

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ÁLVARO MENDES DE MELO

JACOBO EL MUTANTE E SALÓN DE BELLEZA, DE MARIO BELLATIN:
POÉTICAS DA INTERVENÇÃO.

TANGARÁ DA SERRA

2020

ÁLVARO MENDES DE MELO

JACOBO EL MUTANTE E SALÓN DE BELLEZA, DE MARIO BELLATIN:
POÉTICAS DA INTERVENÇÃO.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação Strictu Sensu em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tieko Yamaguchi Miyazaki. Co-orientador: Profa Dr^a. María Eugenia Flores Treviño.

TANGARÁ DA SERRA

2020

M528j MELO, Álvaro De.
Jacobó El Mutante e Salón de Belleza, de Mario Bellatin:
Poéticas da Intervenção. / Álvaro de Melo – Tangará da Serra,
2020.

207 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus
de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso,
2020.

Orientador: Tieko Yamaguchi Miyazaki

Coorientador: María Eugenia Flores Treviño

1. Jacobo El Mutante. 2. Salón de Belleza. 3. Função
Poética. 4. Intervenção. I. Álvaro de Melo. II. Jacobo El Mutante
e Salón de Belleza, de Mario Bellatin: Poéticas da Intervenção.: .

CDU 821.134.1(72).09

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª. Tieko Yamaguchi Miyazaki orientadora e pessoa que aprendi a respeitar e admirar nesta caminhada de mais de quatro anos de pesquisa.

Ao PPCEL, ao ex-coordenador do programa Prof. Dr. Aroldo Abreu Pinto pela ética e amizade ao longo do doutorado.

Aos Professores e professoras do PPCEL.

Ao servidor André Luz, da Unemat, secretário do PPCEL, por cumprir atentamente seu dever.

À Profª Drª. Teresa Cabañas Mayoral (UFSM), derradeira leitora e interlocutora deste trabalho.

À Profª Drª Maria Eugenia Flores Treviño (UNAM), co-orientadora.

À Profª Drª Madalena Machado (UNEMAT), e aos Professores Doutores Arnaldo Franco Junior (UNESP), Alexandre M. Botton (UNEMAT) e Helvio Gomes Moraes (UNEMAT), pelas contribuições ao trabalho.

À Ivana Ferigolo, companheira, amiga, interlocutora, “*mi querida*”.

Ao Ábba.

À família, que faço representar pelo seu Paulo e dona Marelize, pais queridos, primeiros incentivadores.

À CAPES e à FAPEMAT pela bolsa de estudo. A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Tomando como ponto de partida dois romances de Mario Bellatin, *Jacobo el mutante* e *Salón de belleza*, esta tese indaga pelo motivo do modo de estruturação e conteúdo representado destas narrativas. Em relação à primeira obra, defendemos que a narrativa busca, a partir de um jogo polifônico de vozes, criar tensões sobre o sentido, significado e autoria. Indagamos pela razão deste modo de expressão, as possíveis respostas a essa questão encontramos quando tecemos relações com o pensamento de Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, entre outros, sobre a natureza e funções da *mimesis* poética. Defendemos que, a partir desta obra, um jogo lúdico e heurístico surge em um específico momento sociocultural. Em nossa leitura, *Salón de belleza* confirma a hipótese da função poética como ato de intervenção em um meio específico: em seu universo figurativo, “acontecimento estético”, reflexões sobre o enigma do ser e sua finitude, fissuram, como pequenas centelhas e crepitações de luz, um todo fechado sobre si. Para tanto, abordamos aos universos ficcionais das narrativas a partir de alguns conceitos da semiótica literária, com o intuito de demonstrar que a obra de Mario Bellatin oferece-se como um problema ao sentido. Após isso, nos deparamos com o problema da explicação: isto é, por que em um preciso momento de nossa história a literatura latino-americana de Mario Bellatin oferece-se como um signo interrogativo ao seu leitor?

PALAVRAS-CHAVE: *Jacobo el mutante*, *Salón de belleza*, função poética, intervenção.

RESUMEN

Tomando como punto de partida dos novelas de Mario Bellatin, *Jacobo el mutante* y *Salón de belleza*, esta tesis indaga por el motivo del modo de estructuración y contenido representado de estas narrativas. En relación a la primera obra, defendemos que la narrativa busque, a partir de juego polifónico, crear tensiones sobre el sentido, significado y autoría. Indagamos por el motivo de este modo de expresión, las posibles respuestas a esa cuestión encontramos cuando tejemos relaciones con el pensamiento de Paul Ricoeur, Walter Benjamín, Giorgio Agamben, entre otros, a cerca de la naturaleza y funciones de la mimesis poética. Defendemos que, a partir de esta obra, un juego lúdico y heurístico aparezca en un horizonte administrado. En nuestra lectura, *Salón de belleza*, confirma la hipótesis de la función poética como acto de intervención en un medio específico. De este modo, acontecimiento estético, reflexiones acerca del ser y su finitud, fisuran, como pequeñas crepitaciones de luz, un todo cerrado sobre sí. Para tanto, abordamos a los universos ficcionales de las narrativas a partir de algunos conceptos de la semiótica literaria, con el intuito de demostrar que la obra de Mario Bellatin se ofrece como un problema al sentido. En seguida, nos deparamos con el problema de la explicación: es decir, por qué en un preciso momento de nuestra historia la literatura latino-americana de Mario Bellatin se vuelve un signo interrogativo a su lector.

PALABRAS-CLAVES: *Jacobo el mutante*, *Salón de belleza*, función poética, intervención.

INTRODUÇÃO	8
1.0 CAPÍTULO TEÓRICO.....	15
1.1 Aproximações à obra de Mario Bellatin: o problema do sentido.	15
1.2 Estrutura e sentido.....	29
1.3 A narrativa como hierarquia de níveis: a problematização do itinerário de sentido.	33
1.3 Significante, significado e significação: a problematização do mito.	39
1.4 O problema do autor: a escritura intransitiva e o leitor como produtor.	43
1.5 A função poética: o dilema entre a mimeses e a retórica.....	49
1.6 Palavra e sentido na função poética	52
1.7 Da ambiguidade e da autonomia da obra de arte.	57
1.8 O problema da explicação, ou a explicação do problema.....	59
1.9 Um passo além da pura negatividade: a ilegibilidade como intervenção.....	61
1.10 Função retórica e <i>alétheia</i> , função mimética e a heurística	69
1.11 Função poética como intervenção	72
2.0 ANÁLISE	78
2.1 A narrativa de oscilante sentido de Mario Bellatin	78
2.2 Análise de Jacobo el mutante	87
2.3 O corpo ambíguo.....	90
2.4 Percurso de correlações, a descrição do quadro e o pintor <i>outsider</i>	106
2.5 O gesto de intervenção	117
2.6 Rosa Plinianson e o pintor: o grande acontecimento estético	128
2.8 A voz ébria do narrador a narrativa de enganosa existência	139
2.9 A ética da função poética	150
2.10 Salón de belleza: beleza e imperfeição.	152
2.11 Salón de belleza: letargia e filosofia	166
2.12 Sujeito da reflexão	175
2.13 A conduta filosófica e o acontecimento estético	179
2.14 O filósofo travestido.....	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

INTRODUÇÃO

“A pele dos homens perpetuamente molhada. Um Golem. Uma dúzia de ovos cozidos. Não ocorreu nenhuma mutação. Apenas a imagem de algumas ovelhas pastando em um terreno rochoso”.¹ (MARIO BELLATIN, 2006, p.13). Quando um discurso romanesco, do século XXI, de um escritor hispano-americano, enuncia-se deste modo: que significados o leitor pode atribuir ao texto? Ao que está se referindo? Que sentidos busca explicitar? A que homem, e de que homem fala?

Frente a estas questões, defendemos que a obra do romancista mexicano Mario Bellatin, por inúmeras estratégias de linguagem e composição discursiva, coloca-se como um problema ao sentido, ela o instabiliza. Tal efeito, defendemos, se dá, quando a obra deste autor, coloca-se como um problema à descrição do “itinerário do sentido”, nos marcos da teoria semiótica de A.J. Greimas (1966)². Por meio deste recorte teórico, buscamos evidenciar a utilização de inúmeras estratégias narrativas que produzem sistemáticos desafios ao aspecto fulcral da leitura: a atribuição de significado e sentido.

Para defendermos a hipótese acima delineada, almejamos observar a estrutura narrativa para explicitar as estratégias discursivas presentes na obra do escritor que podem estar na base da desestabilização do sentido, da referência e da significação. Com isto, explicitar como a descontinuidade estrutural e sequencial afeta o nível actancial e da narração, instabilizando o sentido, a referência, a autoria e a interpretação de suas narrativas.

A reflexão sobre a estrutura narrativa, balizada pelas reflexões da semiótica narrativa, nos permitirá perceber de que maneira a literatura do autor mexicano se estrutura para instaurar ambiguidades. Os deslocamentos semânticos, ausência do momento de integração isotópico e não iteratividade ao longo da cadeia discursiva por parte de um narrador, as inúmeras ambiguidades-referenciais, de significado, do ser, do

¹Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan solo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

² De acordo com Raúl Dorra, que apresenta e traduz ao espanhol *De la imperfección* (1997), de Algirdas-Julian Greimas, o objetivo da semiótica greimasiana não é a estrutura por si de um dado discurso, “senão aquele fator fundante de todo processo de comunicação: o sentido”² (RAÚL DORRA, 1997, p.09). A semiótica greimasiana ao propor-se buscar compreender tanto o processo de formação do sentido, como o próprio sentido, pretende antes de tudo inteligir, ordenar e comunicar a partir de um dado discurso, (1997, p.10).

autor- os variados meios de expressão, entre outros procedimentos que serão exaustivamente debatidos, nos geram a indagação sobre o problema da explicação. Isto é, por que o romance hispano-americano, em um determinado momento histórico e social, formula-se como um signo interrogante?

O debate sobre esta questão nos aproxima da historiografia literária hispano-americana, quando este surgir, nos acercaremos às perspectivas críticas de Reinaldo Laddaga (2007), por exemplo.

Mas esta questão também possui um desdobramento que solicita uma atenção linguística: a reflexão sobre o signo. Como o signo interroga? (Questão estrutural e estética), e, por que é formulado como interrogante? (Questão ética, poderíamos pensar). Para debater a estas questões, nos foi fundamental a reflexão de Paul Ricoeur (2000), Jakobson (2003) e W. Benjamin (2010), sobre a função poética. Na esteira destes teóricos, revisamos a questão do signo linguístico e das funções de linguagem. Constatamos que um determinado tipo de discurso que dirige seu pendor a si mesmo, gera determinados efeitos, como a ambiguidade, por exemplo. Por conseguinte, efeitos estéticos que localizamos na narrativa de Mario Bellatin podem ser articulados aos marcos da função poética. A obra, uma vez que enuncie desde esta função, incorpora em si os efeitos de linguagem e de sentido a ela vinculados, um dos quais citamos: os efeitos heurísticos e lúdicos que esta função pode suscitar, como demonstram Paul Ricoeur (2000) e Jeanne-Marie Gagnebin (1990).

Esta afirmação nos pedirá uma atenção exaustiva sobre a função poética, que nos conduz a uma reflexão sobre a *mímesis*, perpassando sobre um olhar às outras funções de linguagem, principalmente sobre aquelas que defendemos que a escrita de Mario Bellatin termina por afastar-se: as funções referenciais e as retóricas.

Isto posto, no capítulo teórico, em primeiro lugar, almejamos precisar as ferramentas teóricas e os conceitos que mais utilizaremos neste trabalho: sentido, significação e estrutura narrativa a partir de um panorama da teoria semiótica narrativa. Pois buscamos precisar que o objeto narrativo é uma hierarquia de níveis, que devem ser considerados quando se almeje refletir a respeito do sentido. Neste caso, a semiótica busca compreender o processo de formação do sentido. Busca entender, ordenar e comunicar a partir de um dado discurso, para nós, a obra de Mario Bellatin coloca-se como um problema ao sentido quando visto do horizonte teórico semiótico, como um

problema à descrição de seu “itinerário”, e, portanto, refletir a respeito destes aspectos nos é fundamental.

Certas formulações teóricas de Denis Bertrand e Roland Barthes, a respeito da estrutura narrativa, nos são pertinentes, porque buscaremos, a partir de seus pressupostos teóricos, demonstrar como em Mario Bellatin ocorrem inúmeras rupturas de correlações entre as unidades funcionais, sobre os níveis actanciais e da narração. A partir deste balizamento teórico, nos propomos a demonstrar os efeitos estéticos que a desestabilização funcional, a baixa iteratividade, além de outras estratégias, acarretam: a problematização do sentido, a ambiguidade referencial e dos significantes, bem como efeitos lúdicos e heurísticos.

Este percurso teórico nos conduz novamente à questão inicial: qual é o sentido de a narrativa de Bellatin correlacionar instáveis de sentido? Em primeiro lugar, a resposta que daremos é a mais evidente: produzir efeitos de desestabilização do sentido e descontinuidades.

Tal questão nos levará a pensar distintos aspectos que são problematizados quando o sentido e a referência são indeterminados. Um deles, ainda no plano da reflexão a respeito da esfera discursiva, o abalo da própria significação, no sentido que Roland Barthes a vê em *Mitologias* (1997). Pretendemos demonstrar que quando um discurso como o de Bellatin atue problematizando a referência, não está fazendo outra coisa que instabilizar a própria significação. Já que a significação é sempre “‘significado-para’, nunca ‘significado-em’” (HIRSCH *apud* BARBOSA, 1974, p.18). A significação é o elemento da realidade que pode ser percebido como incorporado a um dado texto. Almejamos demonstrar que a significação em Bellatin está problematizada. Enunciar desde a função poética pode ser uma estratégia para tornar o referente ambivalente.

Este aspecto está em estreita relação com a dimensão autoral: o que nos fala a obra de Mario Bellatin em relação a esta dimensão? Defendemos que o texto que enuncia próximo aos marcos da função poética, problematize também a autoria. Esta dimensão está problematizada duplamente na obra autor mexicano: desde dentro de suas ficções, bem como, desde a dimensão dita real.

Mas façamos uma ressalva, há narrativas de Mario Bellatin que possuem certa significação e referência, como *Salón de Belleza* (1994) e *El jardín de la señora Murakami* (2000), obras que remetem à crítica a questões concretas como a *SIDA* ou a

cultura japonesa, por exemplo, por outro lado, a significação e a referência instabilizam-se na maior parte da produção posterior a *Salón de belleza*, (1994), conforme o teórico Reinaldo Laddaga (2007), ou o crítico Pablo Vergara (2010) precisam. Além disso, certos termos “referenciais”, como por exemplo, os *pogroms* presentes na obra que analisaremos neste trabalho, podem ser classificados como referenciais? Como são utilizados e “funcionam” na narrativa? Funcionam, antes que remetendo ao “externo”, aos *pogroms* datados, como elementos de dúvida, que devem ter seus sentidos e significação “completados”, pelo leitor. Funcionam mais como peça de um jogo, do que como um termo referencial.

Portanto, tendo em mente as dimensões do significante, significado, significação, autoria e do sentido de um discurso, *El hombre dinero*, *Lecciones para una liebre muerta*, *Jacobo el mutante*, *Jacobo Reloaded* de Bellatin, entre outros, estão sobre a mesa, e nos perguntamos: são signos do quê? De que homem? Apropriados a quem? Como é o significante e qual o seu significado? A flecha e a rosa de Barthes, (dimensão do significante), camada aparente do texto, estão cindidas em Bellatin: esta fratura é signo do quê? De quê homem? Apropriada a quem? A sua obra, portanto, maiormente, talvez se defina como um signo interrogante.

O que nos conduzirá a uma primeira constatação, na esteira de Barthes (1967) e Jakobson (2003), almejamos demonstrar que a escrita de Mario Bellatin, por sua proximidade à função poética, por atrair para dentro desta função inúmeras instâncias do discurso, como significação, autor, referência, sentido, torna estes, e outros aspectos, intransitivos, os mantém em suspenso, em permanente ambiguidade. Signo interrogante e ambiguidade que nos encaminham à reflexão sobre uma literatura que assim enuncie dentro de um determinado contexto sociocultural.

Pretendemos demonstrar que a inclinação à intransitividade em um dado discurso é análoga ao pendor à função poética. Deste modo, o fato de um dado discurso distanciar-se da transitividade e de operar via intransitividade, é antes de tudo um movimento que comporta um sentido ético e estético: afastar-se do pendor à transitividade como projeto ético e estético. Introduzo a questão de que este dilema entre referencialidade e auto referência não é novo, é um dilema que constitui o próprio gênero romanesco, segundo M. Bakhtin (2010). É um dilema entre a função retórica e a função mimética.

O que nos leva a um problema que buscamos lidar ao longo da tese, o romance de Mario Bellatin, estaria buscando enunciar desde uma maior proximidade às funções poéticas e miméticas da linguagem e estaria, por outro lado, afastando-se das funções retóricas e referenciais da linguagem? E quais seriam as possíveis explicações que levam este romance, em um dado momento histórico, buscar enunciar mais proximamente a uma função de linguagem, que em sua natureza, caracteriza-se pela tensão sobre o sentido? Por que, em um preciso momento histórico e social, o romance de Mario Bellatin busca perturbar o sentido, a autoria, além da própria noção de sujeito?

O que nos conduz a uma hipótese: obras que enunciem dentro dos marcos da função poética parecem pretender exatamente a problematização do sentido, da autoria. Possuem uma inerente pretensão ética e estética: ser um exercício de desestabilização do signo, da relação significante e sentido. A nossa hipótese em relação a isso é que, enunciar deste modo esteja em consonância com um projeto ético: as escrituras intransitivas, por irradiarem ambiguidades, em um contexto transparente e saturado, como indicam T. Adorno (1984), G. Agamben (2014) e mais recentemente Byung-Chul Han (2017), criam uma tensão dialética, e dentro de um específico contexto, podem ser vistas como pontos de abertura nas definições de sentido, realidade e ser, podendo assim, ser consideradas como signos de intervenção na instância dita leitora. Intervém em um meio transparente, para utilizarmos o conceito de Byung-Chul Han, porque apresenta ao leitor um objeto “negativo” em relação ao seu sentido, e, assim, solicita que este participe na “feitura” do produto.

O debate sobre o problema da explicação nos conduz a reflexões a respeito a outras manifestações estéticas que já tiveram que refletir sobre composições estéticas que aparentemente rompem com o real, como a poesia e a arquitetura. Barbosa (1974, p.40) indaga: “Por que exatamente em certos momentos da História (como o nosso) a indeterminação, a abertura, se instalam nas artes de modo predominante?” Encontraremos duas respostas fundamentais: autonomia e negatividade.

Entretanto, o artigo de Rosalind Krauss, (1984), *A escultura em seu campo ampliado* será o início de uma tentativa diferente de resposta: a indeterminação, a abertura, a ruptura isotópica, não como pura negatividade, mas como uma busca da literatura contemporânea por colocar-se na paisagem discursiva de seu tempo como elemento heurístico, lúdico e dialético como formas de mostrar e atuar sobre o real e as subjetividades que o conformam.

Deste modo, buscaremos refletir sobre a ampliação dos recursos expressivos, descontinuidade e desestabilização, mas não como pura negatividade do real e do gênero, mas como intervenção no horizonte discursivo.

Está o romance hispano-americano contemporâneo, por suas formas descontinuas, elípticas, fracionadas, buscando produzir uma abertura programática do sentido e da referência? E por que está operando deste modo?

Em um momento crucial de nossa época, as palavras e as coisas têm sua relação relativizada, diferente dos períodos anteriores à modernidade, quando eram fontes inquestionáveis de sentido, referência e verdade.

Por outro lado, chama especial atenção de Foucault (2010), um determinado tipo de texto em que esta permanência de sentido, esta base comum, parece vacilar. Inúmeros elementos estranhos aparecem, mas permanecem assim ao final da leitura. A heterotopia é, pois, um tipo de construção que não permite ao seu observador uma definição estável de um sentido. Deste modo, o conceito de heterotopia busca dar conta de textos que se apresentam como corpo intrigante ao observador. Poderia a obra de Mario Bellatin, assim como a de Jorge Luis Borges, ser aproximada ao conceito foucaultino? Buscaremos demonstrar a validade desta aproximação.

O capítulo analítico será uma busca por evidenciar as rupturas e variações do sentido. Onde almejamos expor o discurso de Bellatin, e pensar, assim como uma personagem de um de seus livros no porque que “na maior parte das ocasiões o mestre expressa assuntos que carecem de sentido [...] Do que ele está falando, Isaías? (BELLATIN, 2017, p. 47)³. A irmã experimenta o vazio de uma narrativa que “carece de sentido”, e daí o efeito deste tipo de narrativa, produzir questões, como a que ela faz: ¿De qué nos está hablando, Isaías?” A nossa tese, como já muito temos expressado, habita o interior da afirmação e da questão da irmã de Isaías: um texto que por sua estrutura parece carecer de sentido, mas que faz disso seu modo de lograr talvez o efeito que almeje: a dúvida desconcertante sobre quem e o que se está falando.

³ “en la mayor parte de las ocasiones el maestro expresa asuntos que carecen de sentido [...] ¿De qué nos está hablando, Isaías?”

A respeito das obras de Bellatin que utilizamos para refletir sobre as questões já enunciadas, *Jacobo el mutante* (2006) será a obra que mais nos empenharemos em analisar, contudo *Jacobo Raloded* (2014), *Hombre dinero* (2014), *Lecciones para una liebre muerta* (2012), são utilizadas ao longo deste texto para exemplificações sobre nossas hipóteses. Além destas, *Salón de Belleza* (1994), ainda que não apresente em sua estrutura e conteúdo os elementos de ruptura referencial e isotópico que percebemos nas outras obras do autor, será analisada, pois vemos nela, uma alegoria do conceito de intervenção estética que defendemos, e portanto, a sua análise pode lançar luz acerca de nossa tese sobre os projetos éticos e estéticos do escritor mexicano.

Deste modo, almejamos demonstrar como a escrita de Mario Bellatin desdobra-se como uma obra autorreferente, conformada por inúmeros textos e vozes, e todas estas vozes e textos podem ser vistos como a casa que habita o personagem principal de uma das obras que analisamos, *Jacobo el mutante*, Jacobo Pliniak, que habita um local de “engañoza existencia” (MARIO BELLATIN, 2006). A casa existe, mas pode enganar o observador, porque, talvez, nem mesmo exista. A enganosa existência desta casa é análoga à escrita que parece querer estancar as palavras nelas próprias problematizando a referência a uma dada realidade concreta. A escrita “enganosa” torna problemático o acesso à história, a ideologia, a identidade. Como diz o mestre aos seus alunos em *Lecciones a los ciegos para el uso de los que ven* (2018) “para que queremos la realidad?” (MARIO BELLATIN, 2017). Porém, este fato da obra parecer querer realizar operações de afastamento com o real, pode ser analisado, a partir de T. Adorno e Giorgio Agamben, como ponto significativo e que a recoloca dentro da reflexão crítica. O ponto de máximo afastamento com o real torna-se significativo, pois nos leva a indagar sobre os porquês disso em uma determinada conjuntura histórico existencial.

1.0 CAPÍTULO TEÓRICO

1.1 Aproximações à obra de Mario Bellatin: o problema do sentido.

Mario Bellatin, filho de pais peruanos, nasce no México, no ano de 1960. Seus primeiros romances são *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) e *Damas chinas* (1995), considerados pela crítica, de modo geral, como fazendo parte de uma primeira etapa da produção do autor: “*Salón de belleza* é obra aclamada pela crítica e pelos leitores, mas é a partir de *Flores* e *El jardín de la señora Murakami*, ambos publicados nos anos 2000, quando o projeto literário do autor se precisa e se afirma” (VÉRONIQUE PITOIS-PALLARES 2011, p.29)⁴. Da segunda etapa de produção destacamos *Flores*⁵ (2001), *Jacobo el mutante* (2002), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *El Gran vidrio* (2007), *El hombre dinero* (2014), *Jacobo reloaded* (2014), *El perro de Fogwill* (2015) e *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (2017). Obras que possuem em comum a sua estrutura peculiar e o desafio ao sentido, à referência e à autoria.

Qual o lugar que ocupa produção literária de Mario Bellatin na literatura mexicana e hispano-americana contemporânea? Ou seja, qual a localização que a crítica dá à obra do escritor?

No cenário da literatura mexicana contemporânea, a nova geração conta com numerosos autores [...] impulsores de projetos artísticos ambiciosos e protagonistas de preocupações estéticas atuais. A maioria deles nascidos nos anos sessenta, jovens escritores do *post-boom* que começam a publicar entre 1980 e 1990 [...] é o caso de Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza ou Mario Bellatin, entre outros. (VÉRONIQUE PITOIS-PALLARES, 2011, p.13, tradução nossa)⁶.

⁴ *Salón de belleza* há sido aclamado por la crítica y los lectores, pero es a partir de *Flores* y *El jardín de la señora Marakami*, ambos publicados en el año 2000, cuando el proyecto literario del autor se precisa y se afirma.

⁵ Estudamos esta narrativa em nossos estudos de mestrado. Centramos nossas reflexões no papel que cumpre o narrador no romance. A dissertação foi intitulada de “O narrador e o giro caleidoscópico na galeria das *Flores*, de Mario Bellatin”.

⁶ En el escenario de la literatura mexicana contemporánea, la nueva generación cuenta con numerosos autores [...] impulsores de proyectos artísticos ambiciosos y protagonistas de las preocupaciones estéticas actuales. Nacidos la mayoría en los años sesenta, estos jóvenes escritores del *post-boom* empiezan a

Isto é, a autora reúne escritores mexicanos da geração de Mario Bellatin dentro ao que ela nomeia de “nova geração”, e os classifica com o determinante “pós-boom”. “Pós” é algo que vem após, depois de, sinaliza uma superação, uma ruptura em relação ao que veio antes. Teríamos que saber o que a autora compreende por *boom*, quais autores subscreve a este movimento, para aí sim, convergir ou divergir com a noção de “pós-*boom*”. No entanto, a autora sustenta a oposição entre *boom* e *post-boom*, entendendo que o primeiro movimento possuía um pendor ao “local”, a uma identidade latino-americana. Já a literatura do pós-*boom* expressaria em seu conteúdo narrado, menos questões locais e mais universais, Pallares (2011). Especificamente, as obras que serão analisadas neste trabalho, observando o aspecto espacial delimitado pela pesquisadora, parecem sinalizar para um cronotopo zero ou problematizado, o que, observando a divisão de Pallares, as aproxima mais da estética pós-boom.

Reinaldo Laddaga (2007), analisando *Lecciones para una liebre muerta*, de Mario Bellatin, também localiza a obra de Bellatin em distinção ao chamado *boom* literário latino-americano. Demonstra que há, acima de tudo, um afastamento estrutural entre as escritas do *boom* e as narrativas que ele nomeia “contemporâneas”.

Defendemos que além da dicotomia local-universal, apontada por Pallares (2011), e da questão estrutural, defendida por Laddaga (2007), a linha de afastamento entre a escrita de Mario Bellatin com a de certos escritores canônicos latino-americanos do chamado *boom* possua outros aspectos. Dá-se, também, pelo desenvolvimento de um projeto narrativo que busca problematizar o sentido, a autoria e a referência, isto, como proposta de causar efeitos de estranhamento no plano leitor. A explicação sobre a razão disto buscaremos expressar quando aproximarmos a reflexão estrutural à teoria crítica. Deste modo, e não a partir do narrar uma “grande história”, na instância receptora? Mas as tentativas de localização literária são esforços didáticos e de compreensão do fenômeno literário, não um corte cirúrgico. Outros autores, (inclusive da época do *boom*), antes de Mario Bellatin, já sinalizavam na direção de uma escrita menos “local” e constituíam um objeto narrativo de estrutura problemática, por exemplo, “certo Borges”, como indica Laddaga (2007), ou ainda Hector Libertella, “certo Cortázar”, entre outros, compuseram obras que podem ser entendidas como problemáticas ao sentido, à autoria e à referência.

publicar entre 1980 y 1990 [...] es el caso de Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza o Mario Bellatin, entre otros. (VÉRONIQUE PITOIS-PALLARES, 2011, p.13).

Em relação à questão da referencialidade, não há consenso. Obras como *Literaturas reales – transformaciones del realismo en la narrativa latino-americana contemporánea* da escritora argentina Luz Horne, publicada em 2011, defende que nestas escrituras fragmentárias contemporâneas, como a do próprio Mario Bellatin, triunfa a realidade lisa e plana. Tratando-se estas escrituras de “novos realismos”. Um realismo diferente do que foi o do século XIX, este realismo contemporâneo afastar-se ia-se, para autora, estética e filosoficamente, do realismo do século XIX.

[...] para alcançar uma transformação da estética realista, esta narrativa parece exigir que a literatura mesma sofra uma transformação, acolhendo formas não linguísticas dentro de seu arranjo e produzindo – como dirá Sergio Chejfec- uma “desestabilização” e uma narrativa caracterizada primordialmente pela descontinuidade [...] (HORNE, 2011, p.15, tradução nossa)⁷

Descontinuidade e desestabilização, que ainda que a crítica não especifique diretamente, podemos inferir que se dê, também, sobre as esferas da significação, autoria e referência.

De modo diverso a tese de Luz Horne, *El arte del fragmento* da mexicana Pitois-Pallares, anuncia que: “longe de postulados e de ambições da escritura realista, Mario Bellatin desafia constantemente o cânone e esboça um universo narrativo onírico [...] a imaginação e a fantasia infiltram e derrotam a lógica racional” (2011, p.25)⁸.

Colocamo-nos neste debate acerca da questão da referencialidade, acompanhando a reflexão de Reinaldo Laddaga, que afirma, abordando em seu livro *Espectáculos de realidad*, que narrativas de diversos escritores latino-americanos contemporâneos, como por exemplo, as obras de João Gilberto Noll, César Aira, Mario Bellatin, entre outros, possuem uma propensão ao afastamento de um projeto referencial: “Aquele propensão entre os artistas a empregar suas melhores energias não em produzir representações deste ou daquele aspecto do mundo, nem em propor

⁷ [...] para lograr una transformación de la estética realista, esta narrativa parece exigir que la literatura misma sufra una transformación, acogiendo formas no lingüísticas dentro de su entramado y produciendo- como va a decir Sergio Chejfec- una ‘desestabilización’ y una narrativa caracterizada primordialmente por la discontinuidad [...] (HORNE LUZ, 2011, p.15)

⁸ Lejos de los postulados y de las ambiciones de la escritura realista, Mario Bellatin desafia constantemente al canon y esboza un universo narrativo onírico [...] la imaginación y la fantasía infiltran y derrotan a la lógica racional

desenhos abstratos que resultem em objetos fixos, mas sim, construir dispositivos de exibição de fragmentos do mundo” (LADDAGA, 2007, p. 14)⁹.

“Dispositivos” que exibem um mundo fracionado, ao fragmentar a imagem do mundo, a escrita não problematiza a referência?

O escritor argentino Reinaldo Laddaga tem em suas mãos *Las noches de Flores* de Cesar Aira, *Lecciones para una liebre muerta* de Mario Bellatin e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, e sobre elas afirma:

[...] quero indicar aqui uma confluência: a de alguns escritores latino-americanos centrais [...] que, no curso dos anos iniciais do milênio, publicaram livros nos quais se imaginam [...] figuras de artistas que são menos artífices de construções densas de linguagem ou criadores de histórias extraordinárias, que produtores de espetáculos de realidade dedicados a montar cenas nas quais se exibem em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais (LADDAGA, 2007, p.14, tradução nossa)¹⁰.

Isto é, a partir de Laddaga, podemos afirmar que obras como a de Mario Bellatin, nem estão buscando ser representativas ou referenciais e nem rompendo com este estatuto, mais bem, entrem na ordem do discurso perturbando, problematizando esta e outras fronteiras, deixando as fronteiras embaçadas. Além disso, da afirmação de Reinaldo Laddaga extraímos duas constatações, quando diz que há um grupo de escritores que produzem obras que não são nem construções densas de linguagem e nem grandes histórias extraordinárias, podemos constatar, por estas características, que há uma distinção entre um tipo de literatura que produziu obras densas de linguagem e grandes histórias extraordinárias, e outra que, para lograr as indefinições que acima apontamos, parecem caminhar em sentido distinto, propõem uma narrativa lacônica. Portanto, assim como Pallares (2011) que percebeu uma ruptura entre os escritores contemporâneos com a estética do *boom*, Laddaga, o traço estrutural dos romances contemporâneos que tem em mãos, exemplifica o afastamento entre a literatura de

⁹“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).

¹⁰ [...] quiero indicar una confluencia: la de algunos escritores latino-americanos centrales [...] que, en el curso de unos pocos años de comienzo de milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan [...] figuras de artistas que son menos artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de espectáculos de realidad, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales.(LADDAGA, 2007, p.14).

certos escritores do *boom* e outra linha de escritores latino-americanos contemporâneos, sinalizando, portanto, para um afastamento entre os grupos mencionados. Em segundo lugar, o característico destas obras contemporâneas, - produzirem e mostrarem processos em andamento como se tratasse de uma exposição, de uma performance, como a exibição de um evento-, nos leva a indagar pelos efeitos que podem desencadear nas instâncias receptoras.

Para refletir sobre a estrutura desta literatura “lacônica”, Laddaga apresenta e confirma a reflexão do escritor e ensaísta mexicano Sergio Pitol, que diz em seu ensaio *El mago de Viena y de Nuevo Hamlet* (1999), que há certos escritores latino-americanos contemporâneos que concebem em suas obras um enredo que exaspera até o impossível “su vulgar extravagancia” transformam sua linguagem em um “palimpsesto de ignorancia y sabiduria”, e produzem obras parecidas as de “J.Rodolfo, César Aira, Enrique Vila-Matas, Francisco Hinojosa, Mario Bellatin o Jorge Volpi. (SERGIO PITOL, *apud* LADDAGA, 2007, p.27). Acerca disso indagamos: que efeitos estéticos podem estar buscando autores que enunciem de um modo “palimpséstico”?

Para Pitol e Laddaga, esta literatura “palimpséstica” aproxima a estes escritores a uma determinada tradição e os afasta de outra. Distanciam-se de um modo de escritura semelhante à de um William Faulkner, “que se supõem como sendo o paradigma da uma narrativa ‘autenticamente superior’ e cujos textos se supõem possuir a potência e a altura que se associam usualmente com o estilo bíblico” (LADDAGA, 2007, p.28)¹¹. São, de modo oposto, obras que apresentam “presenças diminutas, paródicas, trágico-grotescas”, conformadas de seres que habitam um não-lugar.

Deste modo, é traçada a linha de aproximação entre certos escritores contemporâneos, a partir das características mencionadas presentes em suas narrativas como a encenação de “espetáculos de realidades”, antes que uma “construção densa de linguagem”, a composição de universos habitados por “presenças diminutas”, antes que por seres com identidades completas, no sentido que Marc-Augé (2010) pensa essa questão, ou ainda por apresentarem obras onde ocorre a escassez de sentido antes que a sua “superabundância”.

Laddaga, ainda comentando o ensaio de Sérgio Pitol, verifica que o ensaísta apresenta uma segunda lista de escritores que se afastam da tradição de escrita de um Faulkner. Na nova lista, distinta da primeira, aparece, entre outros, Jorge Luis Borges. Contudo,

¹¹ “que se suponen los paradigmas de la narrativa que cuenta como auténticamente superior y cuyos textos se suponen poseer la potencia y la altura que se asocian usualmente con el estilo bíblico”

tanto o primeiro grupo de escritores (Aira, Bellatin, etc.), como o segundo, “Inserem-se na tradição de uma literatura ao mesmo tempo complexa no plano da forma e indiferentes aos valores que compõe o “adjetivo bíblico”: a potência, a altura, a superabundância de sentido ” (LADDAGA, 2007, p.30)¹². Distintos a essa “grandeza de tom”, da “espessa arborescência”, “que são, por exemplo, os textos de Faulkner” (2007, p.30). Afastam-se desta tradição e aproximam-se à outra.

Sobre a proximidade que sugere Pitol, entre Aira, Bellatin e Borges, comenta Laddaga:

A menção é interessante e vale a pena que nos detenhamos nela. É verdade que existe uma linha que une a Mario Bellatin e a César Aira com o primeiro Borges [...] Minha impressão é que em certo sentido, sim, e não em outro [...] diria que Bellatin ou Aira estendem, aprofundam, agravam uma linha que provem desta obra, ao mesmo tempo em que a associam com elementos que não se encontram em absoluto nela. (LADDAGA, 2007, p.30, tradução nossa)¹³.

O aspecto da obra borgiana que Laddaga diz ser possível de aproximar a Bellatin ou Aira, pode ser aquele do período “do Borges mais barroco [...] o Borges mais próximo, também a Kafka” (2007, p.31)¹⁴. O Kafka de Odradek¹⁵, personagem kafkiano raro e extraordinário que aparece também, não por coincidência, na obra *El libro de los seres imaginario* de Borges.

Sintetizemos, portanto, o percurso ora realizado no esforço de localização da obra de Mario Bellatin. Autores como Kafka, Borges, e mais recentemente Aira, Bellatin, são relacionados por Pitol e posteriormente por Reinaldo Laddaga, sob o aspecto formal, no sentido de poderem ser afastados de uma tradição dita faulkneriana. A potência, a altura, a superabundância de sentido da obra do norte-americano, não estaria presente na tradição, digamos assim, de certa produção borgiana.

¹² “se inscriben en la tradición de una literatura al mismo tiempo compleja en el plano de la forma e indiferentes a los valores que ha llegado a cifrar el ‘adjetivo bíblico’: la potencia, la altura, la superabundancia de sentido” LADDAGA, 2007, p.30

¹³ La mención es interesante y vale la pena detenernos en ella. ¿Es cierto que hay una línea que une a Mario Bellatin y a César Aira con el primer Borges [...] Mi impresión es que sí en cierto sentido y no en otro [...] 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 absoluto en ella. (LADDAGA, 2007, p. 30).

¹⁴ “del Borges más barroco [...] el Borges más próximo, también a Kafka”

¹⁵ Personagem presente no conto “A preocupação do pai de família”.

Em sua reflexão Laddaga trata de explicitar a confluência entre “certo Borges” e “cerco Kafka”, analisando Odradek de Kafka. A partir disso, de fato conclui que certos aspectos estruturais da narrativa de Kafka, Borges e mais tarde Aira e Bellatin podem ser aproximados. Entretanto, indagamos se seria apenas pelo aspecto estrutural que esta aproximação poderia ser validada?

Laddaga (2007) menciona que a “superabundância de sentido”, caracterizaria uma escrita do tipo faulkneriana. Este aspecto seria o ponto de disjunção entre uma tradição dita “borgiana” e uma falkneriana. Deste modo, ao não produzir um objeto artístico com “superabundância de sentido”, narrativas na esteira de uma tradição “borgiana”, “se inscrevem em uma tradição de uma literatura ao mesmo tempo complexa no plano da forma e indiferentes aos valores que caracterizariam o “adjetivo bíblico”: a potência, a altura e a superabundância de sentido]” (LADDAGA, 2007, p.30)¹⁶. O que implica, enquanto efeito narrativo, a não presença de uma “superabundância de sentido”? Como buscaremos explicitar que, neste caso, ocorre uma abertura e um desafio ao sentido, ao não se dar a excessiva abundância de sentido, mas sim, a sua falta, a sua problematização, a dificuldade de acesso a esta instância discursiva. Deste modo, obras como a de Kafka, Borges, Bellatin, entre outros, podem ser aproximadas também pelo viés da resistência ao sentido que podem oferecer como efeito. Elas poderiam ser aproximadas, em nossa tese, por serem estruturas descontínuas que problematizam o real, a referência, a autoria e o sentido dentro de um específico contexto sócio histórico, que já não é o de Kafka e nem o de Borges.

Tendo em vista o universo kafkiano de Odradek, onde tudo é movediço e nada se deixa apreender, Laddaga se pergunta: “é possível supor que Borges escrevia seus textos um pouco como a escritura kafkiana? (2007, p.32). A análise que realiza Laddaga de *El imortal* e do *Elogio de la sombra*, de Borges, sugere a resposta afirmativa do crítico argentino. Kafka e Borges compõem universos feitos por uma “conjunção enigmática” de distintos elementos e seres “desplazados”, (2007, p.32). Conjunção enigmática feita de pedaços de fios cortados, velhos e entreverados, (2007, p.33).

A obra *El libro de los seres imaginários*, de Borges, foi abordada também por Michel Foucault. Chama-lhe atenção em *As palavras e as coisas*, um determinado tipo

¹⁶ “se inscriben en la tradición de una literatura al mismo tiempo compleja en el plano de la forma e indiferentes a los valores que ha llegado a cifrar el ‘adjetivo bíblico’: la potencia, la altura, la superabundancia de sentido”

de texto em que o sentido parece vacilar e instabilizar-se. Isto é, Foucault toma a obra de Borges como objeto que problematiza o sentido.

Foucault defende que a relação entre as palavras e as coisas se dá sobre uma base estável de sentido, que ele nomeia de “lugar-comum” (FOUCAULT, 2000, p.10). Por outro lado, chama especial atenção do pensador um determinado tipo de texto em que esta permanência de sentido, esta base comum, parece vacilar. Nestes textos, inúmeros elementos estranhos aparecem e assim permanecem até o final. Isto gera um efeito sobre o sentido, o torna aberto, disperso, “heterotópico”. Outro aspecto importante da reflexão de Foucault é o de vincular o efeito de linguagem referido ao momento histórico em que ele ocorre. Isto é, se dá em um momento crucial de nossa época, quando as palavras e as coisas têm sua relação relativizada, diferente dos períodos anteriores à modernidade, quando eram fontes inquestionáveis de sentido, referência e verdade.

Neste tipo de texto, há para Foucault, uma conjunção de elementos de outros *topos* - de outros contextos culturais, históricos- que retirados de seus “lugares de sentido” são aproximados a outros elementos, dentro de “outros espaços”, sem que seja possível encontrar para eles um “lugar-comum”. O francês nomeia de heterotopia a este novo lugar onde aparecem os elementos estranhados. Tal vizinhança causa estranhamento ao seu observador que sente dificuldade em realizar a integração dos elementos. Deste modo, a observação destes elementos estranhos uns aos outros, que apontam em inúmeras direções de sentido gera um efeito sobre o observador: o estranhamento. O texto heterotópico, portanto, é uma construção discursiva que não permite ao seu observador uma definição estável de um sentido. Deste modo, o texto se apresenta como corpo intrigante a ele.

Na mesma obra Foucault constata que a aproximação de elementos por mais distintos que sejam é possível, porque “todos têm seu lugar-comum, como, sobre a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura.” (FOUCAULT, 2000, p.10). O espaço “mesa” é o lugar-comum, identificado pelo termo “trabalho”; a mesa permite a aproximação do guarda-chuva com a máquina de costurar, oferecendo como ponto de ancoragem ao sentido de rotina de trabalho, por exemplo.

Em dado momento histórico, a referida base estável de verdade e sentido, começa a balançar, movimenta-se, torna-se incerta. Foucault (2000, p.10) percebe

falando sobre a obra borgiana, que “a estranheza (a monstruosidade) ocorre quando o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado.” Isto é, há nestas obras um efeito de “estranheza”, para o seu observador. Esta estranheza, a partir de Foucault ocorre por que a obra do argentino está composta por vizinhanças inesperadas, insólitas, que para coexistirem foi necessária a ruptura de seus lugares comuns. Passam a integrar um outro espaço, onde os elementos (as coisas) se desarticulam entre si. E o novo lugar está também desestabilizado. Rompe-se a mesa e não é substituída. Nesta obra de Borges, consta-se um tipo de vizinhança onde “o impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”, define Foucault (2000, p.10). O local de encontro é o problema. Gera dúvidas e estranhamento ao que vê reunido nele elementos soltos, fora de suas localidades que lhes atribuiria sentido.

Foucault chama a esta reunião inconveniente para a ótica do observador de “desordem”. Não apenas de uma não-ordem fruto do incongruente, mas a de uma aproximação “do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito.” (FOUCAULT, 2000, p.11). A ruptura de uma base comum faz com que as unidades em variação componham um todo que pode ser visto como de “desordem”, dado o grande número de ordens possíveis que podem ser estabelecidas. Neste caso, qual é o efeito de um tipo de discurso destes? O que ocorre com a verdade, com o sentido e com a interpretação?

Segundo a reflexão foucaultiana (2000, p.12), “as coisas aí são ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em lugares a tal ponto diferentes que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum.”.

As heterotopias são, em síntese, assim descritas em *As palavras e as coisas*:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta que autoriza manter juntos (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem

esterilidade ao lirismo das frases. (MICHEL FOUCAULT, 2000, p. 09).

Chama-nos atenção do trecho citado, dois efeitos da heterotopia: elas inquietam e dessecam o propósito. Portanto, permanecendo em uma narrativa esta “estranheza” entre os termos, fruto de uma “conjunção enigmática”, o que ocorre no nível da leitura e interpretação? Foucault afirma que isto gera uma “inquietação”.

De modo semelhante a Foucault, Laddaga caracterizou percebeu que a estrutura borgiana confere problemas ao seu observador. Consta que ocorre uma dúvida, tal qual aquela que o poeta de *El imortal* percebe sobre o que lhe causa a sua querida Buenos Aires. Esta cidade é para ele, paradoxalmente, “o que se perdeu e o que será, é o ulterior, o alheio, o lateral, é o bairro que não é seu nem meu, o que ignoramos e queremos” (BORGES, apud LADDAGA, 2007, p.33). O que demonstraria uma aproximação interpretativa entre o que constata Laddaga e Foucault, com respeito ao *El libro de los seres imaginários*, a seus modos concluíram que se trata de uma obra estruturada de um modo “enigmático”, “heterotópico”, que gera dúvidas e inquieta, cujo sentido “se perdeu” ou que “será”.

O que disto extraímos é uma questão: como ordenar, montar, compor obras que se estruturam nesta tradição borgiana? A interpretação e a leitura permanecem na dúvida entre o que é e o que se perdeu, mas também, sobre o que pode ser. Assim, o sentido não é dado por este tipo de obra, diferentemente da tradição falkneriana da “superabundância de sentido”.

Em síntese, Foucault, falando de Borges, depois dele, Laddaga, também partindo do argentino, enunciam conceitos análogos sobre sua escritura, o primeiro aponta para “estranheza” entre elementos aproximados fora de seus contextos, o segundo, fala-nos de uma “conjunção enigmática”, e ambos apontam para efeitos deste modo de escritura (dúvidas, inquietações). Além dessa consonância, é oportuno ressaltar, uma vez que almejamos localizar a obra de Mario Bellatin, que Laddaga, realiza toda sua reflexão sobre Borges, antes da análise que fará de *Lecciones para una Liebre muerta*, de Mario Bellatin, apontando assim, para uma busca por localizar a escrita de Bellatin em proximidade a “certo Borges mais barroco”, como ele mesmo coloca.

A “vizinhança estranha” e a “conjunção enigmática” são exibidas a quem? Para adentrar a esta questão, sinalizamos a reflexão de Laddaga. O autor aponta que para Borges, há dois tipos possíveis de escritores, um que “opera pela necessidade de dizer tudo, por esgotar a identificação e o catálogo da realidade em uma prosa da abundância¹⁷” (Borges, *apud* Laddaga, 2007, p.34), e outro que “nos propõe um jogo de símbolos, organizados rigorosamente sem dúvida, mas cuja animação eventual fica a nosso cargo” (Borges, *apud* Laddaga, 2007, p.34) ¹⁸. Neste segundo modo narrativo, (2007, p.34), “a realidade não se descreve, se postula”. Tanto nesta distinção borgiana, como no dito por Laddaga a respeito dela, percebemos que este tipo de escritura de “jogo de símbolos”, busca realizar algo sobre aquele que a observa: interpela-o ao jogo. A realidade postulada a ele, antes que descrita, solicita que se comprometa, envolva-se, poderíamos dizer, já que tem o encargo da “animação eventual” do “jogo de símbolos”. Portanto, neste tipo de escritura o leitor tem o encargo de imaginar, animar, significar o “jogo”, a “animação eventual fica a nosso encargo” (2007, p.34).

“Solicitar” é algo que alguém realiza a alguém. No caso do romance de Bellatin, é a obra que solicita ao leitor, mas o que insta? À participação na significação da história, à reflexão sobre a linguagem romanesca ao evidenciar a montagem, a averiguar se uma dada citação, realizada em uma narrativa, é “verdadeira” ou “falsa”. Que participe na dúvida e na composição de suas próprias e precárias suposições.

Segundo o dicionário etimológico *etimologias dechile*, “juego” tem suas raízes na palavra lúdico, vem de *lodus* e significa “jogo”. *Lodus* também dá origem a palavra elidir, burlar ou evitar uma situação. A nossa tese é exatamente esta: a obra de Bellatin intensifica a ideia de “jogo de símbolos” postulada por Borges. Deste modo, propõe uma estética que intervém, por sua “conjunção enigmática”, na instância receptora, ao desatar sobre esta um efeito de *lodus*. Tal efeito possui inúmeros aspectos, o primeiro deles é que “jogo” também possui seu viés de elisão, de burla, de escape a uma dada situação. Neste caso, podemos concluir que o jogo pode possuir um aspecto de afastamento de uma dada situação.

¹⁷ “Opera movido por la ansiedad de expresar todo, por agotar la identificación y el catálogo de la realidad en una prosa de la abundancia” (Borges *apud* Laddaga, 2007, p.34)

¹⁸ “Nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación queda a cargo nuestro” (Borges *apud* Laddaga, 2007, p.34)

Prosseguindo nesta tentativa de localização da obra de Bellatin em uma tradição poética, dizer que sua obra intervém pelo lúdico solicita, ainda que sumariamente, uma atenção à obra de Júlio Cortázar. Esta aproximação já foi realizada pela pesquisadora Natalia Brizuela em *Depois da fotografia* que aproxima a Mario Bellatin e Julio Cortázar, para refletir sobre a relação entre a literatura e a fotografia. Aproximar a Mario Bellatin do escritor argentino, sob o viés do efeito lúdico, nos parece novidoso, porém possível.

Davi Arrigucci Jr. falando a respeito de Rayuela, de Cortázar, retoma a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, para afirmar que obras literárias, de modo geral, permitem variadas leituras. Segundo ele, “há uma pluralidade de significados e sentidos, em várias camadas e vários níveis. Há, portanto, em toda obra uma certa plurivalência e ambiguidade de sentido” (ARRIGUCCI, 2015). Toda obra de arte contém certo grau de abertura, porque proporciona ao leitor diferentes direções de leitura. Nos anos sessenta, quando saiu a Rayuela, segundo Arrigucci, “isso se torna um pouco mais concreto”, e o leitor “é chamado a participar da montagem efetiva do livro, como se ele fosse um consumidor da história e não um mero consumidor da história”. Neste tipo de obra, que se oferece em abertura ao leitor, há uma solicitação ao próprio leitor: que ele participe da feitura da história. Segundo o professor, o leitor “participa da feitura do livro, vai montando à medida que entra no jogo”. Esta solicitação a sua participação na “feitura” da obra se dá porque a obra tornou-se um “espaço lúdico”, segundo Arrigucci (2015). A obra aberta torna-se, no seu entendimento, um “espaço lúdico”, que solicita a participação do leitor em sua montagem, “à medida que entra no jogo ele, leitor, vai constituindo o livro que pretende ler” (ARRIGUCCI, 2015). Sob este aspecto, o da ludicidade e seus efeitos mencionados, pensamos ser possível aproximar a narrativa de Mario Bellatin aos efeitos estéticos logrados por obras como Rayuela.

Deste modo, defendemos que a obra de Mario Bellatin possua efeitos análogos aos referidos por Arrigucci sobre a obra de Cortázar: a interpelação à participação na montagem, a plurivalência e ambiguidade de sentido estão presentes em ambas narrativas. São obras, a seus modos, constituídas por uma “conjunção enigmática”, e “vizinhança estranha”, e possuem efeitos estéticos semelhantes: intervém, como “jogo de símbolo”, na instância receptora.

Por razões óbvias da teoria literária, devemos, como críticos, almejar que a obra “fale” e não o autor de carne e osso. Feita a ressalva, nos parece pertinente, sob o aspecto do efeito lúdico que apontamos como presente na obra de Bellatin, o afirmado pelo escritor em entrevista a Alicia Ortega quando questionado sobre seu projeto de “escrever sem escrever”:

Para mim é importante o não dito. O que pretendo com minha escritura é criar uma espécie de andaimes, de vazios, para que o leitor de alguma forma ingresse a este universo e se converta em coautor, um cúmplice, assim como eu também. Esse lugar para mim é um lugar de perguntas e não de respostas. Gostaria, também, que o leitor fizesse uma operação similar: assim como eu me converti em leitor de minha própria escritura – uma vez que apaguei a maior parte dos elementos que a constituíam –, pretendo que cada leitor vá construindo o destruído e, dessa forma, conseguir uma estranha cumplicidade que este leitor onde cada qual elabora seu próprio livro (MARIO BELLATIN, 2014, p.01)¹⁹.

O que pretende o escritor é menos pertinente do que logra a sua obra, porém, em nossa análise das obras de Bellatin constatamos que o referido acima é respaldado pela estrutura de sua obra. Buscaremos evidenciar na análise, como a estrutura das narrativas abre-se, evidenciando um projeto que visa à indeterminação e a suspeita, mas, maiormente, a participação do leitor. Uma estética da cumplicidade, da coautoria diante dos vazios e silêncios que a obra busca criar.

Em conclusão, retomando a reflexão de Laddaga, uma razão final que torna válida a aproximação entre a escrita de Aira, Bellatin e “certo Borges” é o fato de serem escritas que, ao final, mantem a significação em aberto e uma potencialidade de sentidos. Tais aspectos pode levar o leitor a indagações semelhantes à que faz Laddaga frente a uma frase do escritor cubano, Lezama Lima: “dez mil cães mastins têm que ser executados”. O efeito da oração é o de dúvida: “Qué quiere decir esta frase?” (Laddaga,

¹⁹ “para mí es más importante lo no dicho que lo dicho. Lo que pretendo con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector de alguna forma ingrese a este universo y se convierta en un coautor, un cómplice, así como yo también. Ese lugar para mí es el lugar de las preguntas no de las respuestas. También me gustaría que el lector hiciera una operación similar: así como yo me convertí en lector de mi propia escritura –por la cual borré la mayor parte de los elementos que la constituían–, pretendo que cada lector vaya reconstruyendo lo destruido y, de esa forma, conseguir una suerte de extraña complicidad con este lector para que cada quien elabore su propio libro” (MARIO BELLATIN, 2014, p.01).

2007, p.40). Ele mesmo responde “não é possível dizer: [...] o contexto que poderia permitir ao poeta reconstruir seu significado [...] se foi para sempre. Porém a frase, em sua aparição isolada, está saturada de uma potencialidade de sentido que é preciso desdobrar” (2007, p.41)²⁰. Podemos inferir que a frase de Lezama Lima possui uma baixa significação, um contexto que não se fixa, porém, uma elevada potencialidade de sentidos, e possui tal, precisamente, por suas indefinições.

Laddaga sugere um motivo para tal modo de escritura, como o de Lezama Lima, de Borges:

Construir uma aparição ao mesmo tempo suspensa e gravitante, que articule em uma esfera uma série de partes obtidas (escutadas, vistas, recebidas, capturadas) no mundo. Isto é o que Lezama chama de uma ‘imagem’: uma constelação de partes entre as quais circula um sistema de ressonâncias. (LADDAGA, 2007, p.42).

Constelação de partes ressonâncias que poderia prefigurar um anelo por parte deste tipo de escritura: de deter uma corrente de forças no centro de uma composição. De oferecer-se como “imagem suspensa”, como o “acontecimento estético” de que nos fala Greimas (2007).

Este seria o motivo e efeitos de um modo de escritura lacunar e lacônico. Tradição na que Laddaga (2007) insere o modo de escritura de Mario Bellatin. Defendemos que isto seja válido e buscaremos demonstrá-lo ao longo de nosso texto.

Todo este recorrido nos permitiu localizar a obra de Bellatin em momentos de afastamento com certas tendências do chamado *boom*, porém, com certas aproximações a outros projetos literários já trilhados dentro da chamada, literatura latino-americana. Localização que se torna problemática devido a própria natureza de um romance como o de Mario Bellatin que problematiza fronteiras como as que buscam estabelecer separações entre uma “literatura local à uma universal”. Entretanto, é verdade que a estrutura das narrativas de Bellatin afasta-se de um tipo de escrita próxima ao “adjetivo bíblico” e aproxime-se às “presenças diminutas”, afaste-se da “superabundância de sentido” e opere em sua problematização. A confluência entre certo Jorge Luis Borges e Mario Bellatin pode ser confirmada sob o aspecto da problematização ao sentido que as

²⁰ “no es posible decirlo [...] el contexto que habría podido permitirle al poeta reconstruir su significado en la situación en que se inventaba se ha ido para siempre [...] pelo la frase, en su aparición aislada, está saturada de una potencialidad de sentido que es preciso desplegar” (2007, p.41)

obras realizam. Além disso, localizamos sua narrativa, pelo desafio que oferece ao sentido, dentro de uma tradição que, antes que formular-se pela “necessidade de dizer tudo”, formula um objeto lúdico, indeterminado, um sistema de ressonâncias.

Deste modo, após a fortuna crítica nos sugerir que a obra de Mario Bellatin, assim como a de Borges, coloca-se como um problema estrutural e isto perturbe o sentido de suas narrativas, parece-nos pertinente, trazer uma reflexão teórica que nos balize quando pensemos a estrutura disto que Laddaga chamou de “conjunção enigmática”, e refletir sobre o percurso de formação do sentido em um discurso narrativo que assim se arme.

1.2 Estrutura e sentido

Tendo em vista a nossa hipótese principal, de que a escrita de Mario Bellatin, a partir de inúmeras estratégias de linguagem e composição discursiva, coloca-se como um problema ao sentido, este capítulo busca sistematizar linhas teóricas que oferecem uma metalinguagem adequada aos propósitos dessa tese, principalmente, em um primeiro momento, a compreensão de um percurso de emergência do sentido. Pareceu-nos o melhor ponto de partida para a discussão do sentido a teoria semiótica greimasiana, uma vez que a semiótica busque, a partir do estudo da estrutura e do discurso, produzir sentido. Para isso, valemo-nos da contribuição do semioticista Denis Bertrand (2003), que realiza em *Caminhos da semiótica literária* uma sistematização - nada redutora, pelo contrário bastante didática - da semiótica do grupo greimasiano. Um enunciado narrativo como o que abre a obra *Jacobo el mutante* de Mario Bellatin - “A pele dos homens perpetuamente molhada. Um Golem. Uma dúzia de ovos cozidos. Não ocorreu nenhuma mutação. Apenas a imagem de algumas ovelhas pastando em um terreno rochoso”.²¹ (BELLATIN, 2006, p.13) - indubitavelmente, solicita uma reflexão sobre o sentido, tanto ao nível da textualização, em suas implicações na enunciação, passando pelo investimento figurativo, temático, passional, como do narrativo e da articulação mais profunda - ou em sentido contrário, de caminhada da enunciação às

²¹Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan solo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

articulações lógicas elementares - culminando com uma reflexão sobre o próprio gênero romanesco, na atualidade principalmente.

Segundo Denis Bertrand, “os anos 60 foram marcados, nas ciências humanas, por uma verdadeira revolução na reflexão sobre a narrativa. A publicação, em 1966, do número 8 da revista *Communications*, sob o título “Recherches L` analyse structurale du récit”, constitui seu acontecimento de referência” (2003, p. 265). Destaca o teórico alguns textos que se encontram na referida edição, “principalmente os textos de R.Barthes (*Introduction à l` analyse structurale du récit*), A. J. Greimas, C. Brémont, U.Eco, G. Genette, C. Metz, T. Todorov. O traço característico e comum a esses diferentes estudos é um esforço de racionalização da ficção narrativa” (BERTRAND, 2000, p.266). Estes estudos trouxeram uma abordagem pautada em uma “racionalidade semiótica”, expressa em uma busca de “estruturas profundas imanentes, cujas diferentes configurações na superfície dos textos não seriam mais que manifestações particulares” (2000, p.266).

Naquele primeiro momento, o método estruturalista não ultrapassaria a análise estrutural para chegar a uma explicação histórica do objeto narrativo. Justificava-se essa delimitação de espaço com o argumento de que a história não é homogênea, e sim, variável e instável, repleta de diversidades culturais e episódicas. Por isso ela ocuparia uma posição externa ao objeto, e, portanto, não analisável via estrutura de um determinado objeto. Devido a isto, busca ultrapassar uma leitura historicista. Quer, a princípio dos anos sessenta, desenvolver uma metodologia axiomática, de modelos hipotéticos, para depois testá-los, (2003, p.267), e assim, abordar o objeto narrativo em “hierarquia de níveis de análise” (2003, p.268). Tal exclusão da história foi o próprio calcanhar de Aquiles do método, isto porque, pautada no olhar saussuriano, desconsiderou a dimensão discursiva do enunciado. Entretanto, o próprio R. Barthes, aproximando-se a J. Derrida e F. Foucault, ainda na década de 60, desenvolve revisões de seu método estruturalista, principalmente a partir do texto *A morte do autor*, (1968), o que marca, o início do chamado pós-estruturalismo. Mas de qualquer forma, estes primeiros esforços teóricos foram fundamentais para estruturar um percurso de análise, etapas de formação de sentido e um olhar sobre um dado objeto não mais como mero representante de um aspecto real, mas como um elemento de sentido composto por distintos níveis. A partir disso, o objeto narrativo passa a ser visto como constituído por

uma hierarquia de níveis, os quais devem ser considerados uma vez que se almeje refletir sobre o sentido.

Este primeiro entendimento estruturalista, logo se encontra com o problema da história: como lidar com esta questão, com a dimensão discursiva de um enunciado? A dimensão discursiva, ao somar-se aos componentes estruturais anteriores, revela a história no interior do próprio texto, e passa a fazer parte da reflexão semiótica em sua fase pós-estruturalista. Segundo Denis Bertrand (2003), remetendo a um estudioso que também tem seu momento estruturalista, P. Ricoeur, afirma que “um dos traços fundamentais da narrativa é justamente essa discursivização da temporalidade” (2003, p.269). A inserção do exame da dimensão do discurso, como responsável por esta temporalização, marca o início de uma reflexão que não ficaria apenas na estrutura de uma narrativa, ou que aplicaria apenas um método axiológico a todas as narrativas do mundo. Quando se insere um terceiro elemento à análise, aproxima-se a um olhar pós-estrutural. Entretanto, a semiótica não verá esse terceiro elemento como algo externo à obra: a dimensão discursiva, do ‘eu’ que diz para um ‘tu’, é fundamental uma vez que participa da própria enunciação (2003, p.269). É na obra que ocorre o encontro da estrutura com a história.

Deste modo, as duas etapas, a primeira, a de ver a narrativa como uma hierarquia de níveis e posteriormente, a que insere na análise a dimensão discursiva, explicitam o esforço teórico em busca do sentido e significação de uma narrativa. Tais esforços revelam o objeto da semiótica: a preocupação pelo sentido. De acordo com Raúl Dorra, que apresenta e traduz ao espanhol *De la imperfección* (1997), de Algirdas-Julian Greimas, o objetivo da semiótica greimasiana não é a estrutura por si de um dado discurso, “senão aquele fator fundante de todo processo de comunicação: o sentido”²² (RAÚL DORRA, 1997, p.09). A semiótica greimasiana ao propor-se buscar compreender tanto o processo de formação do sentido, como o próprio sentido, pretende antes de tudo inteligir, ordenar e comunicar a partir de um dado discurso, (1997, p.10).

De qualquer forma, propor-se investigar a formação do sentido de um discurso é “quer[er] compreender alguma coisa usando a inteligência, depreender o sentido de”; (DICIONÁRIO ONLINE, 2019). É ver o todo como um sistema capaz de ser ordenado

²² Sino aquel factor fundante de todo proceso de comunicación: el sentido.

e significado. Mas segundo Raúl Dorra, “para isso é necessário ser Deus ou ser estruturalista” (1997, p.10, tradução nossa). Pois quando se investiga pelo sentido de um texto é necessário um olhar transcendental a ele, isto é, capaz de visualizar a sua totalidade. Mas que totalidade é esta? Uma totalidade seria composta por pelo menos três aspectos: origem, duração, e o fim de um discurso. Mas neste caso, para se investigar pelo sentido, necessita-se de um tipo de olhar, “um ponto de vista privilegiado” colocado ao mesmo instante no ato de origem, ao longo de toda a duração do evento e sobre o fim também, Raúl Dorra, (1997). Como bem afirma Dorra, esta é uma atividade divina. Por isso, antes dela, Greimas buscou constituir uma “teoria que se aplica a descrever o itinerário do sentido como quem constrói uma epopeia sinfônica, pois o sentido se deixa descrever somente como a incessante expansão de uma estrutura narrativa de base” (RÁUL DORRA, 1997, p.11).

Quando afirmamos que a obra de Mario Bellatin coloca-se como um problema ao sentido, é pertinente a seleção da teoria semiótica para estabelecer um parâmetro do que desestrutura a obra de Bellatin quando problematiza o sentido. Ela problematiza o percurso do sentido quando visto do horizonte teórico semiótico, pode ser vista como um problema a descrição do “itinerário do sentido”. Quando o autor modifica versões dentro de uma mesma obra, ou de uma obra para outra, quando narra algo e *a posteriori* volta a trás, inventa, recria, desconstrói, como seguir um dado percurso estável de sentido? A narrativa deste autor coloca-se como um problema ao inteligir, à ordenação e comunicação. Origem, duração e fim ficam em suspenso.

Portanto, frente a um objeto que se coloca como um problema ao “itinerário do sentido”, a semiótica nos será útil para observar a estrutura do objeto. No entanto, precisaremos ultrapassar seus umbrais quando, no capítulo de análise, busquemos contextualizar, interpretar e refletir sobre alguns elementos históricos sociais que a obra de Bellatin parece-nos solicitar. Isto porque, como já apontava Mikhail Bakhtin (2010), o estudo estrutural é fundamental, porém, a própria natureza da língua para ele não é “um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas [...] ideologicamente saturada [...] expressa as forças de união e de centralização concretas, ideológicas e verbais [...] sócio-política e cultural” (BAKHTIN, 2010, p.81). Portanto, afirmamos que obra de Bellatin oferece-se como um problema a descrição do “itinerário do sentido”, mas quando indagamos pelos motivos deste modo de exposição, buscando debater a

respeito deste problema, teremos que refletir sobre o contexto sócio-político e cultural desde o qual a obra enuncia.

1.3 A narrativa como hierarquia de níveis: a problematização do itinerário de sentido.

Para desenvolver o entendimento a respeito do percurso que se trilha em busca do sentido de um dado discurso narrativo, aproximamos à reflexão de Denis Bertrand três textos de Roland Barthes: artigo *Introdução à análise estrutural das narrativas* 1ª ed. (1966), *Mitologias* (1997), e *A morte do autor* 1ª ed. (1967). Estes escritos reforçam a posição de Bertrand e a teoria greimasiana de pensar a narrativa como uma hierarquia de níveis.

Tanto em *Mitologias* (1997), como em *Introdução à análise estrutural das narrativas*, Barthes segue uma metodologia de análise muito similar, lança mão em seus estudos de uma perspectiva tridimensional a respeito da narrativa, confirmando a noção de uma análise estética balizada pelo procedimento de Greimas. Em *Mitologias*, analisa os níveis do significante, do significado e o do mito. No segundo texto, aborda o nível funcional, logo o actancial e finalmente o da narração.

Esquemas que podem ser aproximados, uma vez que se assemelham quanto ao método utilizados, isto é, ao tomarem um dado objeto como constituído por camadas hierárquicas de sentido, desde um nível mais aparente (funcional/significante), que se aprofunda à dimensão actancial/significado, e finalmente, completar-se na camada de sentido ainda mais subjacente, a da narração/mito, seguindo um itinerário de conformação do sentido.

Ambos os textos partem do nível de descrição das partes constituintes dos objetos, da camada aparente, manifesta, que já apresenta elementos de sentido. Barthes afirma que a estrutura de uma obra reveste uma camada mais profunda, - a actancial no caso da narrativa, e a do conceito/significado no caso da fala mítica. Mas em ambos os casos, é possível de ser localizada uma camada mais profunda, que surge quando se indaga pelo sujeito da enunciação, responsável pela disposição do texto de um determinado modo e não de outro. Surge ao buscar-se na enunciação dos discursos o sujeito que diz “eu”, aquele quem dispôs e compôs os níveis anteriores, e para quem o

fez, para qual “tu”. Este último nível da narração e da significação compõem o próprio nível discursivo.

Em *Introdução à análise estrutural da narrativa* (2001), Barthes logra acolher diversos olhares teóricos a respeito da narrativa, compondo a partir deles um percurso de análise muito sugestivo à abordagem que pretendemos neste trabalho. O teórico parte tanto de F. Saussure como de V. Propp e Bremond, mas principalmente de A. J. Greimas, para defender que uma narrativa pressupõe uma organização, isto é, não se trata de uma simples soma de frases. Trata-se de uma composição constituída por inúmeros estratos, em cada um deles participam distintos elementos em sua estruturação e cada um deles, possui uma função no todo. Neste sentido, o primeiro passo analítico seria o da descrição destes elementos compositivos, cujo reconhecimento é determinante.

No seu ensaio, o teórico realiza, em primeiro lugar, um paralelo entre a narrativa e o estruturalismo linguístico de Ferdinand Saussure, do mesmo modo que procede em *Mitologias*. Barthes aponta que o sistema linguístico em Saussure formula-se a partir de dois tipos de relação, a sintagmática e a paradigmática. No eixo sintagmático –horizontal- ocorrem relações de combinação. No eixo paradigmático-vertical-, se dão as relações de seleção semântica.

Em consonância a estas reflexões linguísticas, o que propõe Barthes (2001) é que o artefato narrativo seja compreendido a partir de um modelo que observe a narrativa não como uma simples sequência de frases, mas como um sistema onde seja possível visualizar unidades funcionais e que estas, por sua vez, estariam em correlação umas com as outras nos eixos do sintagma e do paradigma.

[...] compreender uma narrativa não é apenas acompanhar o desenrolar da história, é também reconhecer ‘estágios’, projetar os encadeamentos horizontais do ‘fio’ narrativo sobre o ‘eixo’ implicitamente vertical: ler (ouvir) uma narrativa não é apenas passar de uma palavra para outra, é também passar de um nível a outro [...] (BARTHES, 2001, p. 112).

Compreender uma narrativa é compreender o encadeamento, passar de um nível a outro. A fim de passar de um nível a outro, em primeiro lugar, ensina que as ‘unidades composicionais’ da narrativa devem ser localizadas.

Conforme o teórico afirma: “propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição; o nível das “funções” (no sentido que a palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das ‘ações’, (no sentido que a palavra tem em Greimas quando fala das personagens como actantes), e o nível da ‘narração” (2001, p. 112). Portanto, a narrativa é vista como um sistema de combinações e de integrações, num mesmo nível e de um nível em outro.

O primeiro nível de descrição deve ater-se ao componente funcional. Baseando-se em Propp, mas aprofundando as descobertas do russo, Barthes defende que, assim como a linguística frasal possui uma rede sintagmática, onde se reconhecem as unidades mínimas da frase, o discurso narrativo possui suas unidades mínimas. Aponta que um elemento possui caráter funcional quando implique em outros elementos no segmento da história: “constitui-se em unidade todo o segmento da história que se apresenta como um termo em correlação. A alma de toda a função é por assim dizer o seu germe, aquilo que lhe permite semear a narrativa com elemento que irá amadurecer mais tarde” (2001, p.114). Portanto, constitui-se um elemento funcional aquilo que, referido antes, implique na significação do que vem depois. Por isso, a função conforma uma rede de correlações ao longo de uma cadeia discursiva, assim o texto vai sendo tecido.

A esse respeito, o exemplo escolhido por Barthes é esclarecedor. Em “Um coração simples” de Flaubert, em um dado momento, menciona-se que as filhas de Pont L’ Evêque possuem um papagaio, caso esta informação venha a ter significação na constituição das personagens, está-se diante de uma função, de uma unidade narrativa, (BARTHES, 2001). A unidade funcional cria o liame, distende um significado do eixo paradigmático (da figura papagaio) sobre o eixo sintagmático (as filhas de Pont L’Evêque), assim, tecendo e constituindo a narrativa. No exemplo de Barthes, em primeiro lugar, a unidade funcional constituída por ‘papagaio’ e as ‘filhas de Pont’, que entram em correlação no eixo sintagmático, tem os seus significados constituídos no desenrolar da narrativa. No avanço da história, um eixo paradigmático vai se constituindo para os significantes “papagaio” e as “filhas de Pont”, estes vão sendo significados a partir dos sentidos (semas) que vão surgindo no interior da narrativa, ao final, o significado que possuam terá sido conformado muito por conta desta correlação de eixos.

A questão funcional é, portanto, uma: a unidade funcional em Barthes é aquela que carrega um conteúdo para a sequência do discurso, ela empresta, portanto, seu sentido. Ela é distributiva. Já neste primeiro nível de análise estrutural a obra de Bellatin oferece alguns problemas ao método. Veremos isto no capítulo de análise, entretanto, para destacar a pertinência da teoria que estamos buscando expor, teçamos algumas relações da teoria com a obra de Bellatin brevemente.

A nossa tese é a de que uma das estratégias de Bellatin para compor sua “conjunção enigmática” seja a de esvaziar significados, dificultar o acesso a eles, e logo os distribuir em “correlações” ao longo da narrativa. Esta seria uma das estratégias para problematizar o “itinerário” de formação do sentido. Com base nessas propostas teóricas, pode-se adiantar que, que muito embora a crítica literária atribua o epíteto de fragmentação à obra do escritor Mario Bellatin, como, por exemplo, Véronique Pitois-Pallares, em *El arte del fragmento: El gran Vidrio de Mario Bellatin* (2011), acreditamos que a fragmentação não ocorra somente pela ausência de correlações, pelo contrário, ao longo do percurso narrativo as correlações se formulam, há encadeamentos. Entretanto, as correlações funcionais na obra de Bellatin ocorrem em um “espaço estranho”, para usarmos a ideia de Foucault (2010), e assim conformam um sistema dito fragmentário. Antes de elas ocorrerem no nível sintagmático, a narrativa não formula significados estáveis no plano paradigmático; assim, quando tece correlações das unidades narrativas no avanço narrativo, pelo esvaziamento ou proliferação dos significados, elas se revelam instáveis de sentido. Tal modo de conjunção torna o todo enigmático, principalmente em certas obras como *El hombre dinero* (2014), ou *Jacobo el mutante* (2006). De modo geral, a narrativa de Bellatin não formula significados estáveis para um elemento e logo o correlaciona a outros termos, irradiando assim, ao longo da estrutura narrativa, indeterminações. Feita esta aproximação entre a teoria estruturalista e a obra de Bellatin, sigamos na observação dos marcos teóricos.

Ainda dentro do nível funcional, Barthes fala de índice. Sinteticamente, diferentemente das funções que sinalizadas anteriormente, que são unidades distribucionais, o índice é uma unidade integrativa. A primeira diz respeito a uma ação que solicita um movimento correlato, consequente. Já as unidades integrativas indiciais são “concernente[s] às personagens, informações relativas às suas identidade, notações de ‘atmosfera’, etc., (2001, p.116). Entretanto, para entender a profundidade do índice, é

preciso acessar outro nível textual, “pois é só aí que se resolve o índice” (2001, p.118). E que nível é este? O actancial. E Barthes nos brinda um exemplo: “o poder administrativo que está por trás de Bond, indexado pelo número de aparelhos de telefone, não tem nenhuma incidência sobre as sequências das ações em que Bond se engaja ao aceitar a comunicação; ele só toma sentido no nível geral dos actantes, significa que Bond está do lado da Ordem, (BARTHES, 2001, p.118). Deste modo, o número de aparelhos entra em correlação com o personagem, indexa um valor semântico a ele, já se pode pensar esta etapa de análise como dentro da reflexão paradigmática. Para compreender o valor indexado pelo índice é preciso aprofundar o olhar para além da relação sintagmática, refletir sobre o destinador e seus valores. No exemplo de Barthes, Bond, cercado de telefones é o sujeito destinatário de um destinador (da ordem). Neste nível analítico, se dá a relação triádica entre destinador-objeto- sujeito e a reflexão sobre os valores que guiam ao herói em sua ação.

O segundo nível de análise narrativa a que se atém Barthes se inscreve, já não dentro dos marcos formalistas de um Propp ou Bremond, por exemplo, mas sim nos pressupostos teóricos da semiótica greimasiana: o nível actancial. A noção de personagem era secundária no pensamento de Aristóteles, secundária porque inteiramente submetida à ação. A respeito disso afirma Barthes (2001, p.132): “a análise estrutural, muito preocupada com não definir a personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o momento presente, através de hipóteses diversas, por definir a personagem não como um ‘ser’, mas como um ‘participante’. Neste caminho de abstração da personagem, é em Greimas que Barthes encontra um olhar mais acertado sobre o nível actancial: “Finalmente, A. J. Greimas propôs descrever e classificar as personagens da narrativa não segundo o que elas são, mas segundo o que fazem (daí o nome actantes), na medida em que participam dos três grandes eixos semânticos, que se encontram, aliás, na frase (sujeito, objeto, complemento de atribuição)” (2001, p.132). Neste nível de análise importa observar uma ordenação de pares o sujeito/objeto, doador/destinatário, adjuvante/oponente, projetados ao longo da narrativa. Em Bond, por exemplo, há um sujeito em disjunção com um objeto, sob a égide de um destinador (a ordem). Daí as modalizações do sujeito: dever, poder, querer, saber, fazer, ser. O destinador, sinteticamente, é a entidade que manipula os valores, que de algum modo levam o sujeito a operar em relação ao objeto. Não se devendo ir em busca de um sentido para um dado texto observando simplesmente para onde vai, o que

faz ou como é o personagem, mas por que vai, por que faz e por que é; as respostas eventuais a estas questões remeteriam à instância destinadora e a níveis mais profundos de sentido. Já neste nível de análise começa-se a reclamar pelo contexto discursivo e sócio histórico, sobre ele, questões começam a surgir: por que alguém mostra a alguém, em um determinado momento e contexto, uma dada personagem indo, fazendo e sendo de um determinado modo e não de outro? Por isso mesmo, para Bakhtin (2010), a conjunção de um enfoque estrutural com o dialógico seria mais completo, uma vez que todo o discurso “surge sem poder se isolar dos fios dialógicos que o tocam” (BAKHTIN, 2010, p.86). Mas é exatamente para buscar enfrentar a estas questões que um terceiro nível de análise estrutural é descrito por Barthes: o nível da narração.

Questiona Barthes (2001, p.134): “quem é o sujeito de uma narrativa?” (Parte da resposta está no próprio plano actancial, a instância do sujeito ocorre, quando se possa estabelecer uma relação e distinção entre ele (sujeito) e um objeto, sempre pressuposta a virtualidade do destinador). Para Barthes, a totalidade da resposta se dá quando se examina um terceiro nível da narrativa: o da “Narração” (2001, p.135), segundo ele mesmo afirma:

[...] da mesma forma que existe, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), assim também, homologamente, a narrativa, como objeto, é o móvel de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um donatário da narrativa. Como se sabe, na comunicação linguística, *eu* e *tu* somos absolutamente pressupostos um pelo outro [...] (BARTHES, 2001, p.136).

No nível da narração se passa a indagar pelo motivo de um determinado modo de exibição da narrativa para um determinado significado e sentido. É quando se pergunta pelo significado e sentido de um dado modo de exibição, que se está diante do “momento de integração”. Nele “o que foi disjuntado em determinado nível (uma sequência, por exemplo) é rejuntado” (BARTHES, 2001, p. 149). Mas o que é rejuntar, como é possível esta etapa? Os diferentes componentes de uma narrativa (índices, catálises, funções, actantes) ficariam dispersos, se um elemento final não os amalgama.

Esta instância de integração, em um terceiro nível textual, o da narração, é possível pelas isotopias:

[...] a complexidade de uma narrativa pode comparar-se à de um organograma capaz de integrar voltas atrás e saltos para frente; ou, mais exatamente, é a integração, [...] é ela que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos [...] se chamarmos, com Greimas, isotopia a unidade de significação (aquela que impregna um signo e seu contexto), diremos que a integração é um fator de isotopia [...] cada nível (integrativo) impede que o sentido ‘oscile’ [...] (BARTHES, 2001, p.149).

Deste modo, conforme o teórico, tal qual um organograma, a narrativa vai sendo constituída por inúmeras trajetórias e partes, mas ao longo deste eixo de variabilidade, uma força possibilita a integração: a isotopia. É “ela que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos”; uma unidade de significação que impregna “signo e contexto”, com uma função: “impede que o sentido oscile”. Os elementos que surjam na narrativa no estiramento linear vão remetendo e reforçando o eixo isotópico, vão integrando-se a ele, daí por que: “a integração lhe impõe uma leitura ‘vertical’: há uma espécie de ‘coxear’ [...] cada unidade é captada em seu afloramento e em sua profundidade, e é assim que a narrativa ‘caminha’ [...] o novo nunca cessa de se regular.” (BARTHES, 2001, p.150). A isotopia é uma permanência de sentido, uma base comum profunda e semântica que permanece ao longo da cadeia discursiva sobre a qual os elementos novos vão articulando-se.

Em *Mitologias* (1999), já sinalizando uma aplicação e ampliação em seu esquema estrutural de análise, o teórico francês demonstra que um texto é mais que estrutura, é história e ideologia, é um discurso. Para compreendê-lo, além das dimensões estruturais que já sinalizamos, é necessário refletir sobre as instâncias da subjetividade, do ‘eu’ e do ‘tu’, que participam do significante, significado e significação.

1.3 Significante, significado e significação: a problematização do mito.

A “descontinuidade” estrutural que sinalizamos a partir de Barthes (2001), em relação à obra de Mario Bellatin, tem por efeito a “desestabilização” da significação e do sentido. Além da hierarquia de níveis narrativos que sinalizamos anteriormente, Barthes explorou, em busca da compreensão do sentido, a dimensão discursiva de um

texto. Para isso, introduz em *Mitologias* (1997), além do olhar sobre a estrutura, a reflexão sobre a dimensão da fala. Isto, ao afirmar que o mito (camada profunda de significação de um texto) é uma fala. Passa, assim, a refletir sobre o próprio ato enunciativo. Uma vez que o mito é fala, não é apenas estrutura, para chegar às dimensões de seu sentido, há que apreciar as condições especiais em que esta fala ocorre, isto é, o contexto.

Em *Mitologias* (1997) o conceito de ‘mito’ é também explicado a partir de níveis. Lança mão da tríade – significante, significado e mito – para explorar o sentido.

Como definir o mito? O mito distorce o significado de um significante, e é nesta distorção que o sentido da fala mítica se projeta para além do significado de um significante. Para produzir essa distorção, em primeiro lugar, o mito não se define por um objeto específico ou mensagem singular, mas pelo contexto em que é proferido. Por isso, para refletir a respeito da dimensão “mítica” de um discurso, diferentemente da análise estruturalista mais ortodoxa, onde o significante e significado linguísticos são objetos analisáveis, mito exige o exame do contexto ideológico e histórico de sua produção. Porque como demonstra Barthes, o mito participa da seleção do significante e da disposição das partes de um texto, ele explica a escolha por um determinado modo de exibição de um “eu” para um “tu”.

Neste modo de apreciar um dado texto, um ‘objeto’ do mundo passa “de uma existência fechada, muda, a um estado oral aberto à apropriação da sociedade” (BARTHES, 1997, p. 131). Quando um texto é tomado e posto em circulação social, com uma determinada intencionalidade e dirigido a determinado grupo, já começa a inscrever-se dentro dos limites do mito. O mito é, pois, uma fala não natural, ou surgida da natureza, mas sim da história, “longínqua ou não, a mitologia só pode ter fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas” (BARTHES, 1997, p.132). E o que isto teria a ver com Bellatin? Se a sua escrita parece buscar impedir o acesso ao extraliterário, ao plano referencial, não está também perturbando a história e a ideologia, o próprio mito? Bellatin ao perturbar o acesso ao contexto, digamos assim, ao referente histórico, faz oscilar a dimensão mítica do discurso (a que sugere a um dado leitor porque um determinado “eu” tomou a um determinado significante e não outro e o exibiu a um determinado “tu”). Por exemplo, em *Hombre dinero*, de Bellatin, por que “dinheiro” e

“homem” são exibidos de modo indeterminado na narrativa? Como saber ao certo pelo motivo deste modo de exibição?

Até mesmo uma flecha – escolhida por Barthes para exemplificar - pode ser considerada um texto, um significante com significado, pois “a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala” (BARTHES, 1997, p.132). A flecha exposta se torna texto, significando mais do que seu sentido natural imediato. Uma vez que é emitida por um “eu” e *apropriada* a um “tu”. Deste modo, “a fala mítica é formada por uma matéria *já* trabalhada em vista de uma comunicação apropriada”, (BARTHES, 1997, p.132). Neste caso, a situação histórico social em que a “flecha” foi “enunciada” por alguém a outrem, conforma o sentido e o significado do enunciado.

Mas como chegar a este conteúdo mais profundo de sentido? Como ler o mito propriamente? Como penetrar as regiões de significação dessa fala? Já que, segundo o teórico, ler o mito é colocar-se frente ao problema da significação. O mito deve ser lido dentro de um sistema semiológico, em busca de uma significação. Sobre o estudo das formas frente ao olhar histórico Barthes (1997, p.134) faz um alerta - “um pouco de formalismo afasta-nos da História, mas muito formalismo aproxima-nos dela.” Por isso, advoga por um olhar atento às formas, mas sem desconsiderar a história. Isto é, estudar as formas em busca de uma significação torna mais ‘dócil’, diz Barthes, a interpretação histórica. E constata:

[...] O importante é perceber que a unidade de uma explicação não pode provir da amputação de tal ou tal das suas abordagens, mas, de acordo com a frase de Engels, da coordenação dialética das ciências particulares que nela estão engajadas. É o que se passa com a mitologia: faz parte simultaneamente da semiologia, como ciência formal, e da ideologia, como ciência histórica: ela estuda ideias-em-forma [...] (BARTHES, 1997, p. 134).

Neste aspecto, de coordenar estrutura e contexto, Barthes e Bakhtin podem, finalmente, ser aproximados, não o “primeiro” Barthes, mais estruturalista, mas este que passa a considerar como parte do sentido o contexto ideológico e histórico.

É fundamental para a melhor compreensão o exemplo do teórico:

[...] tomemos um ramo de rosas: faço-o *significar* a minha paixão. Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: para dizer a verdade, só existem rosas ‘passionalizadas’. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e

adequadamente decompor em rosas e em paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntarem e formarem este terceiro objeto, que é o signo [...]. (BARTHES, 1997, p.135).

É a subjetividade passional (elemento existente) que investirá em outro elemento (rosa) a significação passional. Signo é aquilo que pode ser decomposto em partes. Rosa em sua forma natural pode ter cor vermelha, o aroma de frescor, o aspecto úmido de natureza recém-colhida, tomada assim é apenas planta. Mas agreguem-se à rosa o contexto: as mãos de um homem apressado em declarar a sua paixão e a rosa passam a ser, no mínimo, dois elementos, a planta e a paixão, que juntas formam o signo amoroso. Assim, dois elementos que existem por separado passam a compor um terceiro elemento que pode ser decomposto em camadas. Olhamos primeiramente para a camada mais aparente do significante (a planta), mas conforme a forma semiológica vai sendo correlacionada ao homem, o significado ‘paixão’ penetra ao significante, que nas mãos do apaixonado amalgamam-se e nasce o signo passional ‘rosa’.

Em vista disso, *El hombre dinero, Lecciones para una liebre muerta, Jacobo el mutante*, de Bellatin, entre outros, estão sobre a mesa, e nos perguntamos: são signos do quê? De que homem? Apropriados a quem? Como é o significante e qual o seu significado? A flecha e a rosa de Barthes, (dimensão do significante), camada aparente do texto, estão cindidas em Bellatin: esta fratura é signo do quê? De quê homem? Apropriado a quem? A sua obra, portanto, talvez se defina como um signo interrogante apresentado por alguém a outrem dentro de um dado contexto discursivo.

Neste momento, pensamos na escrita de Bellatin, se a tomamos em seu nível significante, qual é o ‘sentido’? Poderíamos dizer que o de ser uma obra ficcional narrativa, escrita em língua espanhola, por um mexicano, de finais do século XX em diante. Narrativa que chama a atenção por possuir aspectos variados, na maioria das vezes, livros não extensos, que não seguem a padrão formal editorial, às vezes pequenos blocos de textos, outras textos longos, como *El libro uruguayo de los muertos*, ou com fotos, imagens, pinturas. Aparências que poderíamos sintetizar sob o ‘sentido’ da descontinuidade, da ruptura, do jogo com a forma do material livro. A que significado isto é apropriado? Isto é, quais poderiam ser suas situações profundas, conceitos, sentidos latentes à obra? O modo de exibição conformado pela duplicidade, pela fragmentação, oscilação de sentido, a ruptura isotópica, entre outros, está apropriado a

quem? Ademais, para entrarmos no campo do mito, ao que tudo isto é *apropriado*? Há mito em Bellatin? Para isto, temos de pensar, qual a significação destas figuras da descontinuidade, investigar ao que são apropriadas, o que distorcem e o que impõem.

Estas questões são necessárias porque perpassam novamente a questão do sentido. Talvez um aspecto que possa, ainda que de modo instável, integrar, ou seja, dar significação às características assinaladas da escrita do mexicano, seja o de ela parecer trazer o questionamento de uma origem, de um sentido, de uma retórica estável, de uma autoria, problematizando e incidindo sobre as questões que envolvem o autor: sentido, verdade, realidade, ser, interpretação, entre outras. Estes elementos são para nós mais que apenas aspectos do significante, da camada aparente, já nos conduzem à reflexão sobre o discurso, aquela instância que faz pensar a respeito dos porquês deste modo de exibição e ao que e a quem, o signo como interrogação está apropriado.

A significação é a instância autoral, subjetiva, do “eu”, que diz algo a um “tu”, se ela está problematizada, a autoria está. Se a significação e o autor estão problematizados, a verdade e a interpretação também não o estão?

1.4 O problema do autor: a escritura intransitiva e o leitor como produtor.

O sentido vacila na obra de Mario Bellatin, mas não pela sua explícita negação, mas “mediante o gesto que pretende borrar as fronteiras textuais e as margens de sua convenção” (PABLO VERGARA 2011, p.05). E que fronteiras são essas?

[...] diante de sua obra está Bellatin e neste jogo onde o autor aparece frente a sua escritura, desde fora dela, mas quase saindo dela, longe de aplinar o caminho de sua literatura, longe de aclarar ou fazê-la acessível, mais parece desestabilizá-la e torná-la ambígua (VERGARA 2011, p.04).

Vergara observando a obra de Mario Bellatin constata um comportamento do autor buscando colocar-se dentro e fora de sua narrativa, resulta disto uma ambiguidade e a descontinuidade estrutural de sua obra e o efeito disso: a experiência do que nomeia “vazio de sentido”, (2011, p.08). Porque, para Vergara, quando o autor Mario Bellatin aparece dentro e fora de seus textos falando de sua própria obra ocorre uma espécie de “reenvio”, “Bellatin reenvia a Bellatin” (2011, p.07). Fato que o leva a constatar sobre a

obra de Bellatin que: “ao final está o vazio que também é só um significante, talvez o único ao final das contas e isso a pesar de que seguimos vendo sentido e confiando na definição” (2001, p.07). Entretanto, para nós, mais que uma experiência com um “vazio de sentido”, ocorre a partir de uma “estrutura enigmática” nas obras de Bellatin, uma mescla entre o âmbito narrativo e o do discurso, o que instabiliza as fronteiras entre uma esfera e outra, o que pode acarretar em uma perda dos contornos e caracteres de um e de outro âmbito. Neste cruzamento e diluição de fronteiras, o sentido e o mito (história e ideologia) se tornam instáveis, mas não vazios. Neste caso, a obra de Bellatin, a partir de inúmeras perturbações estruturais, oferece ao leitor um desafio ao sentido.

Além das problematizações ao sentido por meio da estrutura que sinalizávamos no tópico anterior, ocorre outra na categoria do autor. A questão da autoria vem ocupando a reflexão da crítica bellatinesca, por exemplo, as constatações de Vergara, fazem coro à reflexão de Pitois-Pallares ao tratar também do problema da autoria que a obra de Bellatin estabelece. Para a autora, *Gran Vidrio* de Mario Bellatin, “desorganiza as fronteiras” de gêneros como o monólogo, autobiografia, auto ficção, essas categorias, sinaliza, são sistematicamente abaladas (2011, p.85).

Muito embora as questões sobre o problema da autoria romanesca, observando, por exemplo, *Estética da criação verbal* de Bakhtin, datam da modernidade, a contemporânea composição estética de Mario Bellatin, acompanhando a crítica relativamente a ela e nossas próprias leituras de sua obra, e, observado, principalmente a obra *Jacobo el mutante*, tornam um olhar teórico e analítico sobre esta questão, pertinentes.

Colocamo-nos nesta questão, retomando a provocação teórica de Roland Barthes, em *A morte do autor*, (1ªed. 1967). O teórico indaga a respeito de quem está falando no romance *Sarrasine*, de Balzac: “era a mulher com seus medos repentinos, seus caprichos irracionais, suas instintivas turbações, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa delicadeza de sentimentos²³” (BALZAC, *apud* BARTHES, 1967, p.01). No trecho, pergunta-se Barthes: “quem está falando assim?” (1967, p.01).

A sua resposta é: jamais será possível averiguá-lo, por uma precisa razão - “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse lugar neutro,

²³Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos’. ‘¿Quién está hablando así?’

composto obliquo ao que vai parar nosso sujeito, o branco- e - o negro onde acaba por perder-se toda identidade, começando pela própria identidade do corpo que escreve.” Deste modo, a “escritura” é a própria “morte do autor”, (BARTHES, 1967, p.01).²⁴No que ele chama de “escritura”, ocorre a perda da identidade do “corpo presente”. Assim, a “escritura” marca uma separação entre o que é de seu domínio e o que dela estaria fora. Um é o âmbito da “escritura”, outro o domínio daquele que escreve, do autor de carne e osso, digamos assim. O domínio da escritura é para Barthes lugar neutro, porém obliquo. Será mesmo neutro? Será que a “escritura” de Mario Bellatin, mata a autoria? Quando trazemos a voz de Bakhtin e Maria Lucia Dal Farra, esta neutralidade e morte tendem a ser problematizadas.

Isto que Barthes chama de “escritura”, não é qualquer escritura, mas especificamente uma: e qual seria?

[...] Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura [...] (BARTHES, 1967, p.01)

Tal modo de enunciar “intransitivo” expõe que a “escritura” como lugar “neutro” é discutível, porque não é “neutro” querer enunciar de modo intransitivo. Isto porque, a escrita intransitiva perturba a significação, a referência ideológica e histórica, o próprio mito, como considerar isto neutro? Malgrado a definição de “neutralidade”, a restante definição de Barthes nos parece útil, sobre a possibilidade e os efeitos de uma escrita intransitiva. A escrita com fins intransitivos é aquela que não permite a direta correspondência entre o figurado ao real. A leitura de um texto assim não permite a pronta designação e notificação. Parece que ela sugere o exercício do símbolo. Quando a escrita se porta assim, ocorre uma ruptura entre autor (significação-ideologia-real) e o texto, eis a pujança do texto intransitivo; nele a voz da autoria não morre, mas se perde no jogo de vozes, ela é problematizada pela ambiguidade. Chamar a esta problematização das vozes como “morte” da autoria, não será nossa opção. Como buscaremos demonstrar na análise, na obra *Jacobo el mutante* há uma profusão de

²⁴La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, obliquo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (BARTHES, 1967, p. 01).

vozes, uma polifonia difusa, nela, inclusive, uma voz autoral (desde fora da obra) parece querer compor o coro.

Feitas as ressalvas, o discurso intransitivo torna as vozes que falam no texto, até certo ponto, ambíguas, uma vez que também a sua significação é arrastada a zonas de incertezas. Neste caso, segundo sugere Barthes, ao mesmo tempo em que há a crise da autoria e do sentido, também ocorre a abertura do texto à instância do leitor, já que o leitor terá que buscar os significados e os sentidos, o leitor torna-se produtor no texto intransitivo.

Pitois-Pallares (2011) refletindo acerca da obra de Bellatin aponta para esta possibilidade que estamos sinalizando a partir de Barthes, a de um tipo de texto como o de Mario Bellatin parecer querer endereçar ao leitor ao “jogo de símbolos” e não ao plano referencial, de enunciar com zonas de inacabamento, para problematizar as instâncias da significação e da autoria, como parte de um projeto estético e ético de abertura e intervenção na instância receptora. Segundo a autora, a escrita de Bellatin, junto a certa parcela de escritores contemporâneos, explicitam um desejo: o “de dar ao leitor um papel cada vez mais ativo e essencial na concretização do texto” (2011, p.99). Deste modo, a obra intransitiva, a que torna a voz autoral ambígua e difusa, problematiza a autoria, isto, para nós, pode ser parte de um projeto: o de fomentar um tipo de comportamento no leitor, o de “concretizador” do jogo simbólico, o de ser participante substancial no jogo. A obra intransitiva, por seus espaços em branco, vazios de sentido, concretizar-se-ia, não nela, não no autor, mas em uma instável e mutante instância receptora. Tal afirmação encontra respaldo na reflexão de Pallares-Pitol:

[...] em algumas obras artísticas recentes, o criador deixa conscientemente espaços vazios, ociosos, espaços em branco, que ao receptor corresponde-lhe preencher, participando deste modo no ato de criação e convertendo-se, sem saber, em um intérprete da obra. Cada dia existem mais obras de teatro que solicitam a intervenção do público, suscitando assim um espetáculo de improvisação que outorga muita liberdade, tanto aos atores, como aos espectadores [...] como co-criadores da obra. (PITOIS-PALLARES, 2011, p.101).

Mas o que Pallares chama de “criador”? Por que este “criador” dispõe a obra com espaços vazios, ociosos, etc.? Por que ele solicita a voz do intérprete? O que chama de “criador”, é o “autor” que Barthes decreta a morte? Além indagações que a autora não esclarece, nos perguntamos: a obra de Mario Bellatin coloca-se como um problema à autoria e à significação? Quando em uma obra como a que temos nas mãos, *Jacobo el*

mutante, um narrador em terceira pessoa conta a história de um judeu chamado Jacobo Pliniak, a partir de uma suposta obra, de questionável existência *La frontera*, do escritor Joseph Roth, que a escrevera bêbado, e que além disso, este livro seja composto, também, de fotos de Ximena Berecochea, a pergunta, quem está falando em seus romances, não parece impertinente. Quem é o “autor” de um texto escrito deste modo, Mario Bellatin? A dúvida sobre autoria, neste caso, passa a ser um efeito estético da própria composição romanesca, que se gera indagações para a crítica especializada, imaginemos para leitor corrente.

Neste sentido, buscando pensar nesta autoral figura, o ensaio *O narrador ensimesmado*, (1978), de Mario Lucia Dal Farra, pode ser produtivo. Alfredo Bosi, na apresentação desta obra afirma: “à coçada dicotomia *ele/eu*, Maria Lúcia Dal Farra opõe a consideração mais profunda de uma realidade prévia, fundante: a realidade da máscara, da *persona*, que todo autor produz à medida que vai narrando” (1978, p.12). A máscara não é nem autor real de carne e osso, nem o narrador, embora, “atualiza sempre um ou mais pontos de vista do autor” (1978, p.12).

Quando se interroga o romance por dentro, chega-se à constatação de uma disposição entre as unidades constitutivas deste, das quais o narrador é uma das unidades, ainda que talvez seja a principal em muitas obras. Quando se questione pelo por que da disposição das partes, se perceberá que o narrador não foi o ser que assim dispôs as partes, e que inclusive ele, é disposto por alguém. Há, para Dal Farra, um autor do discurso, figura implícita, mas altamente viva e atuante. Este é chamado, a partir de Booth, de autor-implícito.

Em síntese, James, no século XIX busca produzir um romance objetivo, impessoal, que se “auto narre”, sem a interferência da “pessoa”, da subjetividade do autor, pois isto perturbaria o efeito buscado de “ilusão de realidade”, e deveria, portanto, ser evitado. Frente a isso, advoga pela narrativa em terceira pessoa, em detrimento à primeira, em sua concepção, pessoal e subjetiva. Porém, ainda no século XIX, o escritor Keller já via tal entendimento acima descrito como problemático. Mas será em meados do século XX, que a problemática será encarada de fato, primeiramente com Kayser e após com Booth. Para Dal Farra, na esteira de Booth, todo esse mal-entendido “nascia da convicção de que no romance, a voz que detém a narração seria a do autor” (1978, p.19).

As considerações de Kayser e Booth permitem a estudiosa afirmar que “a voz, a emissão da qual o universo emerge, se despende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor” (1978, p.19). Mais a frente esclarece que a voz do narrador, ainda que seja a que pareça ser a criadora do universo romanesco, não é, de fato, a criadora da ótica de uma obra, “como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens- elege-a como narrador”, (1978, p.19). Isto é, o narrador em si, antes de ser o criador, é ser fruto de uma seleção e de uma criação, quer em primeira, quer em terceira. Tal fato perturba a busca de James por uma narração impessoal e objetiva.

A voz mais evidente que fala no romance, a do narrador, “ela emana de um ser criado pelo autor”, este “elegeu-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo”, o narrador é escolha, é um dos tantos outros componentes, “metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista” (DAL FARRA, 1978, p.19). Entretanto, “o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção [...] ele tece os fios [...] mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena”. Mas se o autor de “carne e osso”, não faz parte da cena, quem é o ser para além do narrador, que dispõe a narrativa e o narrador, de um modo e não de outro? Acompanhando a Booth, a escritora chama a este terceiro elemento de autor-implícito. Este ser é “manejador de disfarces [...] camuflado e encoberto pela ficção”, mas a sua voz deixa-se perceber “na própria escolha do título, [...] a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem [...] denunciam a as marca e a sua avaliação” (DAL FARRA, 1978, p.20). Para Booth, o autor-implícito habita para além da máscara do narrador, é ser do qual emanam “as avaliações e o registro do mundo erigido” (1978, p.21). Finalmente, esse autor-implícito não é, em absoluto, “o ser de carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa” (1978, p.20). Para a estudiosa, quando o autor escreve, “não cria somente um *man in general* ideal e impessoal, mas justamente cria com sua obra uma versão implícita de si mesmo: o seu autor-implícito” (1978, p.20). Assim, o autor implícito não é “nem o autor e nem o narrador. Ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido e fluido que lhe dão vida” o autor-implícito é responsável pelo “universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar” (1978, p.21). Embora Dal Farra não esclareça porque estas funções não

poderiam ser desencadeadas pelo o autor de “carne-e-osso”, podemos inferir a partir de sua profunda reflexão, que tais funções são realmente de um autor implícito, porque cada obra tem seu próprio autor implícito. Isto é, por exemplo, ainda que um autor de carne-e-osso hipotético não tenha a compreensão plena de seu passado, presente e futuro, pode criar uma estória que evidencie a performance criadora de um ser que se desloca tecendo um dado universo ficcional, atento e movendo-se pelo passado, presente e futuro.

Portanto, quando perguntamos em uma dada análise, por quem ordenou e dispôs as unidades narrativas: as funções, o narrador, as personagens, de um determinado modo e não de outro, e para quem o fez, perceberemos a presença de veladas mãos buscando compor a cena, as mãos de um autor-implícito.

Tendo em vista a tríade, narrador, autor, e autor-implícito, como fica a questão da morte da autoria, sinalizada por Barthes? Parece-nos que tanto o texto de Dal Farra como o de Barthes sinaliza que o autor de “carne-e-osso”, ficaria fora do universo ficcional, Barthes decreta a sua morte no texto ficcional, Dal Farra diz, a seu modo, que importa mais seguir as marcas do autor-implícito que toda obra possui, ainda que também busque deixar claro, que o autor de “carne-e-osso”, não faz parte do universo ficcional.

Aplicando as reflexões a respeito do autor a nosso objeto, quando no próprio universo real, o autor de “carne-e-osso”, busca estar “dentro e fora” de seus romances, jogar e se metamorfosear com a sua própria imagem e figura, borrar fronteiras, que imagem implícita de si está querendo constituir? Fazendo isto, não está problematizando à autoria, até mesmo a implícita? Esta polifonia difusa de múltiplas vozes que a obra de Bellatin nos faz ouvir parece-nos solicitar a postura de atenção, de busca, de dúvida, de ludicidade naquele que as “ouve”. O jogo que se constitui ao redor da autoria na obra de Bellatin explicita o efeito de ludicidade que desencadeia.

1.5 A função poética: o dilema entre a mímeses e a retórica

À questão da transitividade e da intransitividade do discurso romanesco, pode ser profícua a aproximação do entendimento de Mikhail Bakhtin sobre a função poética e a função retórica. O referido teórico em *Questões de literatura e estética*- a teoria do

romance (2010) desenvolve uma profunda reflexão sobre a gênese do gênero romanesco. Nela, situa ao gênero dentro do que seriam as artes miméticas, aquelas que são o resultado de uma elaboração, de uma ordenação de determinadas partes constitutivas buscando um determinado fim ou efeito. Além da filiação mimética do romance, o teórico russo afirma que outra função, não mimética, esteve e está na base do gênero romanesco: a função retórica. Isto conforma o que ele nomeia de origem dicotômica do romance, e conforma o grande dilema com o qual o romancista ao escrever tem de lidar sempre, entre a função poética e a retórica. E por que esta discussão é pertinente para este trabalho? Parece-nos que a intransitividade que se refere Barthes possua uma raiz antiga e profunda na função poética, e, por outro lado, afaste-se da transitividade da função retórica. Se dizemos que a obra de Mario Bellatin busque problematizar a transitividade, a significação, as formas retóricas, o sentido, instaurando antes o jogo do símbolo que a referência, é pertinente refletir sobre a *mímesis* e a retórica.

Bakhtin, para demonstrar esta natureza dicotômica do gênero romanesco, recorda que estudiosos como G.G. Spet e V. Vinográdov também perceberam a proximidade entre romance e retórica. A tal ponto que excluíram o romance do domínio da poesia, por mais próximo à “forma retórica”. Segundo Spet, “A noção e a concepção de que as formas atuais de propaganda moral – o *romance* - não são formas de criação poética, mas sim composições puramente retóricas.” (SPET, *apud* BAKHTIN, 2010, p.79). Análoga à reflexão de G.G. Spet é a de Vinográdov, que “considerava o romance como uma forma sincrética e mista (‘formação híbrida’) e admitia a presença de elementos puramente poéticos ao lado de elementos retóricos.” (BAKHTIN, 2010, p.79). De outro modo, mesmo considerando a retórica como um dos elementos presentes na natureza do gênero, Bakhtin (2010, p.79) admite que entender o romance como puramente retórico e fora dos limites do poético seja um “ponto de vista falho em sua fundamentação”.

Mikhail Bakhtin (2010, p.79) destaca que conhecer e entender as formas retóricas seja algo importante para “a compreensão do romance”. Na realidade, o romance desenvolve-se sempre em relação, ora de proximidade, ora de afastamento com este gênero. Segundo o teórico russo:

[...] Toda a prosa literária e o romance encontram-se na mais estreita semelhança genética com as formas retóricas. E no curso de toda a

evolução ulterior do romance, a sua profunda interação (tanto pacífica, quanto hostil) com os gêneros retóricos vivos (jornalísticos, morais, filosóficos e outros), não se interrompeu [...], porém, nesta constante inter-relação mútua o discurso romanesco conservou sua originalidade qualitativa irredutível à palavra retórica (BAKHTIN, 2010, p. 80).

Um dos primeiros aspectos da função retórica a cotejar se refere ao lugar e a função do ouvinte na interação discursiva com o enunciador. No discurso retórico, o texto não é um fim em si, mas ferramenta para uma determinada finalidade, a adesão a um regime de verdade e de sentido. Esta característica vincula o discurso retórico ao texto transitivo. O discurso retórico está ajustado ao ouvinte e a sua resposta: “ele é que provoca esta resposta, e baseia-se nela [...] esta fixação no ouvinte é considerada frequentemente até mesmo como fundamental e constitutiva do discurso retórico” (BAKHTIN, 2010, p.89). É um discurso que tem dupla filiação nas funções de linguagem de Jakobson (2003), de um lado possui uma fixação no ouvinte, e de outro quer referir-se a algo externo. É um texto transitivo, já que sinaliza para fora de si, é, conativo, voltado para o receptor, mas também referencial, que aponta para fora.

De modo análogo a Bakhtin (2010), Ricoeur em *Metáfora viva* opõe a função poética à retórica, embora também reconheça as constantes relações entre as duas.

Paul Ricoeur começa *Metáfora viva* retomando, como fez Bakhtin, a dicotomia aristotélica entre retórica e poética, indicando que, para melhor compreender a ‘função poética’, há que se compreender outras funções que com ela concorram. No mundo grego do século V a.C, retórica e poética eram disciplinas com objetivos distintos: “a persuasão no discurso oral e a mímese das ações humanas na poesia trágica” (RICOEUR, 2000, p.10). Aristóteles define a persuasão o objetivo da função retórica.

O retórico, buscando a persuasão, vale-se da clareza, da coesão e da coerência, trabalha com a identidade semântica; o poeta, com outros objetivos, a emprega de modo distinto. Com objetivos persuasivos a retórica busca a precisão e a clareza semântica, enquanto a palavra poética atua sobre a identidade semântica dos signos. O que demonstra, novamente, o ponto de aproximação entre o texto retórico, o texto transitivo, a fala mítica, já que possuem um pendor não à linguagem, especificamente, mas ao referente externo.

Esta primeira distinção no trato da palavra entre operar com a identidade semântica ou modificá-la encaminha a reflexão à metáfora, em *Metáfora viva*. A palavra

metafórica, ou poética, (o teórico as toma como sinônimos quando o pendor nelas seja ao texto) é aquela que, em primeiro lugar, não se acomoda à identidade semântica estabelecida; por isso, “apresenta-se como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção” (RICOEUR, 2000, p.13). O discurso que se vale da estratégia de alteração da identidade semântica da palavra aproxima-se do discurso poético e ficcional e, por consequência, afasta-se do discurso que se atém à função referencial calcado na clareza e transparência da identidade semântica próprio dos discursos retóricos. O discurso na função poética torna a palavra símbolo e não meramente referente. Ao valer-se de estratégias de alteração da identidade semântica a palavra torna ambígua a referência. Por isso, é possível constatar que a estratégia da clareza retórica aproximar-se-ia de um objetivo persuasivo, a estratégia que dirige seu pendor à palavra, traz consigo a ambiguidade e daí um efeito heurístico, de busca e indagações por parte do leitor em compreender o que está posto de modo simbólico.

1.6 Palavra e sentido na função poética

Frente a este dilema entre a transitividade e a intransitividade, entre o retórico e o poético, cabe aprofundarmos, um pouco mais, nossa reflexão sobre a função poética. A nossa hipótese de que o significante em Bellatin possua um significado, de certo modo, enigmático, aproxima para nós, sua narrativa à intransitividade, à função poética, e o afasta à transitividade e à função retórica e referencial. Neste sentido, é oportuno a este respeito, trazermos as considerações de Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem, para realmente confirmarmos ou descartarmos esta hipótese.

Acompanhando a sua exposição, uma primeira questão se apresenta: “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2003, p.118).

A função poética torna-se mais clara quando vista, também, em face das outras funções da linguagem. Quando centrada no fator emissor, a função emotiva ou expressiva predomina. Evidenciada por interjeições, prolongamentos fônicos [gra:nde], atitudes faciais e físicas, etc. expressam o emissor naquilo que enuncia. Quando o fator em destaque é o receptor, Jakobson atribui o nome de função conativa. Caracteriza-se pelos enunciados que visam estabelecer um dado comando, ordem ou apelo ao receptor. Vocativos e imperativos são os mais característicos desta função. O sentido é o próprio

comando, ordem, apelo. A terceira função, a referencial, tem a ênfase na terceira pessoa. Um referente, externo ao ‘eu’ e ao ‘tu’, e à linguagem, com um “pendor para o referente, uma orientação para o contexto – em suma, chamada função referencial, ‘denotativa’, ‘cognitiva’” (JAKOBSON, 2003, p.123). O sentido do texto localiza-se no referente para o qual aponta. Já quando o fator central em um enunciado é o próprio canal, para o contato, a função recebe o nome de fática. Finalmente, quando o discurso focaliza o código, tem-se a função metalinguística.

Mas quando o pendor, o sentido e a predominância em um enunciado, se dirigem à mensagem, ocorre à função poética, que não é privativa da poesia, pois “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”, (JAKOBSON 2003, p.127). A função poética ocorre quando se verifica em um enunciado a ocorrência de um aprofundamento da dicotomia fundamental de signos e objetos. Quando ocorre este aprofundamento na dicotomia signo-objeto o próprio sentido se instabiliza, pois o signo, que nas outras cinco funções expressa diretamente o sentido, na função poética torna-se obliquo. A função poética caracteriza-se, portanto, como um problema ao sentido. Jakobson exemplifica: “Por que é que você sempre diz *Joana e Margarida*, e nunca Margarida e Joana? Será porque prefere Joana à sua irmã gêmea? ‘De modo nenhum; só porque assim soa melhor’”, (JAKOBSON, 2003, p.127). O emissor revela que a disposição dos nomes não obedece a razão concreta, mas porque assim dispostos, “soam melhor”. Esta é a explicação de Jakobson: a função poética atrai sobre si o olhar, e não para as outras cinco funções da linguagem. Há mais que isso no exemplo de Jakobson. O interlocutor quer saber o sentido pelo modo de exposição de seu interlocutor, há um efeito de dúvida e início de um comportamento de busca pelo sentido. Isto é, ele não encontra com exatidão o sentido pelo qual o emissor da mensagem dispõe os nomes em uma determinada ordem e não em outra. A frase, portanto, além de não atender às outras funções, nos coloca dentro da questão do sentido. Portanto, a função poética é aquela que, além de todo o exposto por Jakobson (2003), caracteriza-se como um enunciado que se constitui para conformar um problema ao sentido.

Dissemos que a obra de Mario Bellatin configure-se como uma “conjunção enigmática”, isto a aproxima da função poética, porque a função poética é aquela que ocorre quando o sentido e a predominância de um enunciado se dirigem à mensagem. Frente a esta “conjunção enigmática” há antes um convite a que se olhe para fora da

mensagem que uma proposta a que observemos sua constituição. A conjunção, isto é, a estrutura da obra de Bellatin, busca efeitos análogos à função poética: que dentro da cena comunicativa constituída por um “eu” e por um “tu”, nem o “eu”, nem o “tu”, nem o contexto sejam o centro de atenção do enunciado, mas o exercício de criação, de jogo e invenção ao redor da mensagem.

A função poética ao enfatizar a mensagem, ao aprofundar a dicotomia fundamental entre signos e objetos e ao configurar um problema à referência, nos remete à definição de Algirdas-Julian Greimas (1997, p.30), *De la imperfección* (1997), a de “grande acontecimento estético”. A reflexão de Greimas ilustra a função poética teorizada por Jakobson. A partir da experiência vivida pela personagem Robinson em *Vendredi* de Michel de Tournier, o semioticista constata que a personagem, ao observar a detenção da última gota de água que se nega a cair de uma clepsidra, experimenta o instante poético, contemplativo, distinto ao ritmo e à temporalidade cotidiana. Observando a pequena gota de água vivencia outra experiência que não a cotidiana, outra música, “outra ilha”, (GREIMAS, 1997). Na experiência de Robinson, durante o instante de deslumbramento, a gota de água chama sobre si, enquanto mensagem, toda a atenção do observador. Isto é, “o acontecimento estético” ocorre para a personagem quando as outras funções que poderia ter a gota de água arrefecem:

[...] girando a cabeça, ele constatou que a gota seguinte assomava timidamente por baixo do garrafão vazio, estirava-se, adotava um perfil periforme, depois vacilava, como desanimada, retomava sua forma esférica [...] renunciado a cair e ainda empreendendo uma inversão do curso do tempo [...] (GREIMAS, 1997, p.34).

Por conta do acontecimento estético, signo e objeto explicitam uma dicotomia fundamental que conforma a linguagem. A água perde o caráter habitual e cotidiano, até então de signo de tempo, um cronômetro para o personagem. O instante poético problematiza referência cronológica e o personagem passa, no deslumbramento, a conferir e revestir ao objeto de outros sentidos, oblíquos. Além disso, no acontecimento poético, as coisas deixam de

[...] se inclinarem subitamente umas às outras no sentido de seu uso- e de sua erosão- haviam retomado cada uma a sua essência, evidenciando seus próprios atributos, existindo para elas mesmas, ingenuamente, sem buscar outra justificativa que sua própria

perfeição²⁵. [...] (TOURNIER *apud* GREIMAS, 1997, p. 30, tradução nossa)

Portanto, do mesmo modo que o emissor no exemplo de Jakobson (2003), que diz preferir a sequência Joana e Margarida, sem procurar outra justificativa que a boa sonoridade dela, Robinson passa contemplar a gota de água sem buscar outras razões que o próprio modo como esta se mostra a ele. Ele observa a composição da mensagem. Observamos a “mensagem” de Mario Bellatin, recordemos que Laddaga (2007) a caracteriza como uma “conjunção enigmática”, não possui este modo de conjunção a busca por constituir efeitos que perturbam a dicotomia signo-objeto? Buscaremos demonstrar que sim, não reside nisso uma outra busca da obra análoga aos efeitos da função poética? De constituir uma “outra ilha”, um espaço de dúvida sobre o sentido, de invenção e de criação? Defendemos que sim.

Jakobson indaga: “qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o elemento característico indispensável, inerente a toda obra poética?” (JAKOBSON, 2003, p.128). Vejamos a ênfase do autor: é elemento “característico” “indispensável” “inerente” a toda obra poética. A resposta do linguista parte da observação do arranjo básico da linguagem verbal, o eixo da seleção e da combinação. Seleção e combinação que remetem ao eixo paradigmático e o sintagmático, de Saussure. Em linhas gerais, no eixo paradigmático as palavras obedecem ao princípio da equivalência, o conjunto de possibilidades verbais, uma enciclopédia verbal, para retomar uma metáfora de Umberto Eco, (2002), de que o falante ‘seleciona’ para compor a sua fala. Uma vez que escolhidos os elementos, combinados no eixo sintagmático, dispõem-se “um após o outro, de maneira que essa seleção e essa combinação possam ser apreendidas pelo receptor na produção da significação da mensagem” (SOLANGE BIGAL, 1999, p. 44). Jakobson nos brinda um exemplo: “se ‘criança’ for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri (a), garoto (a), menino (a), todos eles equivalentes entre si [...] as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal.” [...] “a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e

²⁵ Cesando de inclinarse súbtamente las unas hacia las otras en el sentido de su uso – y de su erosión – las cosas habían retomado cada una a su esencia, desplegando sus propios atributos, existiendo para ellas mismas, ingenuamente, sin buscar otro justificativo que su própria perfección (TORNIER, *apud* GREIMAS, 1997, p.30).

antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade.” (JAKOBSON, 2003, p.129).

Já a função poética “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência” (JAKOBSON, 2003, p.129). Isto é, na função poética ocorre um outro tipo de seleção, que problematiza a seleção, a combinação e a contiguidade. O linguista afirma que a dinâmica da seleção na função poética assemelha-se à do padrão semiótico musical: “a reiteração regular de unidades equivalentes [...] como acontece - para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical.” Escolhe-se um dado sintagma mais em vista de sua combinação, sua configuração interna em uma dada mensagem, e menos da contiguidade inerente à clareza denotativa e referencial. Por isso, para concluir citamos Bigal: a função poética “tem como referente à própria mensagem, o que compõe a sua ambivalência operacional: a mensagem volta-se para si mesma, para sua própria estrutura, para a sua própria produção de sentido.” (BIGAL, 1999, p.44). Ou a Alexandre Barbosa: “é para as próprias estratégias de articulação que o poema conduz, estabelecendo-se não mais como representação, mas como objeto, coisa, máquina de linguagem” (ALEXANDRE BARBOSA, 1974, p.10). A busca da função poética é de voltar a mensagem para si mesma, para sua produção de sentido, “não mais como representação”. Ao realizar esta operação, a função poética tem um efeito direto sobre o receptor, o receptor ingressa “no mundo da estrutura e da configuração da mensagem, provocando o retorno imediato ao paradigma” [...] [e os signos] “deixam de representar para passar a ser.” (BIGAL, 1999, p.44). Por este modo constitutivo do enunciado, que privilegia no ato da escolha do termo do paradigma, um termo não com vistas à clareza, por exemplo, mas pelo critério da “combinação”, a função poética pode conduzir a indagações sobre a “seleção” e sobre a “combinação”, este é seu aspecto característico, indispensável e inerente. Instabiliza a pronta correlação entre significante e significado. Com isto, a função poética, produz uma tensão entre signo e objeto, tensão que irradia-se sobre o sentido. Essa tensão no sentido traz consigo a ambiguidade ontológica sobre a própria mensagem, isto é, a olhamos e não podemos dizer que seja algo ou que não seja, o seu ser pode “ser” e pode “não ser”, “Aixo”, “era y no era”; a tensão de sentido da função poética gera, portanto, uma mensagem que tenciona o seu próprio ser.

1.7 Da ambiguidade e da autonomia da obra de arte.

A função poética é aquela que tensiona o próprio “ser” da mensagem. Segundo Jakobson “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia.” (JAKOBSON, 2003, p.148). Segundo o *Diccionario etmológico español* en línea, o adjetivo ‘ambiguo’ vem do latim ‘ambiguus’; trata-se de uma palavra formada pelo antigo prefixo ‘amb’, que significa “por um e por outro lado, pelos dois lados” e “agere” que significa ‘continuar, levar adiante’. Daí ‘ambíguo’ ser aquilo que atua de um e de outro lado, ao mesmo tempo, de duplo sentido, incerto e equívoco. Jakobson cita a Empson que diz “as maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia” (EMPSON, *apud* JAKOBSON, 2003, p.149).

Segundo Jakobson (2003, p.149), a ambiguidade irradia-se para as bordas da própria mensagem volta para si mesma, “seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos.” Por efeito de adjacência, a ambiguidade cobre de névoa os outros componentes do ato discursivo. Se nesta modalidade de discurso ambíguo ocorre a supremacia da função poética, o sentido, o objeto e a referência permanecem tensionados. A mensagem encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida, (JAKOBSON 2003, p.149). Jakobson lembra “preâmbulos dos contos de fada como, por exemplo, o habitual exórdio dos contadores de história Majorca: Aixó era y no era (‘Isso era e não era’).” Paul Ricoeur (2000, p.389) retoma: o “contador popular que, segundo Roman Jakobson, ‘marca’ a intenção poética de sua narração dizendo aixó era y no era.” N’A *metáfora viva*, o exemplo de Jakobson é um dos seus pontos de partida para Ricoeur defender a sua concepção de discurso poético.

A função poética não se restringe à poesia. Pelo contrário, qualquer enunciado que em seu fluxo verbal ou imagético remeta mais a si, que perturbe o sentido e a significação, que se construa com vista antes ao eixo da ‘equivalências’, se aproxima da função poética. Nas outras funções da linguagem verbal, a contiguidade sintagmática é a base da construção do fluxo verbal. Contiguidade que pode ser apreciada em discursos que buscam a clareza, a eficiência e a transparência, que primam pela coesão e coerência isotópica.

Explicando romances cuja poética prioriza o referencial, como os realistas, neorrealistas, na esteira de William Empson, João Alexandre Barbosa (1974, p.34) destaca que a ambiguidade é um conceito de linguagem e não, portanto, restrito a um gênero: “o conceito está na raiz da própria linguagem existindo necessariamente em um texto em prosa.” Pois “onde seriam colocadas aquelas obras em prosa que distendem os valores denotativos (potencialmente não-ambíguos) da linguagem, problematizando-os, e se afirmam como inventivas na medida mesmo que acrescentam uma dimensão nova à linguagem padrão?”.

Deste modo, a ambiguidade da função poética indefine o sentido, o indetermina, assim, estranha os hábitos perceptivos do leitor. Sendo estas suas características e efeitos, para nós, justificam o fato de Mario Bellatin enunciar buscando tais efeitos. Não recordamos melhor exemplo para explicar a ambiguidade, seus efeitos e sua presença na prosa de Mario Bellatin, que o comentário de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, “Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (JOÃO GUIMARÃES ROSA, 2001, p.27). Fragmento que expressa o ambíguo, traz a indagação ontológica, a dúvida sobre o ser, a necessária indagação sobre o ser que aponta Kundera (2007), como fundamentais ao homem. Tais aspectos podem ser percebidos em *Jacobo el mutante* e *Salón de belleza*, como almejamos demonstrar.

A palavra poética, além da ambiguidade e da reflexão ontológica, expressa um pendor à autonomia. Jakobson defende que a matéria da poesia, a palavra, se comporte autonomamente, como “as notas musicais”, e as cores na pintura: “se a pintura é dar forma ao material visual com valor autônomo, se a Música é o dar forma ao material sonoro com valor autônomo, e a coreografia ao material gestual com valor autônomo, então a poesia é o dar forma à palavra com valor autônomo” (JAKOBSON *apud* BARBOSA, 1974, p.34).

Tal busca por autonomia não é mero escapismo de uma arte pela arte, é seu próprio ponto de contemporaneidade:

[...] Por que tudo isso é necessário? Por que é preciso sublinhar que o signo não se confunde com o objeto? Porque ao lado da consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto (A é A1), a consciência imediata da ausência desta identidade (A não é A1) é necessária; esta antinomia é inevitável, pois sem contradição não há jogo de conceitos, não há jogo de signos, a relação entre o conceito e o signo torna-se automática, o curso dos acontecimentos estanca, a consciência da realidade morre [...] ((JAKOBSON, *apud* JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, 1974, p.36).

A contradição necessária ao jogo de signos, contradição entre o conceito e o objeto, como forma de não estancar a consciência sobre a realidade. Segundo o filósofo norte-coreano Byung-Chul Han, a realidade estancada e morta é a mesma “uniformizada. Nisso reside seu traço totalitário.” (BYUNG-CHUL HAN, 2017, p.11). Uniformizada, no sentido de sua transparência e na ausência de contradições, eis o valor da ambiguidade e da contradição entre signo e objeto que advém da função poética. Dentro de um contexto estanque, o romance de Mario Bellatin parece buscar enunciar de modo ambíguo e até mesmo contraditório, promovendo a reflexão ontológica sobre a própria mensagem a partir da contradição entre signo e conceito, defendemos que este seja o modo como sua obra intervém em um real que tende à transparência.

Deste modo, de acordo com Barbosa (1974, p.40), o “fundamento de uma grande maioria dos textos poéticos e [...] em outras artes que não a poética” não é senão a abertura semântica advinda da ambiguidade. A abertura responsável, segundo Eco (*apud* BARBOSA, 1974, p.40) pela “forma e indeterminação na arte contemporânea.”. Buscamos, nesta tese, relacionar a “indeterminação” na obra de Mario Bellatin ao seu contexto discursivo, dito pelos estudos filosóficos e sociais como, controlado, administrado e transparente.

1.8 O problema da explicação, ou a explicação do problema.

Em uma breve retomada de nosso percurso reflexivo, pontuamos que diante de obras como a de Borges ou certa linha de escritores contemporâneos, como Bellatin, a crítica especializada, especificamente Reinaldo Laddaga, esforça-se para caracterizar tais obras. São “presenças diminutas”, “conjunções enigmáticas”, “palimpsestos de ignorância e sabedoria”. Diante destas manifestações artísticas, podemos perceber certa indicação no pensamento do crítico, em buscar uma possível explicação para o porquê destas formas problemáticas. Observamos que Laddaga, ao buscar caminhos explicativos, recorre a uma citação de Borges, quando, também este, pensando a respeito de certas obras que “não revelam tudo”, despidas de uma “superabundância de sentido”, e pelo contrário, antes, mantendo nas obras zonas de inacabamento. A respeito destas expressões artísticas, Borges afirma que o não revelar, poderia dar-se como uma busca estética por parte de determinados escritores em propor ao leitor um “jogo de

símbolo”. Jogo este, que no entendimento borgiano tem um por que: “a animação eventual fica a nosso cargo”. A própria atitude de “animar” do leitor, e a da obra propor-se como “jogo de símbolos”, evoca para nós a atividade lúdica. Nesta atividade, mantendo a analogia, o leitor torna-se jogador, isto é, certas obras como a de Mario Bellatin, erigem-se tal qual a “conjunção enigmática”, e propõe “o jogo de símbolos”, eis o modo de sua intervenção.

O nosso percurso reflexivo nos encaminha a constatação de que sim, de fato, a partir do horizonte semiótico, via análise estrutural, as várias camadas estruturais que compõem uma determinada obra de Bellatin estão a tal ponto fragmentadas, que nos permite falar, a partir deste recorte, em um vacilo do sentido. A sua narrativa oferece-se como um espaço repleto de pontos em branco de sentido, que a nosso entender abrem-se à instância leitora.

Porém, faz-se necessária, como já viemos indicando, uma reflexão sobre a “explicação do problema”. Isto é, aproximarmos a forma à história. Apenas para referir-nos a dois pensadores que utilizaram este percurso, citamos a João Alexandre Barbosa (1974) e Rosalind Krauss, estes, após diagnosticarem, via análise estrutural os objetos estéticos que analisavam, buscaram refletir sobre a situação de enunciação destes. Rosalind Krauss teoriza sobre a arquitetura moderna, João Alexandre Barbosa sobre a lírica moderna. Pensamos que tal percurso é pertinente para análise da obra de Bellatin, uma vez que esta se coloca como uma estrutura problemática e um desafio ao sentido, frente a ela, almejamos, assim como os referidos autores, uma explicação ao problema.

Barbosa (1974, p.40) indaga: “Por que exatamente em certos momentos da História (como o nosso) a indeterminação, a abertura, se instalam nas artes de modo predominante?” Para Barbosa, acompanhando a Hugo Friedrich, a resposta está na recusa pela representação, de desvalorização do real ou de sua crise. A metalinguagem, a abertura e ambiguidade advêm de uma autoconsciência e da desconfiança de representação da realidade via linguagem. Este é o ponto da crise moderna, uma ruptura, em termos foucaultianos, das palavras com as coisas. Deste modo, afirma Barbosa, “o poema moderno [...] envolve, por isso, a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade” (BARBOSA, 1974, P.41). Aqui, nesta reflexão de Barbosa, a recusa pela representação, é um modo de crítica, de negatividade, de destruição.

Recusa da representação: a estética moderna dá-se em termos de “pura negatividade”, da “morte da arte”. A fragmentação do poema moderno “resulta de um novo modo de relacionamento com o real [...] uma crise da realidade”, diz Barbosa e explica (1974, p.43): “na verdade da mesma forma que na Pintura, a incorporação do fragmentário no poema faz repercutir também uma desconfiança básica ante a linguagem na poesia.” Representação de uma crise entre a arte lírica e o real, expressa em termos de negatividade em relação ao mundo referencial. Mas, é preciso esclarecer, “o que se pretende de fato é a problematização e não apenas o registro da crise do homem do século XX” (BARBOSA, 1974, p.45). Registro e problematização de uma crise entre as palavras e as coisas, que “termina respondendo a um esforço [...] em que o leitor, ou espectador, ou ouvinte, participe da desconfiança básica para com a linguagem enquanto instrumento de representação” (BARBOSA, 1974, p.45). A resposta para o “problema da explicação”, a que chega o crítico acompanhando a Friedrich é que, “trata-se agora de que a própria obra propõe uma ruptura para com a realidade desde o momento em que ela se instaura não como transcrição, mas como problematização daquela.” (BARBOSA, 1974, p.46).

Assim, nos albores da modernidade, a pura negatividade é uma resposta ao próprio real da poesia e de outras manifestações artísticas. Contudo a “pura negatividade”, abarca toda a modernidade e todas as manifestações estéticas do período? Isto é, as “presenças diminutas”, as “conjunções enigmáticas”, como caracteriza Laddaga a certas manifestações contemporâneas como a de Mario Bellatin, devem ser vistas também como recusa à representação inaugurada na modernidade, de pura crise com o real? Tanto Laddaga, como Krauss sinalizam que a problemática contemporânea, pós anos 70 do século passado, coloca novos problemas, inclusive, não “modernos”, mas contemporâneos, onde, de fato se localiza a obra de Bellatin.

1.9 Um passo além da pura negatividade: a ilegibilidade como intervenção.

Para explicar o problema que representa a obra de Bellatin há que pensá-lo dentro de sua contemporaneidade. O artigo *A escultura no campo ampliado* (1984) de Rosalind Krauss, a respeito da escultura moderna, dialoga com a reflexão de João Alexandre Barbosa sobre a poesia moderna, porém adiciona novas manifestações

artísticas em sua análise que tensionam as definições modernas apontadas por Barbosa (1984). A teórica está diante de uma manifestação cultural escultórica dos anos de 1978, *Perimeters/Pavillions/Decoys* de Mary Miss, que poderia ser classificada como uma “conjunção enigmática”, (Laddaga, 2007) ou como constituída como uma vizinhança de elementos em um local impossível, em termos de Foucault (2010), e questiona se esta obra deve ser vinculada unicamente à pura negatividade, ou se há outros modos de observar este fenômeno?

O que o texto de Krauss não expressa, mas que se pode depreender de sua reflexão, é que as obras que analisa se oferecem antes de tudo como um problema ao sentido. Por que a obra de arte em um dado momento histórico se faz um problema ao sentido? Será apenas por pura negatividade, como colocou Barbosa (1984)?

O percurso teórico de Krauss analisando esculturas contemporâneas que se oferecem como um problema à origem, à estrutura e à finalidade, é pertinente. Chama a atenção o método de Krauss. Começa apresentando o seu objeto-problema, uma obra arquitetônica que, assim como a escrita de Mario Bellatin, se oferece como um problema quanto ao sentido e ao gênero: “o único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno [...] a obra propriamente dita fica abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre o interior e o exterior.” (KRAUSS, 1984, p.129). Uma obra ambígua, instável, estranha. Refere-se à escultura *Perimeters/Pavillions/Decoys* de Mary Miss (1978), e em seguida diz “nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura [...] parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura.” Apresenta, assim, seu recorte temático, espacial e temporal, bem como indica o problema, que é: podem-se elevar à categoria de escultura as obras dos ‘últimos dez anos’, ou seja, obras pós anos de 1970? Krauss demonstra que a crítica escultórica historicista da época tratou as obras do pós-guerra, principalmente as da década de sessenta e setenta em adiante, com um método impróprio. Quis, segundo ela, colocar o problema dentro do método e isso gerou contradições, já que o método historicista feriu a natureza do objeto novo e do antigo, ao vê-los como mera continuidade um do outro. Modo inapropriado, pois, segundo Krauss (1984, p.131) são obras com conteúdos diferentes, de material diferente, objetivos distintos, tudo isso posto de lado pelo “fervor historicista.” Para enfrentar-se o problema colocado por obras como *Perimeters/Pavillions/Decoys* de Mary Miss (1978),

após mencionar a falha da crítica historicista, Krauss (1984, p.131) propõe o seguinte percurso analítico. Em primeiro lugar, delimitando o conceito, escultura não seria “uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história”, isto é, uma categoria variável de época para época, não estanque. Por exemplo, na Idade Média, o conceito de escultura estava muito próximo ao de monumento: “parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento [...] uma representação comemorativa local e fala de forma simbólica sobre um significado ou uso deste local” (KRAUSS, 1984, p.131). Este seria o esquema característico da escultura medieval, por exemplo. Eram objetos “em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco: daí serem normalmente figurativ[os] e verticais e seus pedestais importantes por fazerem mediação entre o local onde se encontram e o signo que representam.” Nesta lógica, que abarcou séculos no Ocidente, o pedestal conecta a obra ao seu lugar, tempo e significado. O pedestal expõe o pendor da arte à função referencial, próxima às expressões realistas e neorrealistas do romance como demonstra Mikhail Bakhtin (2010). Portanto a obra escultórica deste primeiro momento não marcava um problema à origem, a sua composição e ao seu fim. Não era um problema ao inteligir e ao comunicar além de ser fortemente referencial. Os homens que passassem diante dela reconheceriam seu referente, compreendiam seu significado.

É possível dizer que a escultura dentro da lógica do marco e do monumento permitia que se chegasse à sua significação. Recordemos que significação “é uma relação significante-significado”, e ‘sentido’ “não é outra coisa senão a contrapartida do significante.” (RICOEUR, 2000, p.192). Concluiu-se, portanto, a partir de Krauss que na lógica do monumento o objeto artístico era não contemplado apenas como artístico, mas como mediador de uma significação, de um sentido e de uma referência, anterior e exterior a ele, era, podemos dizer um objeto transitivo, que remetia a uma significação externa.

Observando-se esculturas do período de vigência da ‘lógica do monumento’, um cavaleiro medieval, por exemplo, chega-se não só ao referente denotado do plano físico, mas à sua ética e a um *a priori*, do qual a obra parte e para o qual aponta. O monumento é uma fala mítica, no sentido de Barthes, está situado não só em um determinado local geográfico, mas filosófico, ideológico, teológico, cultural e histórico. É um símbolo que no seu interior ressoam essas vozes externas e para os que passam, é localizável, identitário já que remete à memória, à história, etc. Relacionando o pensamento de

Barthes ao de Krauss, podemos dizer que o monumento é uma fala mítica já que é *apropriado* a alguém. Do contrário, para Krauss, seria inelegível aos homens de seu tempo e como tal, não teria valor de uso. Eram obras que reforçavam na “paisagem”, o *status quo*.

Prosseguindo, lembra Krauss (1984, p.131): “a convenção, no entanto, não é imutável e houve um momento quando a lógica começou a se esgarçar. No final do século XIX presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento.” É a transitoriedade das obras nascidas em finais do XIX que fará entrar água na lógica do monumento. As obras começam a perder o vínculo com um local determinado. Aumenta o número de cópias de uma matriz; obras originalmente eram feitas para um determinado local são deslocadas para outros, sem que no local para o qual foram originalmente destinadas existam versões delas. Deste modo, a transitoriedade e a reprodutibilidade incidem sobre o pedestal que solidamente vinculava a obra a um *locus* geográfico, histórico, identitário e de sentido. Em relação a esta nova condição da escultura de finais do XIX, Krauss explicita:

[...] Cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local físico ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (KRAUSS, 1984, p.132).

Perda de local e a auto-referencialidade são, portanto, características fulcrais da escultura do período modernista. Podemos dizer que é a arte buscando sua autonomia em relação à fala mítica. Perde-se a função primordial do pedestal que se transforma “num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o de seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” (KRAUSS, 1984, 132). Dois artistas exemplificam estas especificidades, Rodin e Brancusi, com trabalhos sem lugar fixo, onde o corpo já pode ser descrito como uma abstração.²⁶

²⁶ A fins de contextualização histórica, no início do século XX, no momento da “pura negatividade” moderna europeia, o romance mexicano, com Mariano Azuela, Martín Luiz Guzmán, entre outros, ao contrário do esgarçamento da “lógica do monumento e do local”, sinaliza com clareza, o local, a través da

A escultura que se começa a produzir já a finais do XIX e, segundo Krauss, perdura até por volta de 1960, busca para si uma “espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial.” (KRAUSS, 1984, p.132). A obra guia os olhares não mais para o externo, mas para si. São esculturas que, embora estejam em um parque, não fazem parte da paisagem; são “não-paisagem e não-arquitetura” A escultura se torna “uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum.” (KRAUSS, 1984, p.133). Ela quer negar tanto a escultura, como a paisagem, segundo Krauss.

Entretanto, na arquitetura a condição da dupla negatividade, negar o real e a arquitetura, a partir dos anos 60, começa a ser modificada. Para exemplificar esta mudança, Krauss vale-se de um quadro de oposições, muito semelhante ao quadro de veridicção de Greimas (1974). No esquema de Krauss, a condição ‘paisagem’ é oposta à condição ‘não-paisagem’, e a condição ‘arquitetura’ é oposta à condição ‘não-arquitetura’. A obra modernista manteve-se neste esquema de oposições, em razão disso, a sua dupla negatividade. Entretanto, constata a teórica, outras relações entre os eixos são possíveis, e são elas que fazem com que haja uma ampliação do campo escultórico. Poder-se-ia pensar, por exemplo, no eixo ‘paisagem – arquitetura’. Em outras culturas “labirintos e trilhas são *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura: jardins japoneses são *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura.” (KRAUSS, 1984, p.135). Fazem parte da paisagem, mas não são paisagem. Colocam-se no real para com ele concorrer, e não para a ele meramente remeter. Obras que concorrem com a paisagem. Obras que intervêm na paisagem: não está o romance contemporâneo buscando tal forma de ocupação? Buscamos demonstrar que sim.

Esta é uma nova possibilidade de arte integrada, mas que interfere no ambiente, ou melhor, no olhar do observador. Colocar-se no real para com ele concorrer e não meramente remeter a ele.

Ela interfere propondo, ainda que por um momento, que o observador desloque o seu olhar do ambiente para um objeto artístico. Ela possui uma busca: produzir sentidos e significados para aquele que a observa. O campo ampliado é, portanto, “gerado pela problematização do conjunto de oposições.” (KRAUSS, 1984, p.135). O

chamada “novela de revolución”. Ao invés da “abstração” do corpo, a pintura de Diego Rivera, por exemplo, sinaliza com clareza o corpo sofrido do trabalhador explorado pelo sistema de produção capitalista.

conceito de arquitetura, dentro deste novo campo, amplia-se, não mais sendo pura representação, como no caso da escultura anterior ao século XIX, ou de dupla negação - da representação como da própria linguagem escultórica - que havia se verificado no modernismo escultórico. Pode-se pensar em outras possibilidades, como o de uma 'não-paisagem' (no sentido representacional), que recebe uma escultura que, antes que representar, compõe, modifica ou interfere no ambiente. Segundo Krauss, "a combinação de paisagem e não-paisagem [...] além da manipulação física dos locais [...] também se aplica a outras formas de demarcação." (KRAUSS, 1984, p.135). Deste modo, a obra artística nesta nova lógica, inserida no ambiente, compõe, demarca e manipula o local. Podemos, portanto inferir que um romance que assim se ofereça, estaria dentro de uma nova lógica: a do romance em seu campo-ampliado, já não pura representação, (romances herdeiros da herança de Faulkner, inclusive os do *boom*, como sinaliza Laddaga), mas produtor de problematizações das fronteiras do gênero, do plano referencial e da própria linguagem.

A nova condição da escultura, que se dá a partir dos anos 1970, já não pode ser situada dentro do marco modernista da pura negatividade, os novos artistas que começam a operar na lógica do campo ampliado "assumiram uma posição cujas lógicas já não podem ser descritas como modernistas." (KRAUSS, 1984, p.135). Uma arte que busca 'estar' e 'ser', ou melhor, problematiza o "estar e o ser", ser corpo presente dentro de uma paisagem, não negá-la ou representá-la. É uma nova lógica, de demarcação e manipulação de um espaço, de um objeto que integra a paisagem, mas para deixar marcas nela. Almejamos demonstrar que isto ocorra, também, na obra de Bellatin.

Outro aspecto que aponta Krauss como característico da escultura em sua nova fase (pós-modernista), é a ampliação dos recursos expressivos: "a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual, vários meios: fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita- possam ser usados", (KRAUSS, 1984, p.136). Uma determinada área artística não se restringe mais ao seu meio de expressão específico. Além disso, as obras, nesta dinâmica, podem valer-se da não permanência: "*Runing Fence*, de Christo, pode ser considerada uma forma não permanente, fotográfica e política de demarcar um local" (KRAUSS, 1984, p. 136). Acorde à tese de ampliação dos recursos expressivos que registra Krauss em relação à escultura, Luz Horne destaca que o romance latino-americano contemporâneo também

passa, a partir dos anos noventa do século passado, a incluir “certos modos de significação que lhe são externos [...] a literatura passa a imitar ou fingir registros não linguísticos, a adotar outras lógicas ou a incluir cenas não simbólicas (imagens, instalações, espetáculos, performances, exposições, experiências)” (2011, p.15)²⁷. A obra de Mario Bellatin é farta em relação à utilização destes “outros” recursos expressivos.

A razão disto, acompanhando a tese de Krauss, é o de demarcar, movimentar e intervir. Analisando as variadas formas que a escultura pós anos setenta vai assumindo, Krauss conclui: “em todas essas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real” que culmina em uma abertura ou clausura “na realidade de um espaço dado” (KRAUSS, 1984 p.136). A intervenção é a própria abertura entre na relação objeto e o que ele denota.

Quando a obra passa a buscar intervir na paisagem, é possível sinalizar que se entra em um novo momento estético, o da obra de arte no seu campo ampliado. Este modo de ver à escultura na fase de seu campo ampliado como intervenção, pode ser aproximado à reflexão da crítica literária argentina Luz Horne em sua reflexão sobre o romance contemporâneo latino-americano quando afirma “paradoxalmente, é a partir da desestabilização textual”, quando já não se busca “representar o real”, senão, “sinalizá-lo ou incluí-lo em forma de indicio ou rastro e, ao mesmo tempo, produzir uma *intervenção* no real” (2015, p.15, grifo nosso)²⁸. Assim, de modo análogo, Krauss no campo da escultura, e Horne, refletindo acerca do romance contemporâneo latino-americano, percebem em materiais contemporâneos, características semelhantes (descontinuidade, ampliação dos recursos expressivos, hibridismo, etc.), e efeito análogo: intervenção *no* real. Formas que nos recordam as “conjunções enigmáticas” que observa Borges, e também a razão delas para ele, intervir no plano leitor, como? Propondo a “nosotros” o “jogo de símbolo”.

²⁷ dentro de sí [...] ciertos modos de significación que le son ajenos” com isso, a “literatura pasa a imitar o fingir registros no linguísticos, a adoptar otras lógicas o a incluir escenas no simbólicas (imagenes, instalaciones, espectáculos, performances, exhibiciones, experiencias. (LUZ HORNE, 2011, p.15)

²⁸ “paradojicamente, es a partir de esta desestabilización textual” quando já não se busca “representar lo real”, senão “señalarlo o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una *intervención en lo real*” (2011, p.15, grifo do autor).

Após todo este recorrido, já ao final de seu artigo Krauss diz “tenho insistido que o campo ampliado do pós-modernismo acontece num momento específico da história recente da arte. É um evento histórico” (KRAUSS, 1984, p.137). Isto é, Rosalind após mapear e analisar o problema em sua estrutura estética, não mantém o problema isolado do real, recorre à história para terminar de compreender o seu objeto, pois assim como os períodos anteriores da arquitetura se relacionaram com seus momentos históricos, não é equivocado pensar que a escultura no campo ampliado também se relacione.

E assim chegamos ao problema da explicação: “mas por se tratar de um assunto de história, é também importante explorar um conjunto mais profundo de questões que abrangem algo mais que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação” (KRAUSS, 1984, p.137). Isto é, buscar compreender os motivos, as causas “seminais”, “que proporcionaram a mudança para o pós-modernismo” (KRAUSS, 1984, p.137). Portanto, resta pensar no tipo de problema que a obra se torna e nos porquês de colocar-se como problema.

O percurso metodológico de Rosalind Krauss, em alguns aspectos, parece adequado para enfrentar o problema que a obra de Mario Bellatin coloca. Mapeando, para usar um termo de Krauss, a obra de Mario Bellatin, percebemos uma ampliação dos recursos expressivos. Conforma-se como uma estrutura axiomática, por meio de uma desestabilização textual, irradia sentidos e significados em inúmeras direções. Fazendo isso, manipula e interfere na percepção do ambiente, já que problematiza o acesso ao campo referencial, ao campo denotado, ao sentido. Portanto, pensamos poder situar uma manifestação artística como a de Mario Bellatin, enquanto suas buscas e efeitos de sua narrativa, dentro de um momento estético na literatura latino-americana. Sua obra afasta-se de um modelo referencial e identitário. Entretanto, nossa tese é que não o faça por pura negatividade, negação do romance ou da ‘paisagem’, mas o faz por outros motivos, quer colocar-se na paisagem, no real, querendo manipulá-lo, incomodá-lo, através de um artefato narrativo que demarca suas fronteiras com a paisagem real, que atrai para dentro de si as percepções. Há neste caso, uma ética em sua estética. Teríamos ainda que questionar: por que o romance de Mario Bellatin, em um específico momento histórico social realiza estas operações? Buscaremos refletir sobre isso em nossa análise.

Acompanhando a Matei Calinescu e Rosalind Krauss, a negatividade pode ser uma das faces da modernidade, não se estende por todo o período nem a todas as manifestações artísticas. A ambiguidade não necessariamente deve ser vista como pura negatividade pode ser observada desde o ponto de vista de uma intervenção no real, como um “jogo de símbolo” proposto ao leitor. A obra tornando-se ambígua não com fins de negação pura do real ou da linguagem, mas como meio para instaurar efeitos de indagação e busca a partir de si, e assim, colocar-se no real como plataforma de problematização da relação entre linguagem e o real. Portanto, o distanciamento do real em Mario Bellatin não seria da ordem da pura negatividade. Pode ser a partir de Rosalind Krauss, aproximado à tese de Paul Ricoeur, sobre o papel estético, ético e filosófico heurístico que se depreende da função poética. A negatividade como intervenção e não como uma recusa asséptica ou crítica ao social.

Após este percurso onde buscamos refletir a respeito de alguns aspectos do itinerário de formação do sentido narrativo, e sobre as consequências para o sentido de sua manipulação, buscaremos aprofundar esta reflexão indagando acerca de como as linguagens verbais podem buscar interferir no real e assim tratando de lançar luz à indagação: o romance que se configura como o de Mario Bellatin, com traços muito próximos à da escultura em seu campo ampliado, fragmentário, ambíguo, auto-referencial, está buscando interferir no ambiente? Como o faz?

1.10 Função retórica e *alétheia*, função mimética e a heurística

Examinamos as teses de Jakobson, Barthes e Ricoeur, sobre a ambiguidade, a descontinuidade e a desestabilização textual, como possibilidades de irradiarem os significados e as significações de um texto. Agindo deste modo, a narrativa de Mario Bellatin problematiza a conformação do sentido, o torna obliquo. Isto posto, poder-se-ia afirmar que a escrita de Mario Bellatin possui um pendor à função poética da linguagem, por sua ambiguidade e por tensionar a própria mensagem. Para sustentar tais reflexões é necessário seguir examinando as questões relativas à função poética e à função referencial.

Dentro os processos para a criação de ambiguidades de sentido, descontinuidades, estranhamentos via linguagem verbal, a metáfora talvez seja o mais

antigo e mais profícuo. A partir de Ricoeur (2000), a palavra metafórica se entende como aquela que não acomoda o sentido ou não se acomoda, instalando uma tensão no seio do enunciado. A palavra metafórica parte de uma alteração da identidade semântica de uma palavra, logo realiza uma aproximação por semelhança com outra, que pode ser de outro gênero, de ou categoria, etc. A metáfora é uma forma antiga de criar desestabilizações entre signo e objeto. Com isto, a partir desta crise e aproximação a outros significados, surgem outras possibilidades de sentido. Ou seja, antes de sua cristalização, no seio de uma metáfora se produz uma tensão, uma crise entre uma dada identidade e uma diferença, o que leva o observador a questionar pelo significado. A metáfora é um dos exemplos de como é possível via linguagem colocar o sentido em movimento. O uso da metáfora fazia (faz) parte, de certo modo, de uma estratégia para movimentar o significado da palavra, alterá-lo, aproximá-lo a outros significados impensados, etc., tem um efeito sobre o receptor, solicita a ele uma postura distinta da do interlocutor do discurso retórico. Que postura é esta que a poética parece solicitar? O comportamento que cabe é daquele que redescreve alguma coisa, que estranha, mas que reinterpreta e revê a realidade, (RICOEUR, 2000, p.468). Ao operar deste modo, a palavra metafórica e aderida à função poética se dirige às problemáticas filosóficas, já que pode suscitar reflexões a respeito do real, da verdade e do ser. Mais que persuadir a alguém a crer em uma determinada ‘doxa’ ou ‘ontologia’ definitiva, ela problematiza o acesso ao sentido. Este efeito de busca e indagação que pode gerar a mensagem voltada a si é nomeado de heurístico, por Paul Ricoeur (2000). A palavra heurística, em um contexto social que a realidade é descrita como transparente e de controle subjetivo, explicita o seu potencial de interferência nesta conjuntura. O discurso que aproxime à função poética, que lance mão das estratégias de deslocamento de sentido, possui, portanto um efeito: criar tensões ontológicas, promover a reflexão sobre o ser.

É relevante neste ponto examinar os sentidos da palavra ‘heurística’, tão presente na teoria de Ricoeur (2000). No dicionário da Real Academia Española (R.A.E) se lê: “heurístico,ca, del gr. εὐρίσκειν *heurískein* 'hallar', 'inventar' y -tíco.1. adj. Perteneciente o relativo a la heurística.2. f. Técnica de la indagación y del descubrimiento” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2018). Neste sentido, reforçamos nossa hipótese sobre a escritura de Mario Bellatin, ela lança mão de estratégias de descolamento de sentido, de desestabilizações, e que, ao

colocar o sentido e o significado em movimento, solicita uma leitura de indagação e descobrimento, de procura, de indagação, enfim, uma postura ‘heurística’.

Muito embora não se possa saber ao certo o efeito de um dado texto sobre o leitor, podemos defender a nossa tese sobre a escrita de Bellatin sinalizando os efeitos já estudados tanto por Ricoeur (2000), como Jakobson (2003) da função poética e da função retórica numa situação discursiva. Paul Ricoeur começa o seu comentário sobre a retórica a partir de Aristóteles. Para o grego a retórica compunha-se de três campos: o da argumentação, a teoria da elocução e a teoria de composição do discurso. É a palavra tomada como “arma destinada a influenciar o povo, diante de um tribunal, na assembleia pública [...] uma arma chamada a dar a vitória nas lutas em que o discurso é definitivo” (RICOEUR, 2000, p.18). A palavra na retórica visa influenciar diretamente a alguém a um determinado comportamento, ação, opinião, visão de mundo. Toda a estruturação do discurso, o esforço elocutivo do falante e a ordenação dos argumentos focam essa finalidade. A teoria da argumentação aristotélica pode ser sintetizada do seguinte modo: “o poder de dispor das palavras sem as coisas, e de se dispor dos homens ao dispor das palavras.” (ARISTÓTELES, *apud* RICOEUR, 2000, p.200). Segundo Ricoeur o enfraquecimento da retórica dá-se pelo arrefecimento do estatuto filosófico nos séculos seguintes, na Idade Média. A retórica torna-se a arte apenas do bem falar, uma técnica de elocução. Faz-se dispensável como disciplina já a finais do século XIX. Apesar disso, a concepção original da retórica está viva nos dias atuais, nos gêneros políticos, jurídicos, religiosos, jornalísticos, midiáticos e mais recentemente publicitários: aqueles que buscam dispor as palavras para dispor aos homens. Além disso, como bem afirmou Mikhail Bakhtin, o próprio gênero romanesco encontra-se na mais estreita semelhança genética com as formas retóricas (BAKHTIN, 2010, p.81).

O que é persuadir? Pergunta-se Ricoeur (2000, p.21) em que ela se distingue da “adulação, da sedução, da ameaça, isto é das formas mais sutis de violência? O que significa influenciar pelo discurso.” Em síntese, no jogo retórico, coloca-se também a questão do exercício de um poder, ainda que se limite ao fazer persuasivo. A persuasão, a defesa, a deliberação, a repreensão, o elogio são alguns dos usos e do alcance do discurso retórico. (RICOEUR, 2000, p.23). São eles que, na busca da adesão a um regime de verdade, evidenciam a presença de um autor (poder), e de uma significação (ideologia e história, nos termos de Barthes, 1997). Neste sentido, é um artefato

discursivo organizado via composição, argumentação e eloquência que visa a dar razão a um determinado ponto de vista de um sujeito quanto a uma determinada significação: “arte da persuasão, visando ao domínio da palavra pública, ela cobria os três campos de argumentação, de composição e de elocução” (RICOEUR, 2000, p. 50). Além disso, era, segundo o filósofo francês, fortemente vigiada pela lógica e pela verossimilhança, uma argumentação na ordem do verossímil, (RICOEUR, 2000, p.50). Buscando persuadir e construir adesões, a retórica é também a arte da confecção de provas: “toda retórica deve ser centrada no poder persuasivo que se vincula a esse modo de prova” (RICOEUR, 2000, p.51). É importante o implícito na assunção de um discurso a modo de prova, pois, neste caso, a verdade passa a ser vista como fruto de ordenação e verossimilhança, de argumentação. A verdade não como essência, mas como fruto de uma ordenação discursiva, eis um dos limites da retórica, que muito bem será explorado pela mimeses quando traz ao bojo de um acontecimento outros aspectos do ser, da realidade e da ‘verdade’, não apreciados pelo discurso verossímil da retórica. Evidencia-se que a “verdade” e a “significação” da retórica não é uma questão de *a priori* fundamental, mas de composição e argumentação. O querer provar da retórica a aproxima da composição dos discursos jurídicos, pois a partir de uma composição, de uma disposição de argumentos e de uma elocução, o orador objetiva compor um discurso persuasivo que atuará na comprovação de algo, de uma *alétheia*. O que também se evidencia aqui é o poder do discurso retórico de construir ou desconstruir aspectos do real, e um dado modo de ver o real. Discurso este, como já apontamos, sempre apropriado a alguém.

Segundo Bakhtin, o romance sempre está em estreita relação com as formas retóricas, ora afastando-se, ora aproximando-se. Isto é, quando o teórico russo percebe a proximidade entre gêneros, tem em vista que o romance pode valer-se das mesmas estratégias e objetivos da retórica. Parece-nos que por enunciar do modo como já estamos indicando, fazendo com que signo e objeto entranhem-se, a obra de Bellatin busque os efeitos heurísticos da indagação antes que à persuasão a uma dada *aletheia* do plano referência.

1.11 Função poética como intervenção

Como já sinalizamos em momentos anteriores, Krauss (1984), analisando esculturas contemporâneas, Laddaga (2007), e Luz Horne (2011), o romance latino-americano contemporâneo, que as respectivas manifestações mencionadas, antes de um pendor à referência, causam, por seus modos constitutivos já sinalizados, efeitos de estranhamento sobre o sentido. Geram contradições entre signo e objeto. São, para nós, acompanhando os mencionados autores, seus modos de intervenção na instância observadora, já que solicita desta instância, não apenas a observação, mas a ativa, criativa e imaginativa participação no “jogo de símbolos” que a obra propõe. Como poderíamos perceber esta intervenção na narrativa de Mario Bellatin? Na análise, buscaremos expor que tematicamente a narrativa do autor trata disto, mas a estrutura de sua narrativa é também uma espécie de intervenção ao estabelecer contradições entre signo e objeto.

Frente aos atos persuasivos da retórica, no mundo grego, o que visava à função poético-mimética? A mímese, para Aristóteles visava um efeito: “a purificação das paixões do terror e da piedade” (RICOEUR, 2000, p. 23). Isto é, a arte queria dirigir-se e falar de outras instâncias do ser (emoções, *pathos*, inconsciente), sem o afã direto de dispô-los a uma dada *aletheia*, mas sensibilizar e promover reflexões. Segundo Ricoeur “essa dualidade de função na qual se exprime a diferença entre o mundo político da eloquência e o mundo poético da tragédia traduz uma diferença fundamental ainda no nível da intensão.” (RICOEUR 2000, p. 23).

E quais seriam as intenções do discurso poético? Para Ricoeur (2000, p.23), a poesia “nada quer provar, seu projeto é mimético.” Mas seus alcances e funções, aparentemente menos sérios ou úteis, são fundamentais ao homem. Instaura o “plano da descoberta [...] que não viola uma ordem senão para criar outra” (RICOEUR 2000, p.41). Viola uma ordem para instaurar o plano da descoberta. Portanto, ao desconstruir para reescrever, propõe um comportamento de indagação e redescoberta antes que o de aceitação.

Porém, o conceito de mimesis não é estático, como bem demonstra Ricoeur, além dele, Jeanne-Marie Gagnebin, apresenta as variações sobre o entendimento deste conceito no ensaio *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin* (1990). O conceito aparece no livro X da *República* de Platão. O conceito platônico relacionava-se com a ideia de representação por meio da arte de um objeto representado,

figuração da beleza do mundo, de modelos. O mundo é objeto que “desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético” a arte busca aproximar-se do mundo e expressá-lo de modo figurativo, “mimético” (1990, p.02). Mas também, a arte pode falsear e enganar produzindo imagens afastadas da verdade ideal, “a imagem mimética é, portanto, definida na sua falta essencial de ser” (1990, p.03). Neste caso, “essa imagem desprovida de ser consegue enganar e iludir”, Platão busca “domar, controlar a produção destas imagens, impondo-lhes normas éticas e políticas”, eis a mimesis platônica e o motivo pelo qual o filósofo deixa fora o poeta de sua república ideal.

Mais à frente a pensadora diz: “contra o seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a *mimesis* como forma humana privilegiada de aprendizado” (1990, p.04). O argumento de Aristóteles é que, antes de pensar no que deve e pode ser representado, como Platão, há que preocupar-se pelo “como se imita”, (1990, p. 04). Daí a *mimesis* aristotélica buscar sistematizar o modo de composição na *Poética*, por exemplo. Neste sentido, a *mimesis* é um fazer, e isto, supõe um “ganho ao conhecimento”. Mas não é um conhecimento apenas cognitivo que entra em jogo com a *mimesis*, o aprendizado mimético para Aristóteles “produz prazer, agrada”, diferentemente que em Platão, este “momento de prazer não é interpretado como desvio perigoso da essência [...] mas, pelo contrário, como um fator favorável que estimula e encoraja o processo de conhecimento (importância do lúdico)” (1990, p.04). E conclui a teórica, “a mimesis designa um processo de aprendizagem específico do homem [...] a aquisição de conhecimento é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico”. (JEANNE-MARIE, 1990, p.05).

O lúdico e o artístico como intrínsecos à *mimesis*. Podemos relacionar a isto, o dito por Jorge Luis Borges, quando pensa sobre os dois tipos de escritores, o clássico e o romântico. Este, para Borges, é o que tudo diz ao seu leitor, que postula a ele a realidade, opera pela necessidade de dizer tudo. O outro, “nos propõe um jogo de símbolos, organizados rigorosamente sem dúvida, mas cuja animação eventual fica a nossa cargo” (BORGES, *apud* LADDAGA, 2007, p.18). Não interessa-nos o debate entre os tipos de escritores, mas perceber que na distinção borgiana há uma aproximação entre *mimesis* e ludicidade. Borges descreve um tipo de escritura “lacônica”, a que não diz tudo, que não descreve a realidade, como “jogo de símbolos”, neste tipo, a realidade “não se descreve, se postula”. Chama-nos a atenção que, neste

tipo de obra, algo é solicitado ao leitor, a “animação eventual” das partes. Portanto, percebemos que, tanto na ideia borgiana do “jogo de símbolos”, de uma obra que solicita uma atitude de seu observador, como no afirmado por Jeanne-Marie, que a *mímesis* possui em suas raízes o lúdico, uma correspondência: a *mímesis* ou o “jogo de símbolo”, solicitando um comportamento ativo em seu observador. Neste caso ele já não é apenas o observador de uma realidade que se descreve a ele, mas participante ativo, “jogador”, posto que sofre a intriga, indaga-se e, a partir disso, poderia buscar as “semelhanças” entre signo e objeto estranhadas, já que a “animação eventual fica a nosso cargo”. Neste sentido, ainda é oportuno mencionar que para Aristóteles, o ganho no conhecimento promovido pela *mímesis* se dá no “reconhecimento”, no reconhecimento “de semelhanças”. Poderíamos concluir a este respeito que, frente a um discurso que produz um estranhamento entre signo e objeto, o homem pode estar sendo estimulado a “aperceber as semelhanças”, (JEANNE-MARIE, 1999, p.05).

Após a reflexão acerca do conceito de *mímesis* em Platão e Aristóteles, a teórica passa a refletir sobre o conceito já dentro do período compreendido como moderno, especificamente, pensando este conceito em Adorno e Benjamin. Primeiramente sinaliza que “Adorno retoma a crítica platônica da passividade do sujeito na *mímesis* e a aprofunda graças às leituras de Freud e de etnologia [...] tanto a psicanálise como a etnologia caracterizam a *mímesis* como comportamento regressivo” (1990, p.05). Como um comportamento “mágico-mimético”, daqueles que imitam para não morrerem, para escaparem a um predador, por exemplo, nesse caso “para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se” (1990, p.06). Em síntese, o conceito moderno de *mímesis* presente no pensamento de Adorno e de Horkheimer, (em um primeiro momento, na época da 2ª Guerra Mundial), é o seguinte: “trata-se de censura parecida com a censura platônica [...] a *mímesis* –identificação perversa [...] ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa; o medo individual da regressão ao amorfo engendraria uma regressão coletiva totalitária, cuja expressão mais acabada é o fascismo” (JEANNE-MARIE, 1990, p.10).

Em outro momento Adorno rejeita por carta, a publicação do ensaio de Benjamin sobre Baudelaire. Para Adorno, em síntese, o pensamento de Benjamin em sua análise de Baudelaire, afasta-se da teoria dialética e crítica para ser mimética e positivista, (1990, p.11). Porém, após a morte de Benjamin, Adorno retomará suas

reflexões sobre a *mimesis* e W. Benjamin, a sua reformulação leva a Jeanne-Marie a concluir que:

[...] a filosofia benjaminiana abre uma possibilidade – que me parece essencial para a nossa famosa ‘pós-modernidade’ – de um pensamento que desista da visão de totalidade, mas que, no entanto, continue crítico e perturbador, no fim de sua vida, Adorno parece ter reconhecido esta possibilidade [...] reabilitou a categoria de *mimesis* na sua *Teoria estética* (1982)” (JEANNE-MARIE, 1990, p.13).

Em relação à categoria de *mimesis* em Benjamin a filósofa afirma “as suspeitas de Adorno devem ser, ao mesmo tempo, confirmadas e invalidadas: se o conceito de *mimesis* é bem um conceito chave na reflexão benjaminiana, é porque ele tem um papel positivo, muito instigante e, poderíamos afirmar, até crítico” (1990, p.13). Para Jeanne-Marie, a crítica de Benjamin já não é sobre uma “totalidade”, no sentido dialético de uma infraestrutura determinando a superestrutura, mas consegue ser crítico e perturbador. No texto *Sobre a capacidade mimética*, a filósofa diz que Benjamin esboça sua teoria da *mimesis*: “não apenas reconhecer, mas também produzir semelhanças. Essa produção mimética caracteriza a maior parte dos jogos, das brincadeiras infantis. A criança não brinca só de comerciante ou de bombeiro, mas de trem, de cavalo [...]” (1990, p.14). Neste sentido, o lúdico da *mimesis* de Benjamin remete a Aristóteles, onde “a *mimesis* será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer em conhecer” (JEANNE-MARIE, 1990, p.14). E conclui que a capacidade humana mimética não desapareceu, “segundo Benjamin, uma fonte comum une a leitura das constelações e dos planetas feita pelo astrólogo, a leitura do adivinho das entranhas de um animal e a leitura de um texto; da mesma maneira, o gesto mimético da dança aparenta-se ao da pintura e da escritura” (1990, p.14).

Pois bem, a estrutura da obra de Mario Bellatin nos parece querer provocar o gesto lúdico e mimético, por meio de uma estruturação textual fragmentária, da utilização de variados meios expressivos, de perturbações na relação signo-objeto, por uma atividade performática de um narrador oscilante e por meio de um autor não menos performático no plano discursivo. Inúmeros mecanismos que solicitam que o leitor lance mão da capacidade mimética. Frente às partes aparentemente soltas (a obra de Bellatin), para produzir sentidos, deve (leitor), a arriscar-se ao jogo, ler a “constelação” que lhe está sendo proposta. Neste caso, se instaura a dinâmica que Benjamin defendia como substancial da função mimética, “não apenas reconhecer, mas também produzir

semelhanças”. O leitor, ao buscar reconhecer as semelhanças que a obra de Bellatin, propõe-lhe cumpre o itinerário.

Em uma específica época cultural, política e social, a *mímesis* e o lúdico, com seus efeitos heurísticos - que visam o despertar da humana capacidade mimética-, são a aposta da escrita de Mario Bellatin: passemos a isso.

2.0 ANÁLISE

2.1 A narrativa de oscilante sentido de Mario Bellatin

Para que queremos a realidade tal qual? Sua pergunta me surpreende
Isaias. (MARIO BELLATIN)

Antes mesmo de nos arriscarmos a analisar duas obras do autor mexicano, *Jacobo el Mutante* (2006), e *Salón de Belleza* (2009), observemos sumariamente, a modo introdutório e panorâmico ao universo bellatinesco, como, também, outras narrativas do escritor, apontam para ao que defendemos como presente em sua poética: o desafio ao sentido que solicita ao leitor sua “eventual animação”.

Por exemplo, uma das primeiras estratégias que verificamos em inúmeras obras de Bellatin é promover um estranhamento entre “signo e objeto”. Tal estratégia cria uma tensão entre “signo e objeto”, o que dificulta o acesso ao sentido. Além do mais, produz um problema à iteração narrativa, entre as unidades narrativas.

El hombre dinero (2014), a modo exemplificativo, é uma pequena narrativa de Bellatin. Estabelece uma “conjunção enigmática” entre o relato de um sonho e literatura. Formula-se de tal modo, que abala o sentido a partir de uma fragmentação no nível funcional, no sentido de Barthes (2001). Apenas nos restringindo ao título da obra, antes mesmo da leitura propriamente dita do texto, um dado leitor, buscando o sentido dos significantes, traçaria uma relação óbvia entre ‘hombre’ e ‘dinero’, na busca de formular correlações, projetaria valores indiciais de um sobre o outro. No plano funcional, quando no fio narrativo da obra “dinheiro” entre em correlação com “homem”, o primeiro repleto de indefinições, carregará suas indefinições sobre o segundo.

Já no nível actancial, quando o leitor, como diz Barthes, na tarefa de ler, “projeta encadeamentos”, ocorrem novas indeterminações. Induzido pelo título pode-se imaginar que “hombre” será o actante e que “dinero” será o objeto, ou o contrário, e que ao ler a obra se vá encontrar um dado destinador, por exemplo, (sociedade de consumo, crítica ao capitalismo etc.), porque tais suposições guiam o restante da leitura. Por exemplo, pensando na natureza do ser ‘hombre’, sobre o qual o ‘dinero’ está funcionando como índice, o plano leitor, supõe que a obra tratará de alguém, que pelos

semas virtuais de “dinheiro” poderia ser ganancioso, agiota, consumista, capitalista, banqueiro, crítico ao dinheiro, entre outros. Contudo, isso ocorre na obra? A narração estabelece, conforma e confirma as correlações? Ou a obra não explicitará os ‘semas’ esperados, nem para “homem” e nem para “dinero”? Quando aprofundamos a análise a níveis mais profundos, como o actancial, e isotópico, quando buscamos perceber as permanências de sentido ao qual poderíamos integrar as unidades narrativas, ao buscarmos o ponto de iteração para o qual convergir as partes, constata-se a impossibilidade. A história em questão trata de modo fragmentado das memórias de um menino sobre os sonhos de seu pai.

A obra dificulta o acesso ao destinador (entidade que conforma o valor que o sujeito investe em um dado objeto), que valor o menino dá ao dinheiro? Pelas mudanças de sentido, pelas descontinuidades, rupturas isotópicas, a obra se oferece como um problema a chegar a uma resposta satisfatória à questão, assim a relação entre sujeito-objeto-destinador, base do sentido neste nível de análise permanece instável. Assim, além de perturbar o significado de “dinero” e “homem”, ao longo da narrativa, obliterando o sentido, “dinheiro” e “homem”, têm seus sentidos tão perturbados que ao correlacionarem-se no nível actancial, um empresta a sua indefinição ao outro. O índice que se esperaria revelador torna nebulosa a imagem do sujeito. Tais indeterminações do sujeito e do objeto projetam-se sobre o destinador, evidenciando também neste nível de análise, que a narrativa de Bellatin está sempre às voltas com a questão do sentido. Por todo este modo compositivo, ao final da leitura da obra ainda permanecemos buscando compreender que dinheiro e que homem são os que estão figurados no texto. Consequentemente, o autor-implícito, dificulta o acesso à referência, pois, em primeiro lugar, qual o significado que ele, autor-implícito, dá a dinheiro e homem no interior de sua obra? As respostas a esta questão serão imprecisas, instáveis, por que a própria estrutura da obra não oferece amarrações seguras a qualquer interpretação final.

Deste modo, o plano leitor, frente a esse modo de conjunção, fica realizando operações de correlação, investigando, buscando compreender e concatenar as partes, antes que fluindo no universo figurativo de um dado relato. Mas Bellatin arma o jogo de tal modo que haja uma dificuldade de definir um elemento isoladamente, e uma vez que este entre em correlação com um outro, (que também não é definido claramente), empresta aspectos de sua indefinição a este elemento. Por exemplo, a obra não permite que o plano leitor saiba a que significação de “dinero”, se refere, dentro do plano

ficcional indetermina mais, ainda, este significante, porém, em algum momento da narrativa, o significante “dinero”, com um significado instável entrará em correlação com “hombre”, que também a obra não permite a compreensão instável de uma referência e de um significado. Ocorre uma justaposição de indeterminações, uma conjunção enigmática.

Partindo do pressuposto de que a unidade funcional é um núcleo de significado, que se projeta sobre outro elemento e lhe adere seu significado – por exemplo, remetendo ao exemplo de Barthes (2001), sobre o “papagaio” e “as filhas Pont L’ Evêque” da obra de Flaubert-, em Bellatin, ocorre antes que a ruptura das correlações, o esvaziamento, a ambiguidade do significante. O significante “papagaio”, por exemplo, se ocorresse em Bellatin, teria seu significado perturbado pela narrativa, antes que conformado, e quando aproximado a outro significante, não estaria na posição de um elemento determinante para aclará-lo, mas antes, emprestaria a ele indeterminações. Assim, a fragmentação que a crítica percebe existe, mas é menos de ordem estrutural e mais da ordem do significado. A fragmentação não está na ausência de correlações, mas é um tipo de desordem de outra natureza, heterotópica. Frente a isso é que afirmamos que a escrita de Mario Bellatin solicita um comportamento de “reconhecimento” por parte do leitor, de que este produza por si semelhanças frente ao estranhamento simbólico que provoca ao correlacionar significantes com significados desarranjados. Ao final mantem os termos em abertura, ao leitor cabe a tarefa de iteração do nível isotópico.

Uma outra obra do autor, *Leciones para uma liebre muerta*, oferece experiência análoga a que apontamos anteriormente. Nela, uma personagem quéchua aparece lado a lado a bruce lee, (aproximação insólita), porém, o plano leitor, ao longo da narrativa, não saberá a que “quéchua” a obra se refere, nem a que Bruce Lee. Estão ambos modificados e justapostos. O escritor constrói universos ficcionais crivados de impertinências semânticas e de sobreposições de significados e de significações. Ao fim e ao cabo, o efeito deste modo compositivo é o de perturbar o sentido e a referência.

Estas indeterminações entre “signo-objeto” nos remetem à ideia de *mímesis* em Aristóteles, Jakobson e Benjamin, onde a categoria é aproximada à de ludicidade uma vez que solicita a intervenção do leitor no processo de interpretação e composição do significado. Exemplo conveniente a esse respeito é *Carta sobre los ciegos para uso de*

los que ven (2017). Conta-se em primeira pessoa diferentes situações que ocorrem a dois irmãos cegos que vivem na “Colônia de Alienados Etchepare”. Isaias é totalmente cego e surdo, a irmã, apenas cega. Ela narra ao irmão e ao leitor o que ocorre em Etchepare. Comunicam-se por uma espécie de teclado braile (um tubo, como dizem os irmãos).

A questão da autoria é um dos aspectos problematizados na obra. Certo dia, um famoso escritor é convidado a ir a Etchepare dar aulas sobre a escrita aos apenados. Um professor com muitas características semelhantes às de Mario Bellatin de carne e osso. Como o Mario Bellatin de carne-e-osso, o escritor ficcional ministra cursos de escritas, não possui o braço esquerdo e utiliza uma prótese. Inúmeras referências à autoria que produzem uma intencional turbacão entre o que supostamente é o lado de “fora” da narrativa, e o que seria teoricamente do plano interno e ficcional. O personagem chamado de escritor deve ser visto como Mario Bellatin de carne e osso? Obviamente que não, sinaliza a teoria, porém, como descolar da imagem ficcional que fazemos do escritor a imagem “real” que Mario Bellatin insiste em compor e exibir de si mesmo? Criada está a ambiguidade, veremos o *escritor* por um e por outro lado, desde dentro, mas, inevitavelmente o “fora” estará dentro. Explicita-se assim a tensão sobre as fronteiras que convencionalmente a teoria literária nomeia como plano externo e plano ficcional.

Este “Mario Bellatin”, ambíguo e literário propõe aos novos alunos de Etchepare que entre todos escrevam um livro, onde cada um será o responsável por escrever apenas uma página. Isto é, há aqui uma alusão ao leitor como produtor, como sendo ele também parte do jogo. Este livro, este produto final, de modo significativo, não é resultado de um único autor, será um resultado fragmentado de todas as partes, focos narrativos, perspectivas e variadas vozes reunidas: uma polifonia difusa. O leitor terá, neste caso, que equilibrar-se frente a uma narrativa lúdica, polifônica, de múltiplas vozes e distintos significados, multifacetada. Esta interpretação que ora fazemos do universo de *Carta sobre los ciegos*, aponta para a própria poética de Mario Bellatin: multifacetada, repleta de vozes ambíguas, de fronteiras instáveis entre o plano narrativo e discursivo.

Há entre “maestro” e aluna (narradora) uma coincidência, para ambos o texto deve falar de si, de seu interior e não do externo. Ao irmão Isaias, a irmã aconselha:

“não falar muito das coisas que nos são alheias, que não provêm de nosso interior”²⁹” (BELLATIN, 2017, p.14, tradução nossa). Semelhantemente, a irmã interpreta a atitude do “maestro”, a de parecer não se importar com a presença deles, como a de alguém que faz isso, porque “na realidade fala consigo mesmo” (BELLATIN 2017, p.21). Isto é, tanto o conselho da irmã como a interpretação que faz da atitude do maestro podem ser interpretadas como um tipo de texto que surge para se auto referir e menos apontar para um objeto externo que pode ser alheio. Percebemos, em ambos os casos, um reforço à ideia de busca por compor um texto com fins intransitivo, no sentido de Barthes (1967). De propor um texto que seja mais que uma flecha de referência, um ambiente de experiência. Segundo Jakobson (2003), um discurso que assim enuncie carregará sempre a ambiguidade.

É neste sentido que vai uma das lições do maestro quando trata de ensinar aos cegos a tirar fotos. Diz a narradora ao irmão que “o assunto do texto e fotografia” são constantes na fala do maestro que afirma: “a câmera tradicional é já por si um obra de arte.” (BELLATIN 2017, p.23), “convencido de que o que aparece em uma foto deve estar o mais próximo possível ao mundo próprio que ao real. Para que queremos a realidade tal qual? Sua pergunta me surpreende Isaias.” (BELLATIN, 2017, p.24). Portanto, tanto o conselho da irmã como o do maestro, seja em relação à escrita textual, seja em relação às fotos, advogam que o texto, falando de seu enunciador e de sua própria linguagem e universo, surja como a expressão de uma subjetividade pessoal.

Além da intransitividade e da busca por compor um universo que expresse a própria subjetividade a despeito de ser referencial, a questão do sentido intriga à narradora: “tem aqueles que acreditam que a informação compartilhada possui apenas um só sentido”³⁰” (BELLATIN, 2017, p.14). Esta voz narrativa sugere que há mais de um sentido. Há mais de um sentido, porque a subjetividade do sujeito é oscilante e inacabada, a lição do maestro, coerente a isso é para que se escreva um relato não preso a um gênero discursivo fixo. Lição do “maestro”: “es cosa del pasado, recalca, hablar de novela, cuento o ensayo. Quiero que hagamos un texto que no lleve ninguna de las

²⁹ “no hablar demasiado de las cosas que nos son ajenas, que no provienen de nuestro interior” (2017, p.14)

³⁰ “Habrá quienes crean que la información compartida va en uno solo sentido” (MARIO BELLATIN, 2017,p. 14).

etiquetas de costumbre” [...] no hay una manera única de hacer las cosas” (BELLATIN, 2017, 17-p.18). A escrita que orienta o maestro a que façam os alunos deve trazer as marcas de suas próprias instabilidades: do ser e do sentido.

É notório que dentro da história de *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* sentido e reflexão sobre a narrativa andam juntos. Quando relata ao irmão sobre cães ferozes que cercam a colônia e atacam aos internos, a irmã descreve os cães, mas, ao mesmo tempo, de modo cifrado, faz referência ao aparecimento deles. Diz ela: “quase nunca se deixam ver” (BELLATIN, 2017, p.16). Um aspecto que decorre do fato de os objetos não se deixarem ver, de não poderem ser vistos em uma totalidade, é a atitude do actante diante disso. Os cães que não se deixam ver estão colocados como objetos em disjunção com o sujeito, e frente a isso, ao não poder conhecer plenamente o objeto, o que faz a irmã? Ela inventa, cria e depois relata. Neste sentido, evocamos novamente a noção *mímesis* em Benjamin, frente a um dado objeto artístico, o observador não apenas reconhece, “mas também”, produz “semelhanças”, (JEANE-MARIE, 1990, p14).

Tal leitura que fazemos explicita um aspecto que constantemente veremos emergindo da obra de Bellatin, a impossibilidade de conhecer o todo, seja as identidades, o ser, o real, a literatura, para nós, é exatamente este aspecto negativo, no sentido de sua não transparência, que pode possibilitar a fabulação, a narração, como no caso da irmã de Isaías, que toma a impossibilidade de conhecer como plataforma para suas próprias invenções, para a sua própria produção de semelhanças.

Mais coisas diz o sujeito em relação ao objeto, diz a narradora ao irmão: “esto es solo rumor” (BELLATIN, 2017, p.16). E conclui: “é um dos mistérios com que convivemos.”³¹ (BELLATIN, 2017, p.16). Se o objeto em si não é transparente - “casi nunca se deixam ver”, o relato sobre o ele será “solo un rumor”, e o resultado, “misterio”.

Parece-nos que este rumor é que a literatura de Bellatin esteja buscando expressar. Aquele espaço misterioso, do silêncio. O espaço que nos sugere a G.H de Linspector:

³¹ “es uno de los misterios con los que convivimos”

[...] entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que chamamos de silêncio. (LISPECTOR, 2009, P.97).

A indeterminação nas obras de Bellatin é a expressão deste “interstício”, daquilo que “quase nunca se deixa ver”. Além do fato de não se poder conhecer os objetos, é a própria estrutura da narrativa, que se apresenta ela como constituída de inúmeras partes que devem ser ordenadas, organizadas, montadas, pelo leitor, a estrutura do relato solicita que alguém o arranje. Estes aspectos aparecem tanto nas lições que dita o maestro, é conteúdo da aula, mas também no modo como estrutura seu discurso, bem como na estrutura do relato da irmã de Isaias, que narra o romance. Por exemplo, ela percebe que o maestro muda de tema constantemente, “cambia de un tema a otro sin mayor transición” (BELLATIN, 2017, p.21). Estamos diante de uma estética da mudança, da transitoriedade. Em decorrência disso o seu relato torna-se incompreensível à irmã, e diante do incompreensível, o que fazer? Quando a narrativa torna-se, ela também negativa, quando o objeto indetermina-se, a narradora surge, “así pues, cada vez que siento que el discurso del maestro se vuelve incomprensible, te lo voy modificando” (BELLATIN, 2017, p.22). O discurso do “maestro”, “deshilvanado”, (BELLATIN, 2017, p.22), é a matéria para outros relatos. Mas frente a este discurso “inconexo”, sem um fio condutor, sem ter ao que se ater, o que realiza a irmã? Ela inventa e completa os espaços de rumor, recria e inventa o seu próprio relato a partir do discurso do maestro, isso fica expresso no que ela diz ao irmão: “una cosa es lo que yo te transmito y otra muy distinta lo que nos dice el maestro” (BELLATIN, 2017, p.22). Assim, por sua peculiar estrutura, o discurso do maestro intervém na instância receptora. Estimula sua receptora a ser mais que isso, a ser produtora, a participar do processo interpretativo e produzir suas próprias narrativas e interpretações.

Frente a esta realidade de incompreensões que constata a narradora e o maestro, o que fazer? Falar de si, relatar, e já que o relato é sobre si, porque não modifica-lo, alterá-lo? Exemplos desconcertantes justamente por essa liberdade de imaginação, ela oferece ao focar uma aula: fala do desconforto gerado pelo pênis do irmão na sua boca, “acaricias mi pene [...] en este momento introduces en tu boca” (BELLATIN, 2017, p.25). O relato do incesto é alternado com as observações sobre a

aula: “deseo Isaias que dejes de realizar lo que estás haciendo” e ao mesmo tempo comenta a aula do maestro, “está hablando de Juan Rulfo” (BELLATIN, 2017, p.29). Em meio a isso diz “en este momento, con el cuerpo colocado encima tuyo en esa posición aberrante”, isto é, a irmã está sobre o colo do irmão, no momento que estão tendo aula. Ao mesmo tempo ela diz: “[...] el maestro cuenta [...]” (2017, p.43). Assim, a narradora vai relatando tudo isto, até que diz “no es cierto que me encuentre en este momento encima tuyo. Estamos sentados manteniendo una postura correcta, uno al lado del otro” (2017, p.44).

Ou seja, todo o referindo antes foi alterado pelo novo relato, ocorre a mudança, a ruptura isotópica, pois o nível semântico da “sexualidade” é fraturado, além disso, uma mudança de versão. O que nos leva, enquanto leitores a indagar: a anterior é falsa? A posterior é a verdadeira? Não sabemos, mas o que podemos concluir é que nos fazem pensar sobre a narrativa, a verdade e o sentido, temos a sensação de podermos recontar, recriar, criar ainda outras versões, ao final isso não é a própria ficção? Aquilo que poderia ter sido? E aquilo que de fato pensamos que foi não poderia ser apenas uma versão que prevaleceu sobre as outras? Ao final, frente a este modo de composição, seguimos indagando e buscando compor interpretações sobre o modo de exposição acima referido.

Depois, todo o relatado é desfeito, substituído por outra narrativa. Qual falsa? Qual a verdadeira? Ou essa pergunta não caberia?

Finalmente, uma nota decisiva. Em um ponto da aula a irmã confessa a Isaias “es que, debo decírtelo de una vez, en la mayor parte de las ocasiones el maestro expresa asuntos que carecen de sentido [...] ¿De qué nos está hablando, Isaías?” (BELLATIN, 2017, p. 47). A irmã experimenta o vazio de uma narrativa que “carece de sentido”, e daí o efeito deste tipo de narrativa, produzir questões, como a que ela faz: “de que nos está hablando, Isaías?” A nossa tese, como já muito temos expressado, habita o interior da afirmação e da questão da irmã de Isaias, um texto que por sua estrutura parece carecer de sentido, mas que faz disso seu modo de lograr talvez o efeito que almeje: a produção de semelhanças.

Finalmente, após este olhar sumário sobre *El hombre dinero* e *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, poderíamos perguntar, pelos motivos dos modos de composição fraturados presentes nestas narrativas, isto é, por que o autor implícito oferece um discurso repleto de vozes, sentidos e ambiguidades? A realidade estanca,

torna-se estéril, se a relação “signo e objeto” deixa de apresentar a sua “necessária contradição”, como indica João Alexandre Barbosa (1974), e afirma o filósofo Chul-Han (2017). Por outro lado, quando é enunciada de um modo que o signo de linguagem em seu interior traga a contradição necessária do “aíxo era y no era”, há possibilidade para o próprio real e o sujeito não estancarem. Por que tudo isso é necessário, como diz Jakobson, e coloquemos algo a mais, e por que tudo isto é necessário em nossos tempos? Porque é em qualquer tempo, talvez no nosso mais ainda, como defende Agamben (2005). Sem a antinomia, não há jogo de signos, a designação direta entre conceito e signo torna-se automática. Por exemplo, ‘flor’ será sempre uma mesma (flor), estanque e automática, neste caso, a realidade e as subjetividades que a conformam, tornar-se-iam, de modo análogo à linguagem que nos assujeita, estéril e estanque, ao ponto, segundo o teórico, de findar com a consciência do real, já que este se tornaria infinitamente o mesmo. O mundo polarizar-se-ia, estanque em sua imagem, deixando de produzir contraditórios e novas síntese, que por sua vez seriam contrapostas por uma nova contradição, fazendo o real e o ser moverem-se. E por que o mover-se é necessário? Por que o conhecer e a própria natureza humana não são estanques. A linguagem, dentro dos marcos da função poética, na tese de Jakobson, revigora-se, e com ela, também revigora o real e a consciência sobre o mesmo, o conhecimento, “o poeta inverte os termos do jogo da representação ingenuamente realista e abre um espaço para a realidade mais complexa que envolve tanto indivíduo quanto história, presente e passado” (JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, 1974, p.38). É assim, um caminho profícuo e fundamental em tempos de controle imperioso das subjetividades, como bem demonstra Agamben, em *O que é o dispositivo*, (2005).

Passemos à análise propriamente dita de duas obras de Mario Bellatin, *Jacobo el mutante* e *Salón de Belleza*, sobretudo a primeira, é um conjunto de partes, de textos, de vozes narrativas polifônicas, de mutações, as quais o narrador mantém assim, movimentando as isotopias em mais de uma direção. Para estas narrativas, inferir um *topic*, um isotopia, um sentido, é tarefa árdua, o nosso intuito é demonstrar que qualquer resultado interpretativo é incerto e volátil. Do segundo texto, *Salón de belleza*, vemos emergir uma metáfora sobre a arte como intervenção em um meio saturado, que dialoga com a interpretação que fazemos de *Jacobo el mutante*.

2.2 Análise de *Jacobo el mutante*

A escrita de Mario Bellatin desdobra-se com uma referencialidade camuflada, conformada por inúmeros textos e vozes, onde um remete ao outro. O efeito disso: a obra parece querer estancar as palavras nelas próprias e já não querer referir a uma dada realidade concreta, turva as fronteiras entre ficção e o plano real, instabiliza o acesso ao campo denotado da história, da ideologia e da identidade e ao mesmo tempo cria sobre si um olhar em movimento e de dúvida. Pois nela, parece que pendor é dirigido sobre o universo das palavras, de sua própria linguagem e seus mecanismos estruturantes, e não às coisas, no sentido de Foucault (2010). Mas é exatamente este ponto de máximo afastamento com o real que se torna significativo, pois nos leva a indagar os porquês disso.

A descontinuidade da estrutura da obra, seus variados meios expressivos, suas múltiplas vozes, aludem para nós à estrutura e o funcionamento de um jogo incerto. Quando um romance como *Jacobo el mutante*, constitui-se de um suposto narrador *Joseph Roth*, que supostamente escreveu uma obra chamada *La frontera*, que chega em fragmentos as mãos de um narrador comentarista, que comenta a obra de Joseph Roth, e que, além disso, composto por inúmeras fotos de um outro artista, as figuras e vozes embaralham-se. Identificamos nestes e inúmeros mecanismos de deslocamento de sentido na obra de Bellatin, seu aspecto de ludicidade. O lúdico implica um movimento, um fazer, em síntese, coloca o leitor a fazer alguma coisa. Este aspecto de ludicidade pode ser tomado como intervenção, isto é, quando a obra busca ser experiência ao leitor e solicitar dele um gesto de compreensão, estético e artístico. Intervém solicitando que seu observador reconheça e produza semelhanças. Por meio destas estratégias se que criam instabilidades no plano estrutural e no plano objeto-signo, o romance do escritor mexicano exemplifica o que poderia ser nomeado de ofício da arte contemporânea: a intervenção.

Essa intervenção não fica restrita à nossa interpretação da estrutura da obra de Bellatin, a percebemos, também, no plano do conteúdo: seja no universo figurativo, nos níveis mais aparentes da personagem e espaço, ou em níveis mais profundos, como o da enunciação, a obra do escritor, em nossa leitura, reitera uma dualidade entre espaços saturados e aqueles que de algum modo, fissuram algum núcleo homogêneo e de controle subjetivo.

O plano do conteúdo representado, seja em *Jacobo el mutante* ou *Salón de Belleza*, evoca para nós um gesto de intervenção, quando em universos controlados por um dado dispositivo quase absoluto de poder e controle, ocorrem “pequenos” gestos estéticos, que marcam descontinuidades dentro de um marco de totalidade. Outras obras do escritor evocam para nós esta leitura, por exemplo, as pequenas flores que vão aparecendo ao longo dos pequenos fragmentos do livro *Flores* (2001) dentro de um universo de seres mutilados. Esta figura de intervenção, podemos articular com os peixes dos inúmeros aquários de um cabelereiro em *Salón de Belleza* (2009), em um ambiente epidêmico, ou o gesto estético do pintor e de Rosa Plinianson, em *Jacobo el mutante* (2006), que com um ritual particular e excêntrico, buscam uma alternativa à academias de baile, que impõem um comportamento comum (totalitário), a todos.

Esta metáfora presente no plano figurativo que denuncia a biopolítica é também, para nós, como já apontamos, uma possibilidade de explicação para a linguagem e a forma descontínua fragmentária, heterotópica, híbrida do romance de Mario Bellatin: a obra como um todo, ao fazer parte de uma vasta rede cultural, ao ser inserida dentro de seu contexto enunciativo, pode ser tomada como um pequeno ponto de intervenção em uma realidade administrada pela biopolítica.

A heurística e o lúdico, neste sentido, são os efeitos que visa a obra. Buscaremos demonstrar que a obra *Jacobo el mutante* (2006), de Mario Bellatin, para lograr os efeitos heurísticos, problematiza o acesso às referências externas a ela, pulverizando em inúmeras direções o acesso ao campo denotado e referencial. Sua peculiar estrutura gera no leitor indagações, incertezas e buscas, nisto reside seu efeito heurístico. Gera problematizações que não se restringem ao campo referencial, buscaremos demonstrar que, internamente, a narrativa se estrutura de múltiplos textos, e que as correlações funcionais e sequenciais entre eles, bases da narrativa e de sua leitura, são de difícil apreensão. Referentes, funções e sentido são desestabilizados, a narrativa dirige seu pendor a si mesma, à sua linguagem, à sua autonomia, e ao fazer isso, entrega ao leitor uma problemática e não uma mera história, frente a isso, o leitor passa a ter a desconfortante responsabilidade de conformar significações por si mesmo. Neste sentido recordemos a Foucault:

Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o

propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (MICHEL FOUCAULT, 2000, p. 09).

As utopias que permitem as fábulas consolam, interpretam para o seu leitor o real. Textos heterotópicos, não consolam, mas imprimem um fundamental movimento: o de indagar.

Por isso, *Jacobo el multante* (2006), é significativo. Um texto feito de variadas vozes, que ecoam de sua linguagem verbal, de fotografia, de um romance apócrifo, de uma voz autoral de Mario Bellatin que publica em 2014 *Jacobo reloaded* com a “intenção” de explicar ao público a obra de 2006. Portanto, cria-se um espaço de múltiplas dimensões, um tecido de citações anteriores, de distintos textos, onde a verdade e originalidade ficam desde logo abaladas. Desvencilha-se frente ao leitor, mais que uma narrativa, um gesto de mescla, de mistura de vozes e meios expressivos, que mantem-se aberta, à espera.

Frente a isso, o nosso percurso analítico da obra seguirá o modelo de análise estrutural, que em primeiro lugar detêm-se sobre o enredo, seus motivos e momentos, personagens, tempo e espaço. Neste primeiro nível de análise, buscaremos demonstrar diferentes manifestações de uma composição ambígua que gera como efeito reflexões dialéticas, isto sobre personagem, tempo e espaço. Esta duplicidade persiste em um segundo nível de análise: o actancial. Neste segundo momento, buscaremos demonstrar a dialética perpassando o nível do sujeito e do destinador. Estes dois níveis já permitiriam a comprovação da presença do efeito de abertura dos paradigmas e da heterotopia e da problematização do sentido.

Finalmente, ainda buscaremos lançar uma análise e interpretação do nível da narração. A obra, ao abrir os paradigmas, ao dificultar acessos ao momento da integração isotópica, ao duplicar as vozes narrativas, leva-nos a indagar sobre o local do sentido e da significação. Confirmando que as heterotopias, mais que uma significação estável, abrem à interpretação para múltiplos *topos* interpretativos. Constatação que nos direciona também a uma reflexão sobre o gênero romanesco e nos porquês da narrativa contemporânea buscar ser um objeto de dúvida para aqueles que a têm em mãos? Para isso, traremos algumas reflexões a respeito de algumas narrativas produzidas após os anos 1970, para buscar refletir acerca da questão levantada. Com isto almejamos

demonstrar que estas escritas possuem um ponto de aproximação: parecem buscar fazer pensar sobre o ser da coisa, do próprio objeto artístico e da linguagem. Que se formulam como dúvida, como elemento sinestésico e filosófico, ao ponto de nos indagarmos sobre a matéria e o conteúdo do que se acabou de ler. Além disso, que produzem dúvidas sobre quem disse e o que disse. Que intriga e compromete ao observador. Poderia ser exatamente, a produção destas questões o ponto que nos permite aproximar algumas narrativas contemporâneas: se oferecem como plataforma de dúvidas e por consequência desatar sobre o leitor (ser também histórico), efeitos heurísticos, conforme Paul Ricoeur (2000) trata a este conceito.

2.3 O corpo ambíguo

O senhor...mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não formam terminadas- mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra um montão (GUIMARÃES ROSA)

A modo introdutório a *Jacobo el mutante* (2006), seria oportuno lembrar que ‘Jacob’ e ‘Jacobo’ são formas em castelhano do nome do patriarca judeu *Ya'akov*. Segundo as Escrituras, *Ya'akov*, gêmeo de Esaú, nasceu segurando o calcanhar do irmão. Essa disputa terá muitos desdobramentos nos quais Jacobo sempre, de um modo ou de outro, busca usurpar a posição do irmão. Esaú e Jacobo, portanto, desde o útero maternal, apresentam uma tensão entre o “eu” e o “outro”, o que é “meu” e o que é “dele”, etc. No relato bíblico, Jacó não sabe o que é seu e busca o que é do outro, nesta confusão engana ao seu pai Isaque e, para conseguir a “benção” concedida aos primogênitos pelo patriarca, simula ser quem não era: o seu irmão Esaú. Alude isso a *Jacobo Pliniak*, personagem principal de *Jacobo el mutante*? De certo modo sim, porém a cisão e a tensão no plano do “eu” agravam-se aqui, haja vista que de Jacobo Pliniak nasce um outro ser, revelando uma problemática interna à própria constituição do ser.

No relato bíblico há a usurpação, a suplantação de um “eu”, por outro, em Mario Bellatin, implanta-se uma tensão dialética no interior do ser, disputa interna entre

as identidades, pois a dialética, antes de tudo, é o pensamento que problematiza o ser. Segundo Adorno, o pensamento dialético é aquele no qual “cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é” (ADORNO, *apud* EVANGELISTA, 2019, p.88). Isto é, determina-se o “eu” em relação à alteridade. Como determinar onde “termina” Jacobo Pliniak e onde começa “Rosa Plinianson” o ser que dele sai? Se não se sabe ao certo aquilo que a “coisa é”, como delimitar aquilo que ela “não é”? Mantem-se a tensão e a indagação sobre o ser. Há em *Jacobo el mutante*, por isso, antes que uma resposta assertiva, um estranhamento dialético no plano ontológico.

Assim, na medida em que é reconhecido como mutante, a personagem Jacobo, de Bellatin, suscita reflexão sobre o seu ser, como aquele que se transforma em outro sem obliterar o que fora anteriormente. Jacobo Pliniak, ao longo de sua vida, exemplifica o duplo, o múltiplo, a tensão entre o que é e o que não é; entretanto, diferentemente do relato bíblico, a tensão não se desenvolve no contexto social, externo a ele, pelo contrário, a sua própria constituição se dinamiza no jogo entre o “eu” e a alteridade, um *Orlando* ainda mais instável e fraturado, porque desgarrado.

A diferença do *Orlando* de Wolf, a história de Jacobo Pliniak é narrada dentro do livro *Jacobo el mutante* (2006), mas não é uma obra única e sequencial, é múltipla e variada. Fato importante uma vez que a personagem cindida, não por acaso, aparece em um texto multifacetado em sua estruturação, a forma é coerente ao conteúdo. Assim, a análise da estrutura do romance demonstra que próprio aspecto material da obra dificulta a compreensão do sujeito Jacobo Pliniak, pois, seguindo a concepção barthesiana (2001), a estruturação da obra é funcional. Em *Jacobo el mutante* ela atua como elemento de instabilidade da própria constituição da personagem. A estrutura do dispositivo instável empresta ao ser que a habita suas características. O que nos permite constatar que a estrutura do romance que temos em mãos, ao contrário de gerar esclarecimento sobre o ser, opera como elemento de indeterminação deste. O romance, portanto, conduz à humana reflexão sobre o “ser”.

Portanto, antes da abordagem propriamente de Jacobo Pliniak e do enredo, oportuna seria a apresentação do aspecto estrutural global da obra. O livro é uma peça singular, montado e constituído por três narrativas, com seus pelo menos três observadores fundamentais. Primeiro: o discurso fotográfico, constituído por 32 peças de Ximena Berecochea, fotógrafa mexicana, distribuídas ao longo de todo o livro e na

seguinte ordem: fotos de rastros de carros no deserto, seguidas imagens de lagos, de sementes, botões, colares, moedas e, finalizando, de moscas. Os outros dois olhares pertencem a discursos verbais; o primeiro é o de quem supostamente teria escrito o romance intitulado *La frontera*, cujo autor seria o austríaco Joseph Roth. Este suposto texto é o referente de um segundo narrador, que parte dos fragmentos da obra de Joseph Roth, para construir seu próprio relato, *Jacobo el mutante*. Neste, o narrador lê alguns fragmentos da suposta *La frontera* e os comenta, aborda circunstâncias editoriais, fala do Joseph Roth, etc. Três olhares e vozes: do narrador do texto de Joseph Roth, do narrador de romance de Mario Bellatin e de Ximena Berecochea, as referências tornam-se ambíguas e caleidoscópicas sem um narrador que crie entre elas um liame, o efeito disso: as referências tornam-se ambíguas e caleidoscópicas.

Imediatamente se levanta uma pergunta: Joseph Roth realmente escreveu *La frontera* que pode terminar em pesquisas por páginas da *Internet*. Instala-se uma dúvida significativa em relação à autoria do texto fonte, texto A, no sentido que Gerald Genette (2010), do qual se originam *Jacobo el mutante* e, deste, as fotos, configurando-se uma estrutura romanesca como um palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão. (GENETTE, 2010, p.07)

Quem é o homem que habita a história, neste palimpsesto de olhares e vozes? Jacobo Pliniak, “uno de los seres más elementales del universo” (BELLATIN, 2006, p.17). O projeto semiótico de Barthes (2001) serve-nos de baliza neste primeiro momento de análise. Neste marco teórico, distinguem-se a dimensão enunciativa, a representação figurativa, o relato com seus atores e programas, e a dimensão passional.

Para melhor compreensão desse percurso analítico da estrutura palimpsêstica do romance, eis na íntegra as páginas iniciais, respeitada a variação gráfica dos tipos itálico e normal, utilizada na obra:

[...] *Jacobo Pliniak apresenta-se ao leitor como um dos seres mais elementares do universo. Considerado como rabino em sua pequena comunidade dedica boa parte de sua jornada no ensino das Escrituras aos filhos das famílias do povoado. Está casado com Julia e juntos*

*possuem uma taberna chamada “La frontera”. O jovem Anselm ajuda nas tarefas. As jornadas são agitadas. Jacobo Pliniak levanta-se ao amanhecer. Logo após as orações rituais e de seus banhos – vestido e com água fria a maneira de penitência pessoal-, espera a chegada de seus pupilos, os quais ingressam em silêncio ao galpão construído aos fundos. Pouco antes terminou a animação na taberna. Muitos dos presentes- soldados e campesinos em fuga, ou mulheres, a maior parte, de origem desconhecida, dorme entre as mesas um sono produzido pelos excessos anteriores. Julia e o jovem Anselm dirigiram a taberna até a madrugada. Deram atenção aos hóspedes tratando de intrometer-se o menos possível em suas condutas. Julia deitou-se ao nascer do sol, na cama que Jacobo acaba de abandonar. A mulher não se levantará até o meio dia. Antes de pegar no sono, enquanto escuta o som que produz o banho de Jacobo Pliniak, Julia costuma perguntar-se por aquela maneira tão especial que tem seu marido de fazer penitência. Pergunta-se também pelas razões pelas quais nunca ele foi visto como um genuíno rabino. Na realidade não era um rabino em todo o sentido da palavra. Se fosse, sua mulher não teria podido dirigir a taberna, menos ainda até altas horas da madrugada. La frontera quiçá seja uma das obras menos conhecidas do escritor austríaco Joseph Roth [...]*³² (MARIO BELLATIN, 2006, p. 18; toda tradução de citações da obra em análise é de nossa autoria).

“*Jacobó Pliniak apresenta-se ao leitor como um dos seres mais elementares do universo.*” Assim se inicia o trecho: a referência ao leitor sinaliza a existência de um texto escrito anterior e é dele, de sua personagem, que tratará a voz que aí se manifesta. Antes, pois, do comentário propriamente sobre o objeto em foco, o romance *La frontera*, distingue-se uma voz narrativa, de um novo discurso, portanto, que se faz marcar pela opção gráfica do itálico. O segmento em itálico implanta uma ambiguidade entre duas vozes, já se coloca a dúvida: seria o fragmento de *La frontera*, ou a do narrador comentarista? Numa primeira leitura, optar-se-ia pela segunda alternativa

³²*Jacobó Pliniak se presenta al lector como uno de los seres más elementales del universo. Considerado como rabino en su pequeña comunidad, dedica buena parte de la jornada a enseñar las Escrituras a los hijos de las familias del poblado. Está casado con Julia y juntos poseen una taberna llamada La frontera. Los ayuda en las tareas el joven Anselm. Las jornadas son agitadas. Jacobo Pliniak se levanta al amanecer. Luego de las oraciones rituales, y de sus baños- vestido y con agua fría a manera de penitencia personal-, espera la llegada de sus pupilos, quienes ingresan en silencio al cobertizo que se ha construido en la parte trasera. Poco antes ha terminado la animación en la taberna. Muchos de los asistentes – soldados y campesinos en fuga, o mujeres de origen desconocido la mayor parte- duermen entre las mesas un sueño producido por los excesos nocturnos. Julia y el joven Anselm han regentado la taberna hasta la madrugada. Brindaron atención a los huéspedes inmischirse lo menos posible en sus conductas. Julia se ha acostado al alba, en la cama que Jacobo Pliniak acaba de abandonar. La mujer no se levantará hasta el mediodía. Antes de dormirse, mientras escucha el sonido que produce el baño de Jacobo Pliniak, Julia suele preguntarse por aquella manera tan especial que tiene su marido de hacer penitencia. Se pregunta también por las razones que nunca ha sido visto como genuino rabino. En realidad, no era un rabino en todo el sentido de la palabra. De haberlo sido, su mujer no hubiera podido regentar la taberna, menos hasta altas horas de la madrugada. La frontera quizá sea una de las obras menos conocidas del escritor austriaco Joseph Roth. (BELLATIN, 2006, p.18)*

devido ao denominador comum gráfico. A opção pelo tipo “normal” sinaliza, pelo menos, a introdução de outro enunciador, sujeito do comentário sobre o escritor Joseph Roth. Entretanto, é interessante observar que essa distinção aparentemente clara se obscurece quando se nota que o parágrafo acima reproduzido, falando da dificuldade do leitor, está em itálico. Quem coloca o texto de Joseph Roth em itálico? Por que no decorrer da narrativa a distinção é variável, ora aparece, ora não?

Esta diversificação de vozes permanece até o final. Eis aí um elemento significativo, um traço expressivo da manifestação superficial do texto, que indicia implícitas algumas questões formuláveis em perguntas: como funcionam essas vozes na estrutura narrativa? Que efeitos produzem na conformação do relato? Como a voz narrativa do texto A se correlaciona com a do texto B? Como se articulam com as fotografias? E, finalmente, quem é o autor real do texto A? A resposta mais direta seria: de modo desarticulado no plano funcional. As vozes mantêm-se justapostas, lado a lado, mas sem um momento de integração entre elas: notas dissonantes.

Observemos plano por plano cada uma destas vozes. A narrativa da história da personagem Jacobo Pliniak se inicia com um complexo razoável de catálise, configurando uma situação inicial na qual, entre outras coisas, Jacobo Pliniak é apresentado “ao leitor como um dos seres mais elementares do universo”. Uma definição, porque se trata de uma definição expandida, enigmática - que se pretende clara ao leitor, como se o fora -, lançando-o num trabalho de reconhecimento de tais traços nos detalhes que a seguem. Quais? É um homem, comum, de vida corriqueira: social e sentimentalmente se apresenta como casado com Julia e juntos possuem uma taberna chamada “La frontera”. Essa ambiência de uma vida normal, em suas atividades rotineiras, com suas tarefas e horários e locais, é turvada quando se indica uma segunda função no relato de sua vida: numa administração regrada de suas atividades, “*dedica boa parte de sua jornada no ensino das Escrituras aos filhos das famílias do povoado*”. Ou seja, introduz-se uma nova dimensão na vida dele que desempenha o papel temático de pastor religioso, matizado pelo sentimento de caridade simplesmente indiciado pelo local dessa tarefa – não numa igreja, mas no galpão construído nos fundos. Esse papel ganha nova luz quando se informa que “*Jacobo Pliniak levanta-se ao amanhecer. Logo após as orações rituais e de seus banhos – vestido e com água fria - a maneira de penitência pessoal*”. A informação de seu trabalho apostólico faz supor que ele atende a um Destinador que aí se nomeia *Escrituras*. Entretanto, a singularidade desse dever-

fazer, que se estende ao próximo, se reflete no estranhamento inclusive por parte de alguém próximo, tão próximo como a própria mulher – “*enquanto escuta o som que produz o banho de Jacobo Pliniak, Julia costuma perguntar-se por aquela maneira tão especial que tem seu marido de fazer penitência*”. No âmbito individual, o comportamento de Jacobo é algo velado, nem Julia ou narrador explicam o som que produz o banho de Jacobo Pliniak, interpretado pelo outro como “penitência”. Ou seja, o sujeito do *Destinador Escrituras*, em sua práxis possui atitudes que não se regem pelos valores do *Destinador*. As duas práticas da personagem – uma dirigida ao próximo, e uma segunda a si mesmo, de destinador desconhecido, colocam dúvidas sobre a “elementaridade”, de Jacobo Pliniak.

O discurso do narrador desse fragmento comporta-se como se distante do objeto em foco: sujeito enunciador e sujeito simplesmente observador. Há, entretanto, um pormenor: dentro da própria narrativa ele delega a duas personagens secundárias a função não só de observador, mas de sujeito cognitivo: são eles que apontam para o caráter singular do comportamento de Jacobo: primeiro, a mulher “costuma perguntar-se” (a forma do banho como “penitência”); segundo, “*Pergunta-se também pelas razões pelas quais nunca ele foi visto como um genuíno rabino. Na realidade não era um rabino em todo o sentido da palavra. Se fosse sua mulher não teria podido dirigir a taberna, menos ainda até altas horas da madrugada.*” Uma dualidade se insinua então: ser rabino e ser assim visto, e parecer rabino e ser ou não verdadeiramente. O contexto concreto, profano, em que se situa Jacobo – “*a animação na taberna. Muitos dos presentes- soldados e camponeses em fuga, ou mulheres, a maior parte, de origem desconhecida, dormem entre as mesas um sono produzido pelos excessos anteriores* – assim representada, por uma coletividade heterogênea, mas unida pelo traço do não-religioso –introduz novo contraste: entre o sujeito do *Destinador Escrituras* e o meio social no qual o personagem vive. Mas esta contradição, como é percebida por Jacobo? Esta questão será retomada mais adiante. Fica assim sinalizada uma primeira tensão no plano do “ser” de Jacobo, mas Jacobo não apresenta-se como um ser “elementar”?

Jacobó é definido como um ser elementar pelo narrador. Mas qual narrador que estaria dizendo isto? O de *La frontera* ou o comentarista? A qualificação expressa por um termo muito forte, que indica mais que características de um ser simples, primário, rudimentar, compreensível, claro, segundo dicionários; sem complicações principalmente mentais e íntimas, acrescente-se. Mais acertado talvez fosse se se pensa

como expressão de algo fundamental, próximo à realidade natural básica, sem a intervenção modificadora de qualquer ordem. Talvez para quem o vê, os outros habitantes do seu condado, realizando todos os dias as mesmas ações consideradas por eles como normais: dono de uma cantina administrada pela mulher e pelo empregado, professor pastoral. Quem somente observa as práticas diárias de Jacobo Pliniak, o define como um homem, judeu, casado, vestido como judeu, agindo como judeu. O seu fazer, na aparência, é dirigido sem complicações, sem despertar outras expectativas, pelo contrato matrimonial, pelo contrato profissional e pelo contrato com a religião judaica. Mas, de fato, o ser é o que aparenta ser?

A visão de “elementaridade” de Jacobo não é unânime, ela é quebrada como já se demonstrou acima pelo estranhamento da esposa. Há, deste modo, a partir do ponto de vista de terceiros, uma contradição, entre aqueles que definem a Jacobo como elementar, que não provoca dúvida, e a opinião de quem o vê de perto, mas não consegue defini-lo. O que coloca em xeque a obviedade de Jacobo, e o que leva a indagar sobre quem é Jacobo? O que demonstra que no plano da personagem instaura-se uma tensão ontológica sobre aquilo que é Jacobo Pliniak.

Aqueles que definem a Jacobo estão restritos a um cronotopo específico. Eles veem a Jacobo de dia e fora de sua casa. Veem as ações que a personagem realiza ao amanhecer. O texto inicial citado diz que as jornadas na taberna são agitadas e que Jacobo Pliniak levanta-se ao amanhecer. Ocorre uma lacuna entre o antes de Jacobo levantar-se a após ele. Há um fazer que se realiza logo após ao amanhecer e outro antes do amanhecer. O texto de abertura diz que desperta ao amanhecer, logo realiza suas orações rituais e seu banho e coloca-se à espera de seus pupilos, “os quais ingressam em silêncio ao galpão construído aos fundos” (BELLATIN, 2006, p.18). Um pouco antes de finalizada a animação profana na taberna. O cronotopo confirma e sustenta a imagem cindida da personagem. Para os pupilos e talvez, a família deles, Jacobo seja o rabino do condado, entretanto, o espaço e o tempo fissuram esta imagem de obviedade do religioso. Colocam a dúvida de Júlia, “pergunta-se também pelas razões pelas quais nunca foi visto como um genuíno rabino” (BELLATIN, 2006, p.19), como é possível que alguém considerado rabino permita as animações da taberna? Como é possível que sua esposa participe delas? A sua ausência na taberna pela noite é ponto contraditório, quem vê apenas Julia conduzindo os trabalhos noturnos, o que pensa sobre o rabino Jacobo?

A configuração espacial também é significativa. A expressão “levanta-se ao amanhecer” revela que Jacobo realiza suas ações diuturnamente, reforçando o fato de serem conhecidas, já que à luz do dia. Além disto, elas ocorrem para uma determinada coletividade, para os filhos dos moradores do povoado, e ainda, fora de casa, fora do local privado de Jacobo, “no galpão construído aos fundos”. Aqueles que veem as ações de Jacobo, durante dia e fora da casa são os que o consideram o ser mais elementar do universo. Por outro lado, aquela que o vê dentro da casa, no espaço da intimidade, não tem tanta certeza da elementaridade do esposo. A ambiguidade, como demonstrou Jakobson (2003), provoca um tipo especial de incerteza: aquela que se dá sobre a natureza de um ser, uma vez que é caracterizada como uma linguagem, um discurso, um signo, que atua ‘por um e por outro lado, ao mesmo tempo’, de duplo sentido, incerto, que não deixa produzir sobre si uma definição estável.

Se pensarmos que Jacobo Pliniak é um significante e que a obra deveria ir constituído seu significado, como postula a teoria estrutural da narrativa, chegamos a um problema. O significante tem seu significado tensionado, ao ponto de não podermos afirmar nada sobre *Jacobo Pliniak*. Sua origem é incerta, seu plano ôntico disperso e sua ontologia gera dúvidas. A narrativa de Bellatin não formula significados estáveis para um elemento e logo o correlacionará a outros termos, irradiando assim, ao longo da estrutura narrativa, indeterminações.

A identidade de Jacobo, seus aspectos ônticos e ontológicos, no sentido de Antonio Candido³³ (1999), na primeira parte da história não pode ser definida de forma taxativa, dependerá de onde seja observada; ela permanece, portanto, ambígua. Esta isotopia da ambiguidade também pode ser vislumbrada no espaço, tanto de sua casa, como do seu povoado. Este, é fronteiro, é o ponto de passagem para aqueles que querem escapar dos *pogroms* russos. Historicamente se sabe tratar-se de uma ação massiva em que inúmeros indivíduos de uma etnia, ou grupo social, desencadeiam um ataque repentino e violento contra outra. No caso específico de Jacobo trata-se de *pogroms* russos contra os judeus que habitavam o país. A casa de Jacobo Pliniak é descrita da

³³ Em sua obra *A personagem de ficção*, (1999), o teórico brasileiro, parece seguir a reflexão de Heidegger e Kant, que definem ao plano ôntico como aquele que se refere à exterioridade, ente, ao fenomênico, portanto, segundo Tito Almeida (2011), o “ôntico é o superficial que fundamenta o senso comum. É o que todo mundo vê”. Segundo o mesmo professor, e acorde a Candido (1999), o ontológico, em contraposição, “diz respeito ao ser, ao que está por trás e além do fenomênico. O ontológico pressupõe sair do comum e buscar enxergar o que nem todo mundo vê”. (TITO ALMEIDA, 2011, p.01)

seguinte maneira: “tanto nos dias de verão como de inverno [...] pode-se ver a casinha iluminada por uma luz amarela fraca – que parece aproximar-se e distanciar-se de forma constante – o que transforma a *frontera* num ponto de existência enganosa.” (BELLATIN, 2006, p.22).³⁴ Jacobo vive na *frontera*, espaço limite, significando não só o limite entre dois espaços geográficos e políticos, e também, ao mesmo tempo na casa que é cumpre duas funções: lar e taberna. Esses dois valores reforçam a ideia de indefinição e ambiguidade, já que o mesmo imóvel desempenha uma dupla, e até mesmo, contraditória função: a casa de um rabino na parte do dia e um local de fuga e de diversão adulta pela noite. O santo e o profano sob o mesmo teto. O espaço, segundo Bachelard (2005), pode ser um componente da vida que reforça, confirma, destaca características da alma humana, que o habita. Deste modo, a casa de Jacobo possui duplo valor, pela dupla práxis, cuja *frontera* é a divisão do tempo, diurno e noturno. Assim como Jacobo Pliniak, a casa é um ponto de “enganosa existência”, que aquele que a observa não sabe se está próxima ou distante, e aquele que esteja nela, se é casa de rabino ou a taberna. Uma casa ambígua, que pode ser vista por um e por outro lado. Deste modo, categorias narrativas como personagem, espaço, ponto de vista, tornam-se unidades expressivas de ambiguidade e indefinição. Como a unidade funcional narrativa é caracterizada como aquela que implica a outra dentro do segmento narrativo: a casa de Jacobo quando relacionada ao personagem indexa a este suas características.

Quando observadas em conjunto produzem um efeito análogo: o de dúvida. Pelas dúvidas que sobre si suscitam, são elementos heurísticos, pela capacidade de solicitar ‘busca’ e ‘desenvolvimento’, no seu observador. Paul Ricoeur (2000, p. 13), ao falar da função poética diz que esta: “apresenta-se como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção”, como isso ocorre em *Jacobo Mutante*? Ao mostrar o afirmado em contradição com o que é figurado, o afirmado é que o personagem seja “elementar”, o figurado compõe imagem oposta, qual das duas fiar-se? Contata-se, portanto, a dúvida como efeito literário.

Vejamos o que ocorre no nível actancial. Na primeira parte da história do sujeito Jacobo Pliniak, tendo em vista o universo figurativo, dois destinadores podem ser

³⁴ “tanto en los días de verano como invierno [...] se puede ver la caseta iluminada con una débil luz amarilla – que parece acercarse y alejarse en forma constante-, lo que transforma la *frontera* en un punto de engañosa existencia.”

identificados, um manifesto e outro inferido. O destinador é “o actante que define a ordem dos valores em jogo dentro da narrativa. Figura de autoridade, ele está na fonte do contrato (ele atribui ao sujeito uma missão) e da sanção, garantindo o enquadramento axiológico da narrativa.” Além disso, “sob o ponto de vista modal o destinador é definido pela factividade (ele faz crer, faz querer, faz saber, faz fazer” (BERTRAND, 2000, p.417). O destinador define a ordem dos valores, garante o enquadramento axiológico da narrativa. O sujeito age sobre um objeto (junção ou disjunção), mas imbuído dos valores do destinador; a ação e a ética do sujeito são compartilhadas com o destinador. A religião e o casamento modalizariam a missão do sujeito Jacobo Pliniak, definindo o querer, o saber, o crer, o fazer do sujeito. Mas isto na parte do dia, ou em alguns momentos, onde religião e matrimônio, conjuntamente ou não, modalizam atitudes e fazeres da personagem; contudo, há momentos e atitudes, que não permitem reconhecer os destinadores delas. Em determinada altura, o narrador diz: “entretanto, a conduta de Jacobo Pliniak está cheia de ações que, de alguma maneira, contradizem as Escrituras.” (BELLATIN, 2006, p.27).³⁵

Há algo na conduta de Jacobo que contraria as duas instâncias de ordem e valor. Há uma incoerência entre os seus valores e as suas ações. Isto traz uma nova questão: o Destinador torna-se dúbio ou duplo? Quem é o Destinador que está por trás das ações contraventoras de Jacobo Pliniak? O que nos leva a contar que a ambiguidade e indefinição recaem, também, sobre a figura do Destinador.

Após o amanhecer o sujeito mantém a aparência tranquila de quem age em junção com os valores do Destinador religioso, como o instrutor de religião às crianças. Entretanto, em certos dias da semana, em espaço privado, longe de olhos alheios, realiza rituais fruto de suas interpretações individuais das Escrituras: [...] “o assunto das águas e das roupas forma parte de seu ritual pessoal. Segundo Jacobo Pliniak cada vez que alguém se banha vestido está reiterando sua comunhão com Deus. Não é comum que alguém considerado o rabino de uma comunidade se permita este tipo de interpretações [...] [que] contradizem as Escrituras.”³⁶ (BELLATIN, 2006, p.27). O que nos leva a

³⁵ “sin embargo, la conducta de Jacobo Pliniak está llena de acciones que, de alguna manera, contravienen las Escrituras.”

³⁶ “el asunto de las aguas y las ropas forma parte de su ritual personal. Según Jacobo Pliniak, cada vez que alguien se baña vestido está reiterando su comunión con Dios. No es común que alguien considerado el rabino de su comunidad, se permita este tipo de interpretaciones [...] [que] contravienen las Escrituras.”

supor que há um Destinador que não se deixa reconhecer, mas cuja existência e atuação se desvelam no fazer do sujeito pragmático, em seus misteriosos rituais singulares, no dito pelo narrador: “segundo Jacobo Pliniak”. Isto é, não é “segundo as Escrituras”, mas uma voz paralela a esta se deixa ouvir.

Quem é o destinador das ações quando age fora das normas e leis da Escritura? Conforme salienta Bertrand (2000, p.415), há que considerar as “figuras simétricas e inversas do anti-sujeito e do anti-destinador”, e estas “determinam a estrutura polêmico-contratual da narrativa.” Se ao sujeito se opõe ao vilão, as forças contrárias à consecução de seus objetivos, da mesma forma entende-se que ao destinador caiba o confronto com um anti-destinador, entretanto, esta categoria, em *Jacobo el mutante* não é desvelada pela narrativa, portanto, mantem-se em abertura ao plano do leitor. Isto porque, como buscamos demonstrar via análise semiótica, na história de Jacobo nada se diz expressamente sobre quem está promovendo seu querer e crer. A narrativa, portanto, novamente outro nível de análise, o actancial, coloca a ambiguidade e a indefinição. Lemos a isto como possíveis pontos de dúvida, mas também de desenvolvimento, no sentido de Agamben (2014). O apagamento parcial de um dos polos da polêmica abre-se ao leitor como questão, que permanecendo em aberto, gera as atitudes de busca.

A narrativa assim conduzida, de repente, sofre uma série de rupturas: na própria identidade de Jacobo até então formulada na narrativa, na história vivida por Jacobo Pliniak, além das rupturas espaciais e do próprio discurso narrativo. Descoberta a infidelidade da mulher, Jacobo se divorcia sem maior dificuldade, muda-se para os Estados Unidos. O mais curioso e intrigante, porém, nessa história está na informação do narrador de que “nosso personagem se transforma, sem maior trâmite, em sua suposta filha adotiva, Rosa Plinianson [...] sem nenhuma solução de continuidade [...] (BELLATIN, 2006, p. 29).³⁷ E como ele, o narrador de *Jacobo el mutante*, explica essas rupturas? Retomando a função actancial de sujeito cognitivo, modalizado por um saber específico: especialista em literatura. Diz ele:

[...] um dos descobrimentos mais surpreendentes para a literatura, não só para a do escritor Joseph Roth, mas também para a do século XX em geral, parece estar contido na mecânica como um papel asignado

³⁷ nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson [...] sin ninguna solución de continuidad [...].”

a determinado personagem derive, de repente, em outro totalmente distinto. Precisamente quando o leitor assume, de uma maneira verossímil, não só a presença no texto de Jacobo Pliniak, mas também, e, sobretudo, seu direito a permanecer em sua estrutura, nosso personagem se transforma, sem maior trâmite (BELLATIN, 2006, p. 29)³⁸

O narrador apenas expressa as mudanças, porém não as explica, não comenta o sentido das mudanças, não as interpreta. Ainda que não estivesse destacada graficamente poder-se-ia identificar nesse segmento a voz que abriu o fragmento inicial, que se dá o direito de definir logo de entrada o personagem como “um dos seres mais elementares do universo”, e com mais certeza a que fecha o mesmo segmento, marcado pelo contraste do tipo gráfico normal. E com a mesma autoridade a si arrogada o enunciador considera como uma característica da literatura do século XX – e não só de Roth, faz questão de dizer – essas estratégias surpreendentes que só cabem à literatura (ou as artes).

A narrativa sobre Jacobo prossegue. Nela, a vida ótica e ontológica que estava sendo contada é interrompida. Não uma interrupção, mas uma mutação e uma descontinuidade. A partir disso, em síntese, Jacobo deixa de ser o personagem principal, em seu lugar aparece Rosa Plinianson, sua filha adotiva vivendo nos Estados Unidos, em um pequeno condado, às margens de um lago, que às vezes é descrito como um remanso lindo e outras como um local repleto de poluição e pestes. E que passa a tomar medidas para combater a invasão das academias de dança que pululam no condado. A narração por vezes retoma a história de Jacobo Pliniak, mas já a partir do ponto de vista de Rosa Plinianson, que o representa como uma lembrança borrada em sua mente. O que evidencia um modo de exibição pautado por aquilo que o romancista argentino Cesar Aira nomeou de “sucesión de espectáculos inconexos”, que rompem, como demonstra Luz Horne, (2011, p.61), a verossimilhança.

Esta segunda parte da história, se caracteriza na mudança figurativa dos personagens. Primeiro não o pai, mas a filha se acrescenta, portanto, a relação parental; segundo, não um homem, mas uma mulher, e terceiro, a diferença natural de idade.

³⁸ [...] uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de como un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson [...] sin ninguna solución de continuidad[...]

Dentro da reflexão semiótica, Denis Bertrand (2000) defende a existência do sujeito no plano narrativo quando há “relações juntivas nas quais se insere” (2000, p.326), juntivas de um sujeito a um dado objeto. Ou seja, há a presença do sujeito, quando este ser entra em relação juntiva ou disjuntiva com um dado objeto do universo narrativo. A sua presença em um dado universo narrativo se manifesta pelas seguintes modalizações: a do querer, saber, poder, dever ser e/ou fazer, as quais atuarão na sua relação com um objeto. No interior de um dado relato a manifestação das seis modalidades conferem ao sujeito “sentido, valor e existência” (BERTRAND, 2000, p.326). Em um primeiro momento, Jacobo Pliniak é um sujeito contraditório, já que o seu fazer, baseado em sua interpretação particular das Escrituras, e a sua substituição no leito conjugal pelo empregado o põem em disjunção com os seus objetos e Destinadores. Ou seja, ainda que o anti-sujeito não se manifeste figurativamente em forma de um ator, nem o objeto maior perseguido Jacobo o expresse claramente deixando-o numa abstração temática, para sanar uma carência implícita em suas ações e percursos, fica evidente que as circunstâncias de várias ordens não lhe foram favoráveis. Por isso opera uma mutação radical: no espaço, nos atores e nas ações. Assim, nessa segunda etapa, já quando Rosa assume a função actancial de protagonista, a contradição anterior é interrompida. Rosa desvencilha-se dos Destinadores da primeira parte da história, livrando-se dos contratos com eles, e passa a agir de um modo autônomo. Ou seja, modalizada não por um dever que a subordina a um Destinator externo, ela sincretiza os papéis actanciais de sujeito do fazer e de destinador, destinador de valores que determinariam a nova história e nela se explicitariam.

O modo de vida de *Jacobo Pliniak* ao princípio da história permite classificá-lo, do ponto de vista da veridicção. “A veridicção instala um hiato relacional na produção e interpretação dos valores de verdade, hiato entre o que parece e o que se supõe ser, na cena intersubjetiva do discurso”, esclarece Bertrand (2000, p. 240). Nele, partindo-se da verdade em que ser equivale a parecer, a mentira e a falsidade se estruturam pela incompatibilidade entre os dois termos. Na mentira o ‘parecer’ corresponde ‘não-ser’, parece mas não é, em contraposição ao segredo em que se é mas não parece. Na falsidade, não se aparenta e não é em contraposição à verdade em que ser e parecer coincidem.

Observando o modo de vida inicial do personagem, percebe-se que Jacobo Pliniak vive um modo de vida próximo à noção de “falsidade”. A sua existência no

povoado não é de toda pautada na “verdade. Ele nem parece ser rabino ao princípio da história, e não o é de fato. “Julia costuma perguntar-se também, pelas razões por que Jacobo nunca foi visto como um genuíno rabino” ‘ em discurso indireto a questão é completada: “se ele fosse, sua mulher não poderia administrar a taberna, menos ainda até altas horas da madrugada” (BELLATIN, 2006, p.19)³⁹. Cinde-se o personagem entre não ser “genuinamente” algo. Ele não se enquadra propriamente no esquema da mentira, pois não busca parecer ser, não sendo rabino. Enfim, ambíguo e contraditório. Vive distante da autenticidade e da autonomia. É um homem que, embora perante a comunidade desempenhe o papel de rabino e mestre religioso, se desmente ao manter a taverna em que trabalha a mulher: ele não aparenta ser rabino e não o é. Ocorre a transformação, e é radical: no ser e nas circunstâncias: cruza o oceano, deixando Julia e o seu condado natal, e aparece do outro lado, em Nova York. Porém, quando relacionamos este sujeito da contradição ao seu momento histórico de pogroms russos, uma pergunta retórica é inevitável: como ser coerente nesses tempos? Neste sentido, podemos interpretar a incoerência e a incompletude da personagem como um indicio de seu tempo histórico.

Já Rosa Pliniason em seu novo espaço, não tem ainda um projeto claro. Este se vai montando como se através da interpretação de sinais cuja origem não se define, e de atitudes tomadas: “lhe *pareceu* um sinal para fazer a viagem [...] *sente* que é uma segunda oportunidade [...] *renunciou* ao trabalho, *buscou* a Julia” (BELLATIN, 2006, p.32).⁴⁰ De sujeito passivo em seu cotidiano, que realizava sempre as mesmas ações, obedecendo a determinações alheias, torna-se alguém que agora *sente*, *pensa* e *decide* o seu destino. Torna-se um sujeito modalizado por um querer forte, que o leva a reconhecer-se como competencializado pelo poder e saber, ser, e fazer. Daí à recepção do sinal, a aceitação íntima dele, seguem ações aspectualizadas pela pontualidade, conforme indica o tempo verbal: “*renunciou* ao trabalho, *buscou* a Julia” - numa sequência marcada pela velocidade das decisões e consequências efetivas, frente à imobilidade das ações do primeiro sujeito na parte inicial da história.

³⁹ De haberlo sido, su mujer no hubiera podido regentar la taberna, menos hasta altas horas de la madrugada.. (BELLATIN, 2006, p.18)

⁴⁰ Le pareció a Jacobo Pliniak la señal para emprender el viaje [...] sintió que se le estaba dando una segunda oportunidad [...] renunció al trabajo [...] recogió a Julia.

Já na figura de Rosa assume o papel actancial de sujeito pragmático, sustentado por duas modalidades: sujeito do *poder* que preside um comitê de senhoras, e sujeito do querer, que se propõe a eliminar as academias de baile. Rosa Plinianson tem uma “missão por cumprir: acabar com as academias de dança instaladas na cidade.”⁴¹(BELLATIN, 2006, p.50). Interpretando agora o seu propósito como uma missão, ela se vê não mais como um indivíduo, isolado, em fuga e solitário. Agrega um aspecto mais à sua identidade: o sentimento de pertencimento, de pertencimento a um grupo. Daí o sujeito composto da predicação: as senhoras do comitê e a presidente Rosa Plinianson “não estão dispostas a deixarem-se vencer e abandonar suas casas”⁴²(BELLATIN, 2006, p 50). O sujeito da história se configura de forma diferente começando pela figurativização dos atores: são mulheres, senhoras, que se juntam organizadas, formam comitê com seu líder. Daí o resultado da ação: “há pouco tempo conseguiram fechar uma academia porque descobriram que os camarins eram utilizados como lugar para dormir.”⁴³ (BELLATIN, 2006, p.50). A enunciação narrativa sublinha a nova feição da atuação do grupo: o comitê “impediu [...] não deixou [...] salvou [...] conseguiu” (BELLATIN, 2006, p.50) Diferente da apatia ou indiferença de Jacobo Pliniak que, após tomar conhecimento de seu casamento em xeque, com Julia planejando fugir com Anselm: “aparenta não ter conhecimento daquela relação. Guarda silêncio, e todas as manhãs encara solitário o café-da-manhã que sua mulher lhe prepara, (BELLATIN, 2006, p.24). A pesar desse contraste a favor de Rosa Plinianson, é preciso considerar o silêncio de Jacobo Pliniak, não como de passividade real, porque ele não se manifesta, só se deixar ver. A favor dessa leitura está o fato de que em algum momento, após a traição de Julia, ele abandona repentinamente o seu povoado.

Mas de qualquer forma, as ações finais de Rosa Plinianson podem servir para exemplificar a assunção de um sujeito mais próximo à condição da ‘verdade’ que dá ‘falsidade’. A senhora Plinianson, desejosa de acabar com as academias de bailes, termina por ter uma ideia, criar a sua própria academia de baile. Para isso ela deseja “desenvolver uma série de sessões que, simulando ser encontros de dança, permitiriam, na realidade, a construção de um *Golem*, figura arquetipa da tradição judia capaz de anular a invasão que estavam sofrendo.” (BELLATIN, 2006, p.54). Disto, entende-se

⁴¹ Tiene una misión que cumplir: acabar con las academias de baile da ciudad.

⁴² No están dispuestas a dejarse vencer y abandonar sus casas.

⁴³ Hace poco se cerró una academia porque el comité descubrió que los camerinos se utilizaban como lugar para dormir.

que ela agora é o sujeito do querer, quer construir um *Golem*. Também é o sujeito do dever, expresso no “dever” de defender a cidade da invasão de academias. As outras modalidades, do saber, fazer e ser, também podem ser percebidas na atitude de Plinianson, já que ela é o sujeito do saber, ‘sabe’ o que deve fazer para expulsar as academias. De Rosa Plinianson o narrador tem o que contar. Por isso, o leitor toma conhecimento de que, após um primeiro dia de aula sem alunos, ela decide elaborar um mapa que explique às pessoas como chegar à sua casa. Contrata o serviço de um pintor profissional para elaborar o mapa. Assim, “se levantou cedo e saiu à rua vestida com o hábito de *Sor Gertrudis la venerada*” ⁴⁴(BELLATIN, 2006, p.60). Os verbos revelam o sujeito do querer “se levantou, saiu”, mas é o seu modo de vestir que chama a atenção. A oposição entre os dois momentos da narrativa se caracteriza por um contraste figurativo radical, partindo da composição externa da figura do protagonista. Saindo Rosa de casa em um povoado judeu vestida com o hábito de uma santa católica, a população logo se constrangeu e reprovou a atitude dela. Uma mudança inesperada se processava então, de um homem, judeu ortodoxo com seu *kipá*, para uma mulher católica vestida com o hábito *Sor Gertrudis*. A reação negativa é imediata, configurando o novo anti-sujeito, que nesse primeiro instante é coletivo: “alguns vizinhos olharam com assombro [...] outros davam as costas.” ⁴⁵(BELLATIN, 2006, p.61).

Seu novo percurso ôntico nos permite perceber mudanças ontológicas em relação à Jacobo Pliniak. Estas atitudes externas revelam profundas diferenças internas da personagem em relação ao seu falecido pai. Rosa Plinianson, mesmo frente ao ante-sujeito, desprezada, alcança no seu percurso existencial autonomia frente às novas circunstâncias. Autonomia frente ao passado, já que para se vestir assim, antes, necessita enterrar ao falecido Jacobo Pliniak; com ele, enterra a antiga identidade, simbolizada pelo *kipá* e da Torá: “após o funeral, se desfez da *kipá* de seu pai adotivo e do exemplar da Torá” ⁴⁶ (BELLATIN, 2006, p.61). Ou seja, rompe simbolicamente com o Destinador inicial religioso. Esse percurso de aquisição de sua independência é fechado simbolicamente pelo ritual da construção do *golem*.

Evidencia-se, desta maneira, um contraste ôntico e ontológico entre Rosa Plinianson e Jacobo Pliniak. Tanto no plano do agir (ôntico), como no plano do ser

⁴⁴ Se levantó temprano y salió a la calle vestida con el hábito de Sor Juana la venerada.

⁴⁵ Algunos vecinos miraron a la Rosa Plinianson con asombro [...] le daban la espalda.

⁴⁶ Luego del funeral se deshizo del *kipá* de su padre adoptivo y del ejemplar da la Torá.

(ontológico), alterações radicais marcam a fronteira entre os dois momentos. Se na primeira parte as forças às quais Jacobo Pliniak se vinculava geravam situações polêmicas, na segunda parte Rosa Plinianson ao desfazer-se das Escrituras e do casamento, ganha autonomia em relação a um ordenamento institucional, (casamento/religião), fazendo cessar as contradições anteriores. Entretanto, a narrativa embora focalize o sujeito do ponto de vista ôntico, não explicita o ontológico, demandando novas hipóteses, o que nos recorda ao afirmado por Greimas (1997), “todo parecer es imperfecto: oculta el ser; es a partir de él que se construyen un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío del sentido”, (GREIMAS, 1997, p.27). O que nos recorda ao afirmado por Laddaga (2007), sobre a busca de um tipo de escritor como Borges, Lezama Lima, César Aira, Mario Bellatin, construir “uma totalidade frágil da qual algo se ausenta, ao mesmo tempo em que sinaliza”. Porém, “esta ausência fascina”, é imagem que “em que em virtude dela, na temporalidade própria da vida cotidiana, temporalidade da ação e de relação”, logra abrir “outro tempo, o do fluxo e refluxo de tensões que repassam uma imobilidade”. Esta imagem estética é o “lugar” de a uma dança, de um “enlace de pontos que desarticulam o curso normal do mundo, que é interrompido, mas também iluminado pela apresentação de ‘uma forma silenciosa, obstinada, rebelde, esquiiva” (LADDAGA, 2007, p. 43). Ou seja, há sempre um vazio, algo não dito, que não se pode saber.

2.4 Percurso de correlações, a descrição do quadro e o pintor *outsider*

A obra não estabelece claramente as correlações entre as unidades narrativas, o narrador tampouco. Neste sentido, ao manter-se aberto, o romance de Mario Bellatin parece endereçar esta tarefa ao outro parceiro enunciativo o enunciatário, ou narratário. A narrativa oferece-se como uma presença problemática para a instância leitora, como um corpo gerando. As cenas e episódios que podem atribuir significados a determinado enunciado de abertura não são sequenciais. Focaliza-se um assunto e de repente toma-se outro, e outro. Cabe ao leitor deter o fluxo contínuo do discurso e o relato e buscar construir as correlações. A obra solicita uma atitude de permanência no aparente caos

do sem sentido, para refletir sobre pensar no porquê de não se entregar ao narrador a tarefa de revelar, criar e expressar sentido à experiência narrada. Em *Jacobo el mutante*, ele foca os acontecimentos conforme apareçam, desconexos, soltos. Uma hipótese é a abertura de sentido se efetuar mantendo os paradigmas soltos, desarticulados do eixo sintagmático, à espera que a leitura, na sua dinâmica de reconhecimento e interpretação, realize as possíveis correlações ainda que instáveis. Solicitando um fazer por parte do leitor, o que nos remete a Borges quando diz que em certas obras a “animação eventual” fica a nosso cargo. Um exemplo disso é a transformação de Jacobo Pliniak em Rosa Plinianson profundamente lacunar.

Observemos outros elementos que produzem o efeito de indeterminação na narrativa. Ao abrir o livro *Jacobo el mutante*, depara-se com o sugestivo título: “la espera”; na página seguinte, uma foto, seguida pelo seguinte fragmento: “As figuras foram/ficam suspensas. A pele dos homens perpetuamente molhada. Um Golem. Uma dúzia de ovos cozidos. Não ocorreu nenhuma mutação. Apenas a imagem de algumas ovelhas pastando em um terreno rochoso”.⁴⁷ (BELLATIN, 2006, p.13).

Este fragmento marca o início e o término do livro, de *Jacobo el mutante*, com o detalhe de que quando aparece ao final acresce-se uma oração, ““A empregada da editora Stromfeld, procurando apagar os vestígios do texto.”⁴⁸ (BELLATIN, 2006, p.79). Além disso, o fragmento verbal aparece antecedendo a narração da vida de Jacobo Pliniak, e depois de focalizar a vida de Rosa Plinianson. Mas entre as duas enunciações percebemos uma variação no sentido. Localizado ao princípio, funciona como epígrafe, e quando no final, tem o sentido de posfácio, do que vem depois. Apesar disso, permanece a feição hermética do fragmento, na sua relação com as histórias de ambos personagens. Como epígrafe, causa um efeito de estranhamento introduzindo uma força de fragmentação em relação ao todo da obra, pois, tomado como um conjunto estruturado de significantes, espera-se que o progresso narrativo caminhe acarreado sentidos. Entretanto, a princípio, os enunciados parecem desprovidos de sentido e, aparentemente, a nada se conectando. Além do fragmento aparentemente solto, dezenas

⁴⁷ Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan solo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

⁴⁸ La empleada de la editorial Stromfeld, buscando borrar las huellas del texto.

de fotos, aparentemente esparsas, aparecem. Soltas umas em relação às outras e em relação ao segmento inicial. Uma hipótese é que o fragmento e as fotos exemplificam o que a teoria literária vem nomeando como composição fragmentária contemporânea. Contudo, após inúmeras leituras, surgem certas correlações entre as partes, ainda que, em meio a saltos narrativos, descontinuidades, a rupturas, mudanças de assunto, digressões, entre outros, mas como veremos, estabelecê-las no eixo sintagmático não é tarefa simples em Bellatin.

Leituras e releituras começam a dar a perceber que cada oração do enunciado de abertura poderia cumprir o papel de síntese da história, ou de alguma maneira, a história remeteria a essa abertura. Esta correlação de unidades narrativas com unidades do enunciado de abertura poderia ser entendida pela proposta teórica de Barthes (2001), segundo a qual um núcleo textual sempre entra em correlação com outro na extensão linear de texto. Reconhecendo-se as unidades narrativas em suas correlações no eixo sintagmático, perderia força a noção de fragmentação ou de dispersão. Mas se observamos a “qualidade” do significado (ambíguo, múltiplo) que entra em correlação com os significantes, poderíamos pensar em um tipo profundo de fragmentação, a que conecta significantes com significados instáveis.

Nesse sentido, tomemos a segunda oração da abertura “a pele dos homens perpetuamente molhada”. Em primeiro lugar, o sentido básico do enunciado evoca uma isotopia que une homens, corpos, humidade, e outra isotopia de uma temporalidade que se perdura indeterminadamente. A priori, poder-se-ia analisar cada elemento em si, como desconectados de um todo. Entretanto, dentro da extensão sintagmática da narrativa, pode-se ir estabelecendo relações de cada um deles a sentidos que a obra vai construindo. A hipótese é de que a narrativa distribua sentidos, construa de modo fluido um paradigma particular, permitindo que os sentidos das unidades de abertura sejam pinçados pelo leitor, fica à espera de um leitor que o magnetize, da narrativa, significados ao enunciado de abertura.

Por exemplo, a figura da humidade, que agora molha a pele dos homens, ganha significação ao longo de toda a história, inclusive nas imagens fotográficas de lagos, rios e remansos. Vai-se construindo um eixo paradigmático particular à obra, confirmando que a obra busca criar um universo auto-referencial. Por exemplo, a água aparece com certa função ritualística: “levanta-se ao amanhecer. Logo após as orações

rituais e de seus banhos – vestido e com água fria como um de penitência pessoal.”⁴⁹ (BELLATIN, 2006, p.18). Poderíamos relacionar ao significante “a pele dos homens perpetuamente molhada” o fato de que para Jacobo Pliniak, a água é presença fundamental em sua vida. Forma parte do domínio pessoal e sagrado: “dirige-se ao entardecer a um ponto da fronteira que ninguém mais conhece, localizado em um vau de um rio pouco caudaloso, que cruza sem tirar a roupa. O assunto das águas e das roupas forma parte de seu ritual pessoal.”⁵⁰ (BELLATIN, 2006, p.27). Ou que para outros o rio possa significar separação, para ele, o cruzar que o rio permite, confere sentido à ação que ali se perpetua. Mas isto é um esforço em busca do sentido em relacionar as partes soltas, que realiza o leitor, não o narrador que apenas apresenta as partes. As partes estão dadas, a conjunção é enigmática, cabe ao leitor entrar no jogo de juntá-las, de criar entre elas possíveis “semelhanças”.

Outros significados podem ser articulados ao significante “a pele dos homens...” Além do sentido ritualístico do rio e do banho, é sobre o oceano que Jacobo realiza a sua travessia para a sua transformação individual. Mas o mar, figura hiperbólica com relação de seus equivalentes paradigmáticos aludidos, não é só caminho, mas aparece como doador, de qualificação e de objeto mágico: como que referendando a competência do sujeito, é nele que conhece aquele de que “se fez irmão espiritual”, “um tal Abraham”⁵¹ (BELLATIN, 2006, p.30), e que assim seguirá anos depois, já nos Estados Unidos, onde exerce realmente a função de objeto mágico, conferindo ao sujeito o poder-fazer. É este novo irmão que doa a Jacobo parte de suas terras, localizadas, também, não por acaso, às margens de um lago. Jacobo uma vez nos Estados Unidos passa a viver junto às águas do remanso doado por Abraham. Tal localização permite ver no lago um lugar mítico, de lugar em que se firma um contrato fiduciário entre amigos. E também se torna o centro do mundo: junto ao lago, Jacobo constrói sua casa.

Outro momento decisivo em que as águas são evocadas ocorre na transmutação de Jacobo em sua filha adotiva. Como em narrativas míticas judaicas a água, um dos

⁴⁹ “se levanta al amanecer. Luego de las oraciones rituales y de los baños- vestido y con agua fría a manera de penitencia personal”.

⁵⁰ “Se dirige al atardecer a un punto de la frontera que nadie conoce, ubicado en el vado de un río poco caudaloso, que cruza sin quitarse la ropa. El asunto de las aguas y las ropas forma parte de su ritual personal”.

⁵¹ “Un tal Abraham”.

quatro elementos fundamentais do universo, tem o poder de promover transfigurações radicais: nela, Jacobo “se submerge no lago para realizar suas ablações rituais que efetua todas as manhãs. Instantes depois regressa convertido em sua própria filha.”⁵²(BELLATIN, 2006, p.39). Com valor ritualístico, a água é ambivalente, significa morte e nascimento: “Jacobo Pliniak transformou-se em uma velha, que possuía em sua memória, talvez, o registro da existência de um tal Jacobo Pliniak, morto afogado enquanto fazia suas ablações em um lago, onde às margens, construiu sua casa.”⁵³(BALLATIN, 2006, p.39). Das águas em que Jacobo morre, surge Rosa Plinianson; neste sentido, a nível ôntico e ontológico, desde a percepção e da vivência figurativa das personagens as águas passam a possuir uma isotopia, para eles a água passa a equivaler morte e vida, duplicidade e/ou complementaridade. É como se o segmento “a pele dos homens”, quando vista deste modo que estamos buscando expor, possuísse uma força metonímica, a parte de um todo que o leitor deve ir correlacionando sentidos dispersos dentro da narrativa.

Outras unidades narrativas podem ser correlacionar-se a “pele dos homens”, através de isotopias temáticas ou figurativas. A figura da nudez que é evocada ao longo da narrativa e com ela a isotopia da naturalidade/natural, que no fio narrativo contrapõe-se ao modo de vida indiciado na indumentária de Jacobo Pliniak; ou seja, exposição do corpo e ocultação dele mesmo em espaço e situação restrita, sem a presença de terceiro, restrição a si a ao outro. Ou seja, há também a figura de uma antítese entre o enunciado de abertura e a vida ôntica de Jacobo Pliniak.

Por exemplo, a presença da roupa ou a sua ausência, é figurada no banho de Jacobo Pliniak, que se apresenta vestido e como condição ritualística necessária. Nesse sentido, a expressão “a pele dos homens”, que na primeira vez que é enunciada ao principio da obra não possui sentido algum, poderia ao final da obra, por exemplo, estar remetendo ao círculo de amigos que forma Rosa Plinianson, o reverendo Joshua Mac-Dougal, ao pintor, à própria Rosa Pliniason, ou mesmo a Jacobo Pliniak? Pois a frase em si comporta um sentido evocando corpos, em sua presença física e fisiológica, a que

⁵² “Se sumerge en el lago para llevar a cabo las abluciones rituales que efectúa cada mañana. Instantes después regresa a la superficie convertido en su propia hija”.

⁵³ “Jacobo Pliniak ha adquirido el cuerpo de una vieja, en cuya memoria quizá esté registrada la existencia de un tal Jacobo Pliniak, muerto ahogado mientras hacía sus abluciones en un lago a cuyas orillas construyó su casa”.

se sobrepõe a ideia de desnudamento, ao princípio está vazia de significado, mas após o percurso narrativo, evoca ao comportamento de Rosa Plinianson de dançar nua e da presença de seus amigos.

Como se indicou, o fragmento aparece antes da história de Jacobo Pliniak e após a de Rosa Pliniason. Na primeira, nada se pode inferir de sentido, postando-se como uma esfinge à espera de decifração. Já ao final, depois da última cena da vida de Rosa, é possível o resgate de sentidos da história narrada, graças à permanência isotópica de nudez manifesta na cena anterior. O enunciado “a pele dos homens” aparece após, ou durante um rito planejado por Rosa Plinianson, numa segunda tentativa de atrair pessoas a sua casa, depois da frustração da primeira. Nesta primeira tentativa de construção do *Golem*, “Rosa Plinianson cravou na porta um letreiro que mandou fazer a um pintor que costumava passear pela cidade. Depois se despiu e se calçou uns sapatos de salto alto. Colocou-se logo junto à porta à espera dos alunos.”⁵⁴ (BELLATIN, 2006, p.56). Essa nudez exposta, oferecida já havia sido cogitada: “[...] dança, corpo nu, música sacra, pedagogia, maldição [...] de todos esses elementos concatenados, de tal forma que contemplem apenas uma saída possível: a construção de um Golem.”⁵⁵ (BELLATIN, 2006, p.58). A narrativa cria um efeito antitético ao justapor à seriedade e à formalidade do homem vestido e solitário, à visão gregária da filha. Duas formas de realização ritualística que contrastam por esse detalhe: a nudez – exposta ou ocultada.

Não bastasse isso, a ausência de roupas em “a pele dos homens” evoca a desconstrução daquele que veio antes, de Jacobo Pliniak. Ao longo da obra fotos com partes de roupas vão aparecendo, como que desvestindo aos poucos o personagem, como que desfigurando a imagem anteriormente construída pelo cuidado da observação do vestuário. Na sequência das fotos, surgem certas imagens, às vezes claras como de botões, às vezes não tanto como a em que se adivinha algo como uma sola de sapato. Estes objetos surgem de modo avulso, solto, esparso, esquecido ou deixados como se partes de um antigo vestuário. Decomposição, desconstrução são processos que se leem nas fotos das páginas 64, 66 e 67, onde um botão aparece só, abandonado sob um tipo de vegetação, muito similar à vegetação que rodeia o lago das fotos das páginas 38 e 44,

⁵⁴ “Rosa Plinianson clavó en la puerta un letrero que mandó hacer a un pintor que solía pasear por la ciudad. Después de desnudó y se calzó unos zapatos de tacón alto”

⁵⁵ “baile, cuerpo desnudo, música sagrada, pedagogía, maldición [...] todos estos elementos concatenados además de tal modo que sólo contemplen una salida posible: la construcción de un *Golem*”

onde se alude aos banhos rituais de Jacobo Pliniak antes da transformação. As fotos, aparentemente fragmentos, evocam uma atmosfera de esfacelamento, talvez daquele que morreu em um lago ainda vestido. Tanto as fotos com as partes de roupas, como o detalhe da morte no lago do ex- rabino, e o descarte por Rosa de seus pertences permitem reconhecer uma isotopia temática. Possuem também um valor de objeto à espera de que alguém estabeleça sua identidade semântica, seu significado. A palavra metafórica, ou poética, é aquela que, em primeiro lugar, não se acomoda à identidade semântica estabelecida; por isso, “apresenta-se como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção” (RICOEUR, 2000, p.13). Diante do “objeto” fotos o leitor busca, observando o texto verbal, reconhecer as semelhanças. A obra ao enunciar deste modo, causando um estranhamento entre signo e objeto solicita uma postura, um comportamento do seu observador, semelhante àquele que observa metáforas (deslocamentos de sentido), cabe, frente a este tipo de discurso, o redescrever alguma coisa. Frente ao estranhamento, cabe o reinterpretar e refletir sobre o que está posto, (RICOEUR, 2000, p.468).

A cena que antecede a derradeira reiteração de “a pele dos homens perpetuamente molhada” é também significativa. Já como presidente do comitê de damas de sua cidade, Rosa Plinianson empreende uma cruzada contra as academias de bailes, estranho fenômeno que invade a sua cidade e se alastra a todos os grupos sociais. Ela entende isso como uma missão. Buscando alternativa para livrar a cidade do que entende como flagelo, cria em sua casa um espaço, no qual se reuniriam pessoas para construir um *Golem*. Ou seja, cria também uma academia de baile, contradição necessária segundo o narrador. Escolhe o local para as aulas: “aquele lugar, oculto detrás de um rochedo”, curiosamente “parecido ao que lhe serviu ao irmão Abraham Pliniak para salvá-lo do holocausto que devastou sua aldeia.” ⁵⁶ (BELLATIN, 2006, p.55). Nesse local oculto e afastado da cidade, detrás de um rochedo, colocou-se um velho toca-discos. Organizado o espaço, dá-se o espetáculo já citado da mulher nua, de salto alto, aguardando à porta os alunos. Não comparecendo nenhum aluno nesse primeiro intento, atribui a causa à falta de qualidade do cartaz de divulgação do local. À procura de um pintor capacitado para produzir um cartaz mais eficiente, sai à rua vestida de Sor Gertrudis a venerada. Encontra-o em um promontório, sobre a baía

⁵⁶ “Aquel lugar, oculto detrás de un roquedal, parecido al que le sirvió al hermano Abraham Pliniak para salvarse del holocausto que acabó con su aldea”

central. É esta a paisagem que dali se descortina: “desde lá se contemplava a antiga estrada [...] se viam os edifícios, cujas janelas brilhavam com o sol. Todos seus andares estavam tomados por academias. Os tetos se usavam como grandes pistas de baile. Desde o promontório podia-se observar o povoado em todo o seu esplendor.”⁵⁷(BELLATIN, 2006, p.63). Descem pintor e Rosa do promontório. No caminho ela o ajuda, sem que ao leitor se informe o motivo da ajuda. Rosa Plinianson apenas carrega o cavalete de pintura, e se pergunta como conseguia ele subir tantas coisas ao promontório. Fica subentendido que o pintor possui alguma restrição física. Detendo-se secamente, ela lhe pede que se reúna com ela uma hora mais tarde em sua casa e que, além dos implementos de pintura, leve duas dúzias de ovos brancos. Segue-se a apresentação do galpão adaptado para as lições de dança. Na cena final, a do ritual para a construção do Golem, estão Rosa Plinianson, o reverendo Joshua Mac Dougal, e o misterioso pintor. Onde? No galpão detrás de um rochedo. Neste ambiente, tudo se mantém em silêncio, sem o menor movimento.

Nessa sequência, aqui resumida, chamam a atenção alguns detalhes aparentemente sem importância, o narrador os emite, mas não concatena às cenas seguintes. O primeiro deles são os ovos que no fragmento inicial/final aparecem como “uma dezena de ovos cozidos”. Cabe ao leitor ler “‘ovos cozidos’” como uma metáfora? Buscar correspondências para o objeto? Sim, como muito já temos apontado.

O ritual final se realiza “detrás do rochedo”; no mesmo fragmento, diz que “tão somente apareceram umas ovelhas pastando num terreno rochoso”⁵⁸. Diz que as pessoas ficaram em silêncio e imóveis: “las figuras quedaron en suspenso”. Como se traduziria “em suspenso”, em suspense, paradas, imóveis? Quando que as imagens deixam de se mover? Quando captadas pela fotografia ou pela pintura. A cena final / inicial poderia ser a descrição de um quadro, com imagens pintadas pelo artista misterioso? Além do pintor, palavras como ‘figuras’, ‘suspenso’ e ‘perpetuamente’ sugerem isto. O fragmento inicial/final poderia ser deste modo, a narração de um quadro que está sendo pintado. A imobilidade é tanto do artista que pinta, como das figuras que estão sendo pintadas, e uma vez desenhadas na tela, ganham perenidade, permanecerão

⁵⁷ “Desde allí se contemplaba la antigua carretera. También la playa y el malecón. [...] se veían los edificios, cuyas ventanas brillaban con el sol. Todos sus pisos estaban tomados por academias. Los techos se usaban como grandes pistas de baile. Desde el promontorio se podía observar el poblado en todo su esplendor”.

⁵⁸ “tan solo aparecieron unas ovejas pastando en un roquedal”

perpetuamente do modo que foram captadas pelo pincel do artista, “suspensas e molhadas”, imóveis, e ao mesmo tempo, por estarem sob o cavalete, ficam suspensas, erguidas do chão, suspensas do solo, assim, dando uma ideia de elevação e suspensão em relação ao terreno. Esta cena assim interpretada relaciona-se a um tipo de busca por suspensão temporal e espacial que certas narrativas contemporâneas parecem propor. O escritor brasileiro João Gilberto Noll assim expressa tal anseio: “não me interessa muito o fluxo insensato de um dia após o outro. Me interessa o momento coagulado” (JOÃO GILBERTO NOLL, *apud* HORNE, 2011, p.24). Estaria Rosa Plinianson buscando compor um instante de suspensão poético e este seria o seu ato de intervenção no seu ambiente saturado e administrado? Almejamos demonstrar que sim.

Ainda refletindo sobre esta hipótese de ser o fragmento a narração/descrição de um quadro, de um “momento coagulado”, chama atenção o personagem pintor, por características que o aproximam a outros personagens de Mario Bellatin, como o *escritor sem perna*, de *Flores* (2001), e o cabelereiro, de *Salón de belleza* (2009), que, figuras *outsiders*, mesmo assim encontram pontos de fuga e fissura como se verá oportunamente. O pintor só aparece na última cena da história, mencionado por primeira vez por Rosa Plinianson referindo-se ao cartaz na porta da casa: de “um pintor que costumava passear pela cidade”⁵⁹ (BELLATIN, 2006, p.56), costumava desenhar árvores do entorno, ou ficava horas a fio, estático, olhando as ondas. Mas é no promontório que o encontra, de onde contemplava a antiga estrada, a praia e o calçadão costeiro; ou edifícios com janelas brilhando ao sol. O pintor é um sujeito que se movimenta no espaço, da cidade, apreciando e trazendo para sua arte elementos naturais (mar, árvores); mas se refugia num local distante e elevado, rochoso, o que expressa a sua busca por distanciar-se “do fluxo insensato”, para usar uma expressão de Noll. Buscaria ele refugio contra a cidade invadida de academias de baile? Isso permite vislumbrar pontos de similaridade, isotopias variadas, com outras passagens de *Jacobo el mutante*, bem como de *Salón de belleza* e *Flores*, em que se focaliza a arte e o artista. Em *Salón* é a epidemia, e em *Flores* as síndromes, em *Jacobo el Mutante* a febre das academias de baile.

Por hora, voltemos ao pintor de *Jacobo el mutante*, que em silêncio guarda seus implementos e empreende à volta do promontório à cidade. Finalmente, ocorre o ritual na casa de Rosa Plinianson, ao qual acorrem o reverendo, Plinianson e o pintor.

⁵⁹ “A un pintor que solía pasear por la ciudad”.

Durante o ritual (BELLATIN, 2006, p.74), o artista é objeto prioritário de um observador, atento, curioso: está sentado frente a seu cavalete para “desenhar as cenas”. Observa que ele “aprecia” os objetos e aqueles que estão na cena; no ambiente, em silêncio, quase não se escutam os rumores das academias. E “o artista não faz o menor movimento”. Na sequência, quando “abandona sua imobilidade, seu perfil é definido. A sombra projeta sua cabeça algo alargada. Seu olhar não se dirige a nenhuma parte”. E finalmente, uma informação: faltava-lhe o braço esquerdo. Um dado autobiográfico do romancista cujo sentido aqui, neste contexto, se deve pesquisar, como as deficiências em personagens de outras obras. Além do silêncio e da imobilidade, um detalhe fundamental, que na verdade traduzem os dois anteriores: o olhar que não se dirige a nenhuma parte do espaço físico. Para onde então? Esse olhar é fundamental. Pintura e fotografia pertencem ao mesmo universo, em que o sujeito expressa e produz uma imagem em que podem cruzar-se o íntimo do sujeito e o objeto à sua frente. O olhar do pintor parece levá-lo a ocupar o lugar da enunciação do discurso fotográfico, no lugar da fotógrafa e sua lente. Ou o do sujeito enunciativo da paisagem de algumas ovelhas pastando entre rochas. O pintor e o fotógrafo unem-se pelo gesto contemplativo. Num processo de substituições e trocas de posições e funções, o lugar real do pintor preserva-se, mas não como dele, mas de outros atores. Seus substitutos metafóricos? O que vê o pintor de cima do promontório, além da estrada, a praia e o calçadão costeiro? A cidade. Esse complexo se faz substituir pela imagem singela, bucólica, de algumas ovelhas pastando, algumas. O olhar e a percepção do pintor se detêm, permanecem em repouso contemplativo, o que cria uma fratura na isotopia de aceleração e fluxo contínuo das academias de baile. Novamente evocamos a Noll, quando afirma identificar-se e buscar compor universos opostos ao *thriller*, “eu não aguento mais *thriller*”, e segue: “é por isso que as artes plásticas são o meio de expressão estética que mais tem me chamado a atenção ultimamente. A fotografia, por exemplo, é a coisa estática. Para que tanto rebuliço?” (JOÃO GILBERTO NOLL, *apud* HORNE, 2001, p.26). Parece-nos isso, a atitude do pintor e de Rosa Plinianson em um contexto acelerado, poderíamos dizer de “rebuliço”, das academias que a todos impõe um mesmo comportamento, buscam essa sorte de imobilidade e coagulação que a contemplação e o fazer mimético almejam. Mas, além disso, por toda a incompletude da cena: um ponto de mistério e negatividade do que é o evento. Não se deixa capturar completamente. O ato de Rosa Plinianson se reveste de mistério, suspensão e silêncio, a “linha de mistério e fogo que é

a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que chamamos de silêncio” (LISPECTOR, 2009, P.97).

Após o final da narrativa com o ritual de Rosa Plinianson, como já se assinalou, uma espécie de posfácio traz novamente o fragmento de abertura:

As figuras ficaram em suspenso. A pele dos homens perpetuamente molhada. Um Golem Uma dúzia de ovos cozidos. A empregada da editora Stroemfeld, procurando apagar os vestígios do texto. Não se produziu nenhuma mutação. Apenas apareceu a imagem de algumas ovelhas pastando entre rochas.⁶⁰ (BELLATIN, 2006, p.79).

Após a cena do ritual de Rosa Plinianson, aparece o fragmento-moldura. A repetição, neste caso é para deter o fluxo, para fazer ver de novo. A justaposição deles, da cena final e da moldura, pode reforçar a ideia de que o fragmento seja descrição do quadro sendo pintado: “As figuras ficaram em suspenso”. Assim ele se inicia. Essa constatação ocorre logo após a cena de Plinianson despida, o reverendo, a lembrança dos ovos levados pelo pintor, no local oculto, semelhante àquele onde Abraham se escondeu durante o holocausto (a ele voltaremos oportunamente). E ainda há o detalhe: nesta segunda aparição da moldura, dá-se um acréscimo: “A empregada da editora Stroemfeld, procurando apagar os vestígios do texto.” A que segue a dois enunciados que, agora, parecem estabelecer uma relação de sentido: “Não houve mutação. Apenas apareceu a imagem de algumas ovelhas pastando entre rochas.” Entende-se que a funcionária cumpre sua tarefa em uma editora, numa empresa em que se publica, portanto, fixa e dá a conhecer ao público, determinado produto, mas que ela tenta apagar vestígios do texto. Seu trabalho dá origem ao palimpsesto, apaga um texto para deixar à mostra outro.

Deste modo, como estamos buscando demonstrar, a narrativa, a progressão da história, emite uma profusão de elementos (baile, corpo, ritual, golem, ovos, etc), mas não realiza a concatenação entre eles, nem no plano horizontal, da sintaxe narrativa, e nem no plano dos sentidos, no eixo dos paradigmas. O que ocorre então com os elementos emitidos no eixo narrativo? Ficam sem concatenação e com difuso sentido,

⁶⁰ Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. La empleada de la editorial Stroemfeld, buscando borrar las huellas del texto. No se produjo ninguna mutación. Tan solo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

entretanto, a obra vai projetando um universo paradigmático particular, através de mecanismos de construção de uma linguagem particular, que se auto refere, atraindo para dentro de si o olhar de seu observador, que deve assumir perante a obra, uma postura análoga à dos personagens Rosa Plinianson e do pintor: contemplação.

Deste modo, buscamos demonstrar como a narrativa dita fragmentária, na realidade compõe uma espécie de abertura entre o eixo sintagmático e o paradigmático, como? Enunciam-se unidades narrativas que podem ser correlacionadas para comporem significados e sentidos, porém, ela enuncia as unidades, mas não as integra ou define, isto fica em abertura, poderiam não ter sido correlacionadas e permanecido esparsas e fragmentadas. A conjunção das partes é eventualmente animada pelo produtor/leitor. Com isso, a narrativa parece sugerir que o significado e o sentido não são responsabilidade do narrador, compartilha com a instância leitora a tarefa de ver sentido na aparente fragmentação. Uma das consequências deste modo de estruturação é que o “fazer” mimético não se restringe à obra, seu movimento interno solicita a participação do outro, e assim, por meio deste efeito estético e mimético, poderia intervir no plano leitor, detendo, “coagulando” a aceleração no “fazer”, detendo o “rebuliço”.

2.5 O gesto de intervenção

Chegando ao novo lugar, a protagonista se empenha em assumir o papel actancial de anti-sujeito contra as academias. O objetivo não se restringe à auto preservação, mas também à coletividade. Um gesto de intervenção em um meio saturado.

Essa função actancial se investe de temas e figuras que, num primeiro momento, pertencem à isotopia espacial, de forma que se polarizam os lugares das ações de cada um dos termos do confronto. Estratégia discursiva que não se restringe a *Jacobo el mutante*; em outras obras do autor mexicano como em *Flores* e *Salón de belleza*, a elas voltaremos oportunamente. Em *Jacobo el mutante* o tema do afastamento logo se evidencia, recebendo uma cobertura figurativa que a especifica como sendo veridictoriamente um lugar do segredo: um lugar no alto, rochoso e escondido. Rosa Plinianson e o pintor escolhem para o ritual de construção do Golem “aquele lugar oculto detrás de um rochedo” (BELLATIN, 2006, p.55). Sobre a sua escolha diz-se ter

sido inspirada no “que serviu ao irmão Abraham Pliniak para salvá-lo do holocausto que devastou sua aldeia.” ⁶¹ (BELLATIN, 2006, p.55). Tem sentido essa aproximação quando se toma a invasão das academias de baile como análogo ao holocausto. Identificam-se, portanto, como locais heterotópicos, conforme definição de Foucault (2000). Segundo ele, os espaços se classificam como insubordinados e insubmissos em relação a um espaço hegemônico. Rosa Plinianson busca pontos ilocalizáveis, que embora dentro do circuito da cidade, são ao mesmo tempo dela separados, escapando do poder e controle alheio. O afastamento geográfico garante um distanciamento como desvio do que se constituiu como a normalidade febril no espaço hegemônico.

Essa linha isotópica de separação também caracteriza o comportamento do pintor. Observa a cidade desde cima do promontório, como objeto de sua arte. A definição de sua atitude ordinária é “contemplação”. Embora se registrem como sinônimos admirar, apreciar, olhar, observar, atentar, notar, a postura do sujeito que contempla se diferencia por uma espécie de abstração do objeto, que se preenche o intervalo por um conteúdo subjetivo. Por isso, pergunta-se: o que contempla o pintor? Mais de uma vez, Rosa o encontrou na “praça central desenhando as árvores do entorno” ou na “praia, estático, frente às ondas durante muitas horas seguidas.” (BELLATIN, 2006, p.62). O pintor contempla uma natureza natural, sem mediações nem dispositivos. Tal comportamento nos remete a Noll novamente: “é por isso que as artes plásticas são o meio de expressão estética que mais tem me chamado a atenção ultimamente. A fotografia, por exemplo, é a coisa estática. Para que tanto rebuliço?” (JOÃO GILBERTO NOLL, *apud* HORNE, 2001, p.26). Frente ao rebuliço, ao corre-corre, a detenção no tempo e a suspensão do olhar.

Neste sentido, é significativo também que não pinte a cidade; em seu trabalho, é flagrado de costas a ela, reproduzindo as árvores de seu entorno ou, no promontório, o mar. Embora Rosa informe ser ele “um pintor que costumava passear pela cidade.” (BELLATIN, 2006, p.56). Rosa Pliniason e o pintor, portanto, encarnam a “ingovernabilidade”, em termos de Giorgio Agamben (2004), realizam gestos que, de algum modo, fissuram a normalidade. E que gestos são estes? Estéticos e contemplativos frente a um “rebuliço”, coloquemos assim.

⁶¹ “Aquel lugar, oculto detrás de un roquedal, parecido al que le sirvió al hermano Abraham Pliniak para salvarse del holocausto que acabó con su aldea”

Essa caracterização da dupla de atores leva à questão da função das academias de dança dentro da história e também do comportamento da dupla em relação a elas. Certas características das academias, como a sua onipresença, única cultura, levando o povoado a cooptar, não via expressa da força e violência, mas de forma sub-reptícia, remetem à segunda natureza de Georg Lukács e à oposição entre vida nua “zoé”, e a vida administrada, na concepção de Agamben (2014), altamente presente em nossa época histórica.

Georg Lukács (2012), em *A teoria do romance*, aponta que o mundo moderno apresenta em sua natureza uma cisão, entre o natural e o institucional. A maquinaria econômica, burocrática, institucional, industrial, que eclode, principalmente na modernidade, marca um ponto de diferenciação com o mundo natural. O teórico nomeia “segunda natureza” a esta outra realidade concorrente à natural. A modernidade se caracterizaria, dentre outras coisas, por esta cisão entre uma primeira natureza, e uma segunda natureza, administrada para determinados fins: deste modo, o mundo já dentro dos marcos da modernidade era caracterizado como o da:

[...] convenção [...] um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza [...] (LUKÁCS, 2012, p.62).

Tal rede administrativa, burocrática, regularizada, econômica que ascende na modernidade, agudiza-se, segundo Fredric Jameson (1999), a partir dos anos de 1970 e agrava-se em tempos de tecnologia da informação generalizada, como defende Byung-Chul Han (2007), pois como aponta, conforma uma cultura, cujo controle subjetivo pode ser nomeado como generalizado. Torna-se presente inexoravelmente na vida dos homens; mesmo que a forma de cultura varie, o conteúdo, o que está subjacente, em grande medida regulariza-se, norteia-se e tem por finalidade o econômico. Segundo Lúkacs, nem o futuro, o ser, ou a arte escapam à rede. A segunda natureza se caracteriza, portanto, por sua presença constante, abarcadora e sem sentido transcendental “para o sujeito em busca de objetivo”.

Neste sentido, a grande crise da arte moderna, para o teórico, foi a constatação, por parte de alguns espíritos, desta dicotomia entre um mundo natural, fenomênico, e um conformado pela presença constante de uma segunda natureza. O mundo da segunda

natureza, que rapidamente a tudo engloba, “não possui nenhuma substancialidade lírica: suas formas são por demais rígidas para se ajustarem ao instante criador do símbolo.” (LUKÁCS, 2012, p.63).

A segunda natureza de Lukács, administrada e burocratizada, controladora das subjetividades, assemelha-se muito àquela com que Rosa Plinianson se depara em um belo dia: “Afirma Joseph Roth que quando Rosa Plinianson saiu das águas, as escolas de dança eram um espaço que ganhava cada dia maior número de adeptos.”⁶² (BELLATIN, 2006, p.43). Um controle externo das subjetividades, a adesão maciça atraída pelo novo ritmo; não só o povoado é asfixiado por essa febre, como expande sua força e energia para fora de seus limites: dormindo em seus carros, turistas aguardam seu turno. Rapidamente as academias tornam-se uma epidemia, passam a regular a cultura local, a ponto de tornar-se a dança onipresente, apoderando-se do tempo e do espaço, igrejas, bancos, escolas, casas, etc. Tão forte é seu controle sobre as pessoas que são comparadas pelo narrador aos *pogroms* russos e ao holocausto.

Para o narrador de *Jacobo el mutante*,

[...] não é por acaso que a história começa na era dos pogroms russos e termina um século depois. Também não está escrito que uma comunidade de imigrantes gradualmente abandona suas velhas crenças. Joseph Roth não descreve os regimes políticos que realizam a limpeza racial, mas [...] coloca os fatos de tal forma que a decisão parece ser assumida, naturalmente, pelos habitantes de uma cidade hipotética tomada por centenas de academias [...] ⁶³ (BELLATIN, 2006, p.48).

Ou seja, há um arco narrativo que une os *pogroms* às academias de dança. Ambos são dispositivos de poder; enquanto o primeiro controla via repressão física, o segundo usa forma mais sofisticada de persuasão. O controle nos campos de concentração era da ordem da violência física e psicológica, já as academias controlam as mentes e os corpos aparentando naturalidade. Ainda que perseguidos, torturados e mortos, os judeus expostos aos *pogroms* buscavam fugir (como os habitantes do

⁶² “Señala Joseph Roth que cuando Rosa Plinianson salió de las aguas, las escuelas de baile eran un espacio que ganaba cada día mayor número de adeptos.”

⁶³ [...] no es casual que el relato comience en la época de los *pogroms* rusos y termine un siglo más tarde. Tampoco que se escriba como una comunidad de inmigrantes va abandonando, de manera gradual, sus antiguas creencias. Joseph Roth no retrata regímenes políticos efectuando limpiezas raciales [...] sino que pone los hechos de forma tal que la decisión parece ser asumida, con bastante naturalidad, por los habitantes de un hipotético poblado tomado por cientos de academias [...]

condado de Jacobo Pliniak), e permaneciam em sua crença, cultura e identidade. Com a massiva instalação das academias de dança, tudo isso começa a vacilar, já ninguém foge, há uma normalização do controle, esta é a sua força sobre as subjetividades. Os habitantes abandonam a sua cultura, são levados a isso pela força do dispositivo externo chamado “academias de baile”. Deste modo, as academias impõem um comportamento homogêneo, obtendo aquilo que sequer os *pogroms* e o holocausto conseguiram: controlar as subjetividades, e fazendo isso, governar os corpos, é neste universo que o gesto de Rosa Plinianson e do pintor ganham real significado enquanto intervenção.

Ainda sobre os *pogroms*, segundo Foucault, na Era Moderna a política, ao invés de ser de um “Estado territorial”, cada vez mais é política de um “Estado de população”. Isto é, a política de Estado pouco a pouco vai deixando de ser uma política de territórios, de guerras e expulsões, para exercer uma forma de poder sobre o comportamento da população. O Estado busca controlar a “vida nua”. A vida nua, natural, a *zoé* como nomeia Agamben (2004), antes da modernidade, segundo o filósofo explica, se mantinha fora dos cálculos políticos, na contemporaneidade torna-se matéria de governo. Analogamente, em *Jacobo el mutante*, na primeira parte da história há uma política coercitiva tipicamente de Estados territoriais, os *pogroms*, onde a população judaica é morta ou expulsa de um determinado território; já na segunda, há uma política de população, em que academias de dança atuam dissimuladamente sobre a população como se não fossem política, porém controlam e homogeneízam as formas de vida demonstrando seu profundo papel político.

Durante o regime de coerção física dos campos de concentração, como os *pogroms*, os judeus buscavam fugir ou, uma vez que presos, resistir, ainda que não fisicamente, mas identitariamente. O novo poder das academias - da convenção, do controle das subjetividades e dos corpos - atua sedutoramente, de maneira que a adesão “parece ser assumida, com bastante naturalidade, pelos habitantes de um hipotético povoado tomado por uma centena de academias de dança” ⁶⁴(BELLATIN, 2006, p.48). Ou seja, pertencer ao movimento se naturaliza, parece ser da ordem natural, uma segunda natureza. Frente a isso, chama-nos a atenção o comportamento de Rosa Plinianson nem o pintor.

⁶⁴ “parece ser asumida, con bastante naturalidad, por los habitantes de un hipotético poblado tomado por cientos de academias de baile”

Frente a esta invasão “somente as casas habitadas pelos integrantes do comitê de damas se mantêm livres da influência das academias.” ⁶⁵ (BELLATIN, 2006, p.49). O que coloca a questão: a narrativa, marcando assim o comportamento desse grupo, sugere que é possível fugir, fissurar esse controle, como diz Lukács, presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade. É possível encontrar sentido ou matéria sensível a despeito de toda a regularidade?

Pensadores da modernidade como Lukács, W. Benjamin e T. Adorno defendem, resumidamente, que o lirismo, a narrativa, a arte, em um contexto de segunda natureza, minguariam, arrefeceriam, já que: “a segunda natureza das estruturas do homem não possui nenhuma substancialidade lírica: suas formas são demais rígidas para se ajustarem ao instante criador de símbolos” (LUKÁCS, 2012, p.63). A carência própria de um mundo dominado pela “segunda natureza”, pobre, opaca e sem substância, foi o ponto de crise do artista moderno, e que desencadeou, segundo os teóricos citados, a crise da arte e do próprio romance na modernidade.

De fato, em meio a um mundo controlado, administrado, por uma indústria cultural, deflagra-se uma enorme crise da arte, cujo caminho foi muito bem percorrido e explorado tanto pela própria arte como pela teoria e a crítica, como bem apontam o próprio Lukács (2012), e também W. Benjamin (2012), Krauss (1984), João Alexandre Barbosa (1974), entre outros. Mas esta crise advinda do mundo como segunda natureza oferecida ao artista, se em certos momentos gerou nele pura negatividade, como demonstra Krauss (1984), ou traz à míngua da narração, conforme Benjamin (2012), constitui ela a única saída ao artista? É o fim da arte?

Antes, é importante destacar que a dicotomia proposta por Lukács, entre dois tipos de vida, uma administrada e outra natural, não se originou com ele. Agamben demonstra que já desde os gregos a distinção está posta. Neste sentido, para destacar a reflexão de Lukács e fortalecer a hipótese sobre a atuação das academias e o comportamento de Rosa Plinianson, do pintor, bem sobre o próprio romance de Mario Bellatin, coteje-se o pensamento do filósofo italiano. Lembra Agamben que os gregos possuíam dois conceitos e duas palavras para exprimir a ideia “vida”: “zoé, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou

⁶⁵ “sólo las casas habitadas por los integrantes del comité de damas se mantienen libres de la influencia de las academias”

deuses) e *bíos*, que indicava forma ou maneira própria de um indivíduo ou de um grupo.” (AGAMBEN, 2004, p.09). “Zoé” refere-se à vida natural, à característica do que é vivente como “Deus é um vivente”, e isto, para os gregos, era um bem em si. (AGAMBEN, 2004 p.09). A este respeito cita Aristóteles: “é evidente que a maior parte dos homens suporta muitos sofrimentos e se apegam à vida (zoé), como se nela houvesse uma espécie de serenidade (eumería, belo dia) e uma doçura natural.” (ARISTÓTELES, *apud* AGAMBEN, 2004, p.10).

No mundo grego, a simples vida natural ficava excluída da *pólis*, e permanecia restrita ao âmbito da casa, do *oîkos*, (AGAMBEN, 2004). Um é o comportamento humano na casa, próximo à *zoé*, ao natural; outro, político, vinculado à *pólis*. Segundo Agamben, é “em referência a esta definição que Foucault, ao final de “Vontade de saber”, resume o processo através do qual, nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal.” (AGAMBEN, 2004, p.11). Deste modo, a Era Moderna é, de acordo com Foucault, o momento histórico no qual a *zoé* passa a ser administrada. Este é o princípio da *biopolítica*: “Por milênios, o homem permaneceu o que ele era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente.” (FOUCAULT, *apud* AGAMBEN, 2004, p.11).

Na era moderna, a dicotomia entre vida natural e *práxis* política entra em crise. O indivíduo, “enquanto simples corpo vivente” torna-se a aposta que está em jogo “nas estratégias políticas” (AGAMBEN, 2004, p.11). A *zoé*, a vida nua e natural, a que se situava fora do controle e administração da *pólis*, na Era Moderna, passa a ser questão política. Resulta da oposição grega a definição de biopolítica:

[...] Em particular, o desenvolvimento e o triunfo do capitalismo não teria sido possível, nesta perspectiva, sem o controle disciplinar efetuado pelo novo biopoder, que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os ‘corpos dóceis’ de que necessitava [...] (AGAMBEN, 2004, p.11)

Cria-se corpo dóceis por meio do controle subjetivo e da “vida nua”. Amplamente presente, o controle denominado biopoder, cria, por meio de tecnologias apropriadas às subjetividades, os ‘corpos dóceis’, de que necessita para um determinado

comportamento homogêneo. Dóceis, mansos, domesticados, domados, regularizados, corpos submissos, administrados e governados em uma direção e com uma finalidade. Diante disso, observando as academias de *Jacobo el mutante*, percebemos uma possível aproximação ao conceito de biopolítica e segunda natureza.

As academias de dança do romance de Bellatin, como buscamos demonstrar, se enquadram nestas categorias. Escapar disto é possível? A única resposta é que tem se buscado dar a partir de Lucács e Adorno? Mas ler, principalmente a Adorno como pura negatividade, não é uma leitura apressada das teses do teórico? Defendemos que sim, Adorno afirma em *Dialética do esclarecimento* que no contexto de aceleração que a todos envolve, “importa mais em deter o fluxo em direção à barbárie”, a barbárie entendida como a dominação das subjetividades. E o que diz Adorno frente a isso? “Importa mais”, isto é, é possível realizar uma ação, e qual seria esta ação importante? “Deter o fluxo”. E como deter o fluxo? Talvez, antes de tudo, dando-se conta dele como se deu Noll, e frente ao frenesi optar pelo seu oposto, o “estático”, pelo objeto que se pode parar e observar, pois, “para que tanto rebuliço” (JOÃO GILBERTO NOLL, *apud* HORNE, 2001, p.26).

Rosalind Krauss (1984) busca demonstrar que o período de pura negatividade na arquitetura modernista, já a meados dos anos 80 do século passado, começou a sofrer alterações. Ela viu em novas esculturas - como as de Robert Smithson, com “Partially Buried Woodshed”, na Kent State University, entre inúmeras outras - a passagem do *status* de pura negatividade ao de arte que não quer nem representar o real moderno, tampouco, negá-lo. Esta nova condição da arte pretende, segundo a teórica, demarcar e manipular os locais. Intervir na paisagem, mover e ampliar o olhar daquele que passa por ela distraidamente, deter o fluxo. Krauss demonstra que em todas essas novas estruturas, híbridas, de variados meios de expressão existem uma espécie de intervenção no espaço real, que culmina em uma abertura da clausura “na realidade de um espaço dado.” (KRAUSS, 1984 p.136). Uma abertura, diríamos, na própria lógica da segunda natureza.

Neste sentido, o comportamento de Rosa Plinianson, do pintor bem como, em sentido lato, o próprio romance *Jacobo el mutante*, por seu modo de composição, podem ser descritos como de intervenção em um dado espaço e ordem homogênea.

O pintor mantém-se na cidade, mas não a retrata, pinta as árvores, as praias, os corpos nus (zoé, sem mediações), e não aquilo que representa a natureza ordenada e administrada, a cidade artificial das academias, opaca e sem substância. Ao agir assim demarca uma posição em relação à cidade e sua opacidade, ao mesmo tempo em que a manipula interferindo em sua clausura. Extrai de uma paisagem presente na cidade, sem que esta perceba, uma substancialidade, abstraída nos longos períodos em que se postou frente ao fenômeno, contemplando-o. Sua arte e seu comportamento contemplativo intervêm no espaço tomado pela mesmice, são estáticos e coagulantes. Diferem do *a priori* homogeneizante, rompem seu ciclo, a ele são insubmissos, o fissuram. Seus comportamentos em meio à cidade administrada podem ser tomados como substanciosos àquele que o veja, geram contemplação no seu espectador (leitor), deste modo, são em si substância, e como tal, contrapõem-se à falta dela e à opacidade do mundo existente no povoado.

Tal comportamento de Rosa Plinianson e do pintor, exemplifica o comportamento intempestivo do contemporâneo "O contemporâneo é o intempestivo" de Nietzsche (*apud* AGAMBEN, 2007). Ser contemporâneo é estar e não estar, ocupar uma defasagem em relação ao local e assim fissurar o ciclo das conformidades. Contemporâneo é, como Agamben descreve o comportamento de Nietzsche, tomar posição em relação ao presente, é dele dar-se conta. Com isto, ocorre uma desconexão e dissociação entre aquele que se dissocia e desconecta, e aqueles que permanecem mergulhados no presente. Entretanto, segundo o filósofo italiano:

[...] Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] (AGAMBEN, 2007, p.54).

O contemporâneo não coincide perfeitamente, desloca-se em relação ao controle do presente (da biopolítica, da segunda natureza, da racionalidade técnica). "Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela." (AGAMBEN, 2007, p. 55). O contemporâneo coloca-se em certa discronia. Mas é nesta defasagem que se relaciona com seu tempo e espaço porque "a contemporaneidade [...] é uma singular relação com

o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias.” (AGAMBEN, 2007, p.54). É ao deslocar-se dela que a evidencia.

É neste sentido que Rosa Plinianson e o pintor podem ser compreendidos como contemporâneos frente ao presente que lhes toca. Habitam a atualidade da cidade, mas entram em descompasso com o seu ritmo. Colocam-se em um espaço não localizável, e entram em discronia em relação a ele. Deslocam-se do comportamento hegemônico e massivo. Não coincidem com a prática que apodera de todos. Arte e artista entram em um contratempo às imposições do momento, burlescamente expresso pelo contágio das academias. Demarcam um lugar não burocratizado, onde agir e consciência por momentos se descolonializam. Rosa Pliniason, o pintor, personagens de *Salón de belleza*, o escritor, de *Flores*, bem como os romances do Bellatin se apresentam como estranhos. Capazes de causar o estranhamento tão necessário em uma paisagem monocultural, como descrita por Lucács, Adorno, W. Benjamin. E ainda podem ser tomados como objetos de intervenção no espaço e no tempo presentes, no sentido de Rosalind Krauss.

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento* (2013), projetam sobre o mundo moderno uma outra luz, e sobre o contexto social tanto de Jacobo Pliniak como no de Rosa Plinianson. No primeiro, há o controle exercido pelos *pogroms* russos e no segundo, não casualmente, pelas academias. O que une os dois mecanismos é o fato de que ambos, cada qual à sua maneira, buscam dirigir, dominar e administrar a vida das pessoas. Um traço da modernidade está no excesso de ordenação da vida pela racionalidade técnica. Tal aspecto advém, segundo Adorno e Horkheimer, na referida obra do excesso de racionalização técnica e burocrática com fins de mercado de distintas esferas da vida (*zoé*). Em *Jacobo el mutante*, tanto o primeiro momento da história como o segundo, *pogroms* e as academias de dança figurativizam contextos sociais excessivamente controlados, tal qual o mundo ordenado pela racionalidade técnica descrito por Adorno e Horkheimer.

Da perspectiva de Adorno e Horkheimer, em tempos de caos moderno, arte e artista estão fadados a um inevitável eclipse, fruto do controle operado por uma lógica industrial da cultura. Isto porque o mundo administrado da racionalidade técnica, inexoravelmente, produziria um caos cultural, no qual a arte “paralisa a sua força inovadora ao sucumbir à técnica” (EVANGELISTA, 2018, p.83). O contexto figurativo de *Jacobo el mutante*, entretanto, apresentando tanto os *pogroms* como a febre das

academias, parece expressar que mesmo no mundo da racionalidade técnica, porém, a arte, ainda que a modo de *outsider*, pode colocar-se como possibilidade de desvio, de fissura do complexo administrativo das ações e subjetividades.

A obra artística, significativamente em *Jacobo el mutante*, retira a sua matéria do mundo da segunda natureza, da racionalidade técnica, da dinâmica administrativa. O pintor retira o seu objeto da segunda natureza e coloca-o em uma nova dimensão, o artístico, subjetivo, o não administrado. Além disso, é por acaso que a narrativa apresenta um pintor como figura artística, situando-o no contexto administrado das academias de dança? Talvez uma resposta esteja sugerida na constante menção ao cavalete do artista. O cavalete separa do chão aquilo que foi posto na tela. Da mesma forma o próprio caráter da pintura de plasmar uma dada realidade não seja aleatória. O objeto pintado passa a um novo status, reconduzido do mundo da segunda natureza, da racionalidade técnica, à contemplação, à arte não administrada, ao domínio do natural, torna-se “coisa estática”, novamente, sai do fluxo.

O povoado de Rosa Plinianson exemplifica, pois, o espaço controlado, massivo, administrado, tal qual o mundo moderno previsto por Lucáks e Adorno. Entretanto, diferentemente da previsão destes teóricos, a arte em *Jacobo el mutante* não morre. O artista passeia com seu cavalete pela cidade, ainda que de modo marginal. Comportamento que remete à outra figura moderna que, em meio ao caos da cidade, passeava por ela: o *flâneur*. Este, porém, que caminha livremente pela cidade moderna, celebrando-a em sua multiplicidade de acontecimentos, porém difere-se do pintor que encontra nas cidades de Mario Bellatin ambientes muito mais tóxicos, não celebra a cidade. Por isso, em *Jacobo el mutante*, ainda que a percorra, busca, em locais de silêncio e solidão, contemplar o que ainda resta de natural, aproximando-se ao comportamento do *outsider*:

[...] O Outsider, propõe a existência, entre nós, de um determinado tipo de indivíduo, cuja principal característica é o fato de possuir a sensação íntima de que seus valores não correspondem aos de nossa sociedade, de que se encontra desconectado do mundo moderno e de que a vida é muito mais fascinante do que seus contemporâneos demonstram perceber. Descontentes com os caminhos tradicionais estabelecidos pela sociedade, tais pessoas tentam, não sem riscos, construir seus próprios caminhos de forma criativa, produzindo arte e ideias pouco usuais durante sua trajetória pessoal [...] (WILSON, 2019, p. 01).

Outsider em inglês, na sociologia, é alguém que está à margem de um poder, de um “establishment”. O “establishment”, isto é, os estabelecidos compõem um grupo de poder e de prestígio, é a “boa sociedade” (ELIAS, 1994, p.07). Na língua inglesa “o termo que completa a relação é *outsiders*, os não membros da ‘boa sociedade’, os que estão fora dela.” (ELIAS, 1994, p. 07). O *outsider*, que em língua espanhola é traduzido por “desplazado, intruso, raro, extraño”, em suma, é uma figura deslocada, estrangeira, extraviada, uma figura migrante. Segundo a reflexão de Guerra Garrido,

[...] No seu interior ele quer ou pode dizer-se desajustado, fora da lei, esquisito, extravagante, anômalo, marginal, insólito, singular, excepcional. O outsider é alguém na periferia das normas sociais, alguém que vive separado da sociedade comum, alguém que observa o grupo de fora, alguém inadaptado que não se ajusta às circunstâncias. Alguém sozinho [...] ⁶⁶(GUERRA, 2011, p.01) .

Mas também o pintor não é um *outsider* no rigor do termo, não se evade simplesmente da cidade. Como *outsider* possui a sensação íntima de que seus valores não correspondem aos de nossa sociedade, porém realiza dentro do corpo social a sua performance.

2.6 Rosa Plinianson e o pintor: o grande acontecimento estético

O descompasso de Rosa Plinianson e do pintor com a cidade das academias e a ambiguidade do romance de Bellatin se expressam no já citado fragmento-moldura no fecho da história:

As figuras ficaram em suspenso. A pele dos homens perpetuamente molhada. Um Golem Uma dúzia de ovos cozidos. O empregado da editora Stroemfeld, procurando apagar os vestígios do texto. Não houve mutação. Apenas a imagem de algumas ovelhas pastando em um jardim de rochas apareceu. (BELLATIN, 2006, p.79).

⁶⁶ [...] Desde el interior quiere o puede decir inadaptado, proscrito, raro, extravagante, anômalo, marginal, insólito, singular, excepcional. El outsider es alguien en la periferia de las normas sociales, alguien que vive aparte de la sociedad común, alguien que observa al grupo desde fuera, alguien inadaptado que no se ajusta a las circunstancias. Alguien solo [...]

As acepções para ‘suspense’ registradas no *DRAE* (2019) são: “1. Expectativa para o desenvolvimento de uma ação ou evento, especialmente em um filme, peça ou história, 2. ‘situação de adiamento ou suspensão’”.⁶⁷ Isto é, o termo transmite ou a ideia de expectativa e espera pelo desenvolvimento de uma ação, ou de suspensão, interrupção de um estado. Algo, portanto, que estava em um estado determinado, e de repente, deixa de estar. Portanto, o verbo “quedaron/ficaram”, permite compreender que quem fica em ‘espera/suspensão’, em um momento anterior estava em um outro estado. Semanticamente o verbo se distingue de “ser” ou “estar” ou mesmo de “permanecer”. Aspectualmente, “ficar” é um verbo que expressa um amálgama terminativo e durativo, sobre a condição de um determinado ser ou coisa. Expressa o não definitivo, mas em movimento. É um verbo que introduz a questão levantada tanto por Paul Ricoeur (2000) como por Jakobson (2003, p.149): “Aixo era y no no era” (‘isso era e não era’) da função poética. Introduce uma duplicidade sobre a natureza do ser, do objeto, ou de um evento. Pois, quem “fica”, no apartado de abertura, quem é o sujeito? Não é um ser determinado, apenas está dito que as “as figuras” ficam em suspense. O que reforça a ambiguidade do enunciado, e a ideia do debate sobre o ser, sobre “Aixo era e não era”. Como precisar o que era e o que ora se torna outra coisa, já que são figuras que desconhecemos a natureza?

Consultados, dois professores da Universidad Autónoma de Monterrey- México esclarecem que, além do sentido dicionarizado, de algo em ‘suspense, a espera, detido’, há contextos em que é possível pensar em algo “descolado, afastado do chão, sobrenatural e ao mesmo tempo sem mudanças”. Suspense, também possui um duplo sentido, portanto.

Tendo em vista a história de *Jacobo el mutante* (2006), o objeto do artista não é a cidade, está afastado dela, a oração “as figuras em suspense”, pode referir-se ao referente que tem diante de si o pintor e que uma vez tornadas pintura, passam a um local afastado, deslocado, suspense, longe do ritmo urbano. De que modo? Pintado, sobre o cavalete do artista, reforçando o desejo de afastamento.

Mas suspender é no condado de Rosa Plinianson um ato de desobediência. Neste sentido, a reflexão de Agamben (2004), sobre a “decisão” e a “exceção”, são

⁶⁷ “1. Expectativa para o desenvolvimento de uma ação ou evento, especialmente em um filme, peça ou história, 2. ‘situação de adiamento ou suspensão’.”

pertinentes. Como as academias detêm o monopólio das ações da comunidade, elas encarnam a figura de um poder soberano. Dentro do quadro de normalidade, de condutas generalizadas, o enunciado em análise aponta para uma decisão frente a um poder diretor, para uma forma de resistência, a sinalizada por Deleuze e Agamben como de criação, de um tipo de arte e de uma forma-de-vida. Durante os *pogroms* ou holocausto, a população não tem escapatória de retirar-se da normalidade, do normatizado, no universo administrado de Rosa e o pintor, que para Agamben (2014), acompanhando a Adorno (2013), este tipo de poder é ainda mais presente e operante sobre as subjetividades, mas Rosa e o pintor encontram um modo de agir, decidem se auto suspender da norma geral. Para Agamben (2004, p.24), “a exceção é mais interessante do que o caso normal, este último nada prova, a exceção prova tudo.” Ou seja, por colocarem-se como exceção, expõem o caso normal. Além do mais, a pintura e o ritual em si é uma forma de resistência, pois o que está “detrás de un roquedal”, uma vez capturado pela contemplação artística, pode ser capaz de liberar uma forma-de-vida da normalidade. Liberam-se do comportamento institucional, e da consciência e comportamento controlados pelo ritmo cotidiano. Portanto, “As figuras ficaram em suspenso” (BELLATIN, 2006, p.07), é gesto de potência, uma vez que como afirma Agamben (2014), frente a um mundo administrado, “a pintura é suspensão e exposição da potência do olhar”. Bellatin e Agamben utilizam o vocábulo “suspensão” com sentido muito próximo para nós, em ambos casos, embora a polissemia do termo, tanto no filosófico, como no literário, aponta-se para um sentido de interrupção de uma lógica, de um estado, em desvio, uma linha de fuga a um poder, um gesto que “coagula” o ritmo, no sentido de Noll (2011). A pintura e o ritual de Rosa Plinianson além de suspender-se a uma normalidade, expõe a potência de um olhar, de uma outra forma-de-vida, figurativizadas pela contemplação, criação e liberação dos sujeitos (figuras), envolvidos no ato. Expressando uma prática de *résistance*, uma “liberação de uma potência de vida que estava aprisionada” (DELEUZE, *apud* AGAMBEN, 2014, p.11).

A suspensão do ritual de Rosa Plinianson é o “grande acontecimento estético” (GREIMAS, 1997, p.30). Ele, assim como a experiência vivida por Robinson em *Vendredi*, marca distintas descontinuidades na obra, de tempo, espaço e de forma de vida, por exemplo.

Greimas (1997) nomeia de “grande acontecimento estético” uma dada experiência vivida por um sujeito em relação a um objeto, que possua os elementos que

iremos pontuando. O acontecimento é um tipo de experiência que afeta ao sujeito, as isotopias e os objetos. Para exemplificar, o pensador francês analisa um trecho da obra *Vendredi ou Limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, detendo-se a refletir sobre algumas passagens sobre a vida do personagem Robinson. Logo a princípio de seu texto Greimas diz que Robinson:

[...] até esse momento havia conseguido ordenar sua vida segundo o ritmo das gotas de água que caíam de uma clepsidra improvisada, se encontrou de repente desperto pelo ‘silêncio insólito’ que lhe revelou ‘o ruído da última gota caindo sobre uma panela de cobre’⁶⁸ [...] (GREIMAS, 1997, p.29, tradução nossa).

A gota de água que marcava o cotidiano de Robinson, não tendo outra função que sinalizar a passagem do tempo, por algum motivo, de repente desperta a sua atenção. O silêncio da última gota que se nega a cair da clepsidra desperta a consciência de Robinson. A partir deste ponto, a relação, sujeito e objeto se vê alterada. De objeto que servia a uma finalidade prática, a gota passa não só a deter e chamar a atenção do sujeito por outro motivo, que não o de sua anterior utilidade, para começar a desatar no sujeito distintas atitudes, como a fabulação e a reflexão, por exemplo, Robinson, no instante, que a última gota renuncia a cair, diz que isso parece “empreender uma inversão do curso do tempo”⁶⁹ (1997, p.29). Posteriormente, tal é a impressão deixada no espírito de Robinson, que ele “se recostou para saborear durante alguns momentos esta inesperada *suspensão* do tempo”⁷⁰ (1997, p.29, grifo nosso). Neste átimo, Robinson experimenta, “saboreia”, uma suspensão de tempo dentro de um silêncio insólito. O sinestésico ruído de uma gota de água que resiste a cair sobre o cobre da panela, chega-lhe aos olhos mais que aos ouvidos. A “bela imagem”, o “grande acontecimento estético”, também chega ao espírito de Robinson, solicitando a suspensão e a inversão do curso do tempo para aquele que vivencia o ato. O “acontecimento estético” suspende o tempo, cria uma descontinuidade espacial, de discurso e de forma de vida. Sujeito e objeto ganham em substância, há uma “experiência vivida”, “um momento de inocência”, no qual o objeto (aquilo que é externo ao sujeito) é apreciado pelo sujeito “ingenuamente”, isso é, “sem buscar outra justificativa que sua própria perfeição”

⁶⁸ Se encontró de pronto despertado por el “silencio insólito” que le reveló “el ruído de la última gota cayendo en la fuente de cobre.

⁶⁹ Emprender una inversión del curso del tiempo.

⁷⁰ Robinson se acostó de nuevo para saborear durante algunos momentos esta inesperada suspensión del tiempo.

(GREIMAS, 1997, p.30). Este momento de suspensão é o instante no qual sujeito e objeto encontram-se desvencilhados de motivos utilitários, sem fins transitivos, por isso, o tempo sem pressa, parece suspender-se, deter-se, na ausência de uma urgência futura.

O teórico vê na vivência de Robinson o esquema do quadro actancial, entre sujeito e objeto de valor. A vivência com a gota negando-se a cair pôde ser considerada uma experiência contemplativa e estética por algumas características que passamos a observar. A experiência estética marca um ponto de inflexão temporal: “o tempo marcado figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede o tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado” (1997, p.31). Além da implicação sobre o tempo, o espaço entra em uma “imobilidade do objeto-mundo, do mundo das coisas que até não cessavam de inclinar-se, no sentido de seu uso e de sua erosão” (1997, p.31). Deste modo na experiência contemplativa há uma “suspensão do tempo e uma paralização do espaço” (1997, p.31). E esta suspensão e a detenção, são fundamentais, porque possuem um valor de criação de uma “descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada” (1997, p.32).

Ordenando o acima exposto, o belo gesto, “o grande acontecimento estético”, não é “a gota de água” (1997, p.36), mas sim, os seguintes aspectos que se produzem no instante que a última gota se resiste em cair, o primeiro aspecto é a espera:

[...] girando a cabeça, ele constatou que a gota seguinte assomava timidamente por baixo do garrafão vazio, estirava-se, adotava um perfil periforme, depois vacilava, como desanimada, retomava sua forma esférica [...] renunciado a cair e ainda empreendendo uma inversão do curso do tempo [...] (GREIMAS, 1997, p.34).

A espera é a suspensão do que virá, ela se dá sobre o tempo, marca uma ruptura com o tempo cronológico, e sua marcha constante e cotidiana. O ato de experiência, o acontecimento, é marcado por “uma tensa espera” que o precede, (1997, p.33). A espera é algo que incide sobre o sujeito, ela o faz entrar em outro compasso, “outra ilha”, como Robinson define o ocorrido.

Um segundo aspecto do acontecimento estético e contemplativo desenvolve-se sobre o ser, é o “transtorno do sujeito” (1997, p.37). A experiência vivida é passível de ser verificada no impacto que causa a ele. O que vê Robinson “é a luz que golpeia a vista”. Deste modo “o deslumbramento alcança ao sujeito e transforma sua visão”. Neste caso nos encontramos “ante uma estética do sujeito” (1997, p.32). É acontecimento porque afeta (phatos) a vivência dentro de uma cotidianidade figurativa e

a relação de um sujeito com um dado objeto, afeta ao ser em sua forma-de-vida. O deslumbramento causado pela experiência da espera e da visão da última gota projetando-se ao vazio o fez “tambalear” (desequilibrar-se), “levantou-se e foi para perto da porta. O deslumbramento feliz o envolveu e o fez desequilibrar-se e o obrigou a poiar o ombro contra o marco⁷¹” (GREIMAS, 1997, p.29, tradução nossa).

Um outro aspecto ocorre quando observamos o universo figurativo. A isotopia que até então era de cotidiano, tarefas diárias na vida do sujeito se vê também alterada pelo acontecimento. Ao universo ôntico que corria em uma direção entra um processo de suspensão, o acontecimento instaura “uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e o momento de inocência” (1997, p.32). Ocorre mais que uma mudança de isotopia textual, uma verdadeira “fratura”: “a ruptura da isotopia que é uma fratura” (1997, p.36). Utilizando a metáfora da ilha, referida por Robinson, o acontecimento sinaliza a um “outra ilha”, um “outro espaço”, a “ruptura do mesmo”, termos de Foucault, (2010), pois se rompe, no instante da apreensão da última gota, a isotