos, com reduzidos traços de identidade, híbridos e mutantes.

Do mesmo modo, no contexto narrativo que cria o narrador, os elementos "flores" não são as do cotidiano, nem figuram ou simbolizam os aspectos que cotidianamente poderiam figurar. São significantes de significado instável ou vazio. Com isso, constatamos que as flores são símbolos da não experiência, que falam do vazio e apontam para o nada, apresentando uma função diferente da que cumpriam na narrativa moderna.

Na obra *Flores*, o narrador constrói um mundo e uma imagem do homem que fala da falta, da busca e de uma experiência empobrecida. Para isso, desenvolve um modo de narrar que não pretende dar respostas. O narrador rompe qualquer possibilidade de criar um sentido ou conexões ao que vê. Continuamente, ele lança mão de elementos indeterminados que dificultam o estabelecimento de verdades e conclusões sobre a obra. A falta de correlação entre os fatos faz com que a leitura do livro vá deixando um estranho silêncio ao final de cada fragmento, como o próprio branco predominante nas páginas da obra. Paira na página branca um silêncio, o do narrador e do leitor. Ambos ficam a um passo de concluir algo, como quem tem a palavra certa na ponta da língua, mas ela se nega a vir, deixando apenas um rastro de incompreensão. Sendo assim, *Flores* não permite conclusão, revelação ou entendimento.

Frente a um mundo que pode ser governado pelo azar, surge certo ar pessimista, mas ele pode ocultar, também, uma das mais valiosas contribuições deste livro. *Flores* afasta-se de receitas de normalidades e de felicidade. O discurso da obra não oferece ilusões. O narrador, ao não propor uma interpretação dos mosaicos e imagens da narrativa, ao não racionalizar os acontecimentos que se dão ao acaso, ao se distanciar do esforço pela síntese e definição dos signos, deixa a história inconclusa, porém aberta, e, sendo assim, não implanta ilusões.

Resta da leitura de *Flores* o incômodo, análogo ao mal estar contemporâneo. Mas este pode ser a real condição do homem quando se dá conta do quão relativos são os discursos que visam a apontar ilusões sobre o futuro e verdades absolutas. Todos os personagens do livro possuem o incômodo como algo intrínseco desde o nascimento. A condição humana na obra, manifestada pela inadequação desses personagens no espaço e tempo, cumpre a função de levar à reflexão através da dúvida implantada naquele que se coloca diante de um universo em que não se resolvem os conflitos dos personagens.

Nesse sentido, o romance contemporâneo, ao se fragmentar, torna-se representativo de toda uma época que cria experiências esfaceladas e esquizofrênicas. Do mesmo modo, ao indefinir mais que definir, ao desinformar, ao não concluir com um sentido redentor, ou melhor, ao permanecer sempre aberto (sem início, meio ou fim) rompe com a sintaxe e com a lógica do gênero hegemônico contemporâneo. Gênero informativo, que, para muitos teóricos como Adorno (1958) ou Benjamin (2010), poderia colocar a arte de narrar em vias de extinção. Entretanto, no sem sentido e fragmentário de alguns romances contemporâneos, percebe-se o seu caráter intempestivo, Barthes (2010), contemporâneo, Agamben (2014), e, na representação estética, vê-se que o romance ainda tem a capacidade de falar do mundo e do homem, ainda que, para isso, leve ao limite a forma do próprio gênero romanesco.

Por fim, o narrador de *Flores,* já em grande medida diferente do narrador da experiência, fala da impossibilidade de conhecer, é análogo ao narrador de Qdradek, que não se pode "atrapar". E, em *Flores,* mais que falar desse narrador, como fez Kafka, cria-se toda uma estrutura narrativa para que ela fale simbolicamente disso. A obra como um todo é uma metáfora da impossibilidade de conhecer. Por isso, as flores sem sentido e significado, os personagens sem nome, o espaço e o tempo imprecisos, os limites entre o que faz parte da ficção e o que faz parte da realidade são nebulosos. Essa é a grande contribuição do narrador de Bellatin: a construção desta metáfora do contemporâneo em que nada se faz fixo, em que as antigas fronteiras se indefinem e se expandem, são volúveis. Mais que temas

contemporâneos, o narrador de *Flores* trata da estrutura do gênero romanesco, que é alterada para dar conta de uma nova sensibilidade e contingência. Conforme o próprio narrador, não é possível uma conclusão sobre o mundo de *Flores,* cabendo àquele que se aproxime deste universo, somente acompanhá-lo pelo seu giro no jardim, mas sabendo que os elementos desse mundo "seguirão sem rumo, como se de uma complicada estrutura se tratasse. É possível que diante disso a linguagem das flores seja mais expressiva do que parece. Confiemos nisso..." (BELLATIN,2009, p.78).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **A posição do narrador no romance contemporâneo.** Textos escolhidos. 2 ed., São Paulo: abril, 1958.

AGAMBEN, Giorgio. **Qué es un dispositivo:** seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida.** Buenos Aires: Polity Press y Blackwell Publischers Ltd. 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995.

BELLATIN, Mario. **Flores.** Barcelona: Anagrama, 2001.

BELLATIN, Mario. **Flores.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BELLATIN, Mario. Un libro disecado**.** La razón, 2011. Disponível: http://www.razon.com.mx/spip.php?article71645 Acesso: 02/09/2015

BELLATIN, Mario. En palabras de otros: Mario Bellatin lee a Kobo Abe**.** Letras libres, 2011. Disponível em: http://www.letraslibres.com/blogs/serial/en-palabras-de-otros-mario-bellatin-lee-kobo-abe Acesso: 02/092015

BELLATIN, Mario. **Underwood Portátil. Modelo 1915.** Cuernavaca: La Cartonera, 2013.0

BENJAMIN, W. O narrador**. In:___ BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política*:*** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 edição. São Paulo:Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. 1).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** São Paulo: Hucitec, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORTÁZAR, Julio.**Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder:** uma análise da mídia**.** São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

DE LIMA, Paolo: **«Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo»**, en Ciberayllu [en línea]. Disponível em: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Bellatin.html> Acesso: 28 de agosto de 2015.

DÍAZ, Esther. **Posmodernidad.** Buenos Aires: Biblos, 2009.

ILDEFONSO, Miguel. **La postmodernidad en tres novelas de Mario Bellatín**. *Acesso: 15/06/2015 Disponível em: http://www.mundoalterno.com/decimas/ncolaboracion/miguel_ildefonso4.htm*

FERIGOLO MELO, Ivana. **O romance estilhaçado:** La vida en las ventanas, de Andrés Neuman e Berkeley em Bellagio, de João Gilberto Noll**.** Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2013.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo -** A lógica cultural do capitalismo tardio**.** São Paulo: Ática, 1999.

KAFKA, Franz. *Odradek,* Últimos contos, séc. XIX. Disponível em: https://contosdocovil.wordpress.com/2008/05/30/odradek/, acesso: 13/10/2015.

MACHADO, Madalena Aparecida. **O homem da pós-modernidade:** A literatura em reunião. Jundiaí: Paco. 2015.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance.** Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

REINALDO, Laddaga. **Espectáculos de realidad:** ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

REINALDO, Laddaga. **Estética da emergência:** A formação de outra cultura de artes Reinaldo Laddaga; tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra:** ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOTOMAYOR, Carlos. **El gran vidrio de Mario Bellatin.** Acesso em 27/08/2015, disponível em: http://carlosmsotomayor.blogspot.com.br/2008/03/el-gran-vidrio-de-mario-bellatin.html

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'ÁGUA, 1992.

VÉLEZ MARQUINA, Elio. Apología del silencio. Disponível em: http://www.losnoveles.net/lectura2.htm, acesso: 28/08/2015

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**.**São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** São Paulo: Cosac Nayfi, 2012.

ANEXOS

Anexos A

Figura 01: Museu de arte contemporânea de Tóquio

Fonte: www.bontempo.com.br/design/um-espaco-assombrado-no-meio-do-museu-de-arte-de-toquio/

Figura 02: Museu de arte contemporânea de Tóquio

Fonte: http://www.bontempo.com.br/design/um-espaco-assombrado-no-meio-do-museu-de-arte-de-toquio/

Anexos B

Figura 03: Schlitzie, left, the inspiration for AHS' Pepper

Fonte: http://moviepilot.com/posts/2014/11/04/meet-schlitzie-the-real-life-pepper-from-american-horror-story-freak-show-2404910?lt_source=external,manual

Figura 04: Chlitzie's varied circus career

Fonte: http://moviepilot.com/posts/2014/11/04/meet-schlitzie-the-real-life-pepper-from-american-horror-story-freak-show-2404910?lt_source=external,manual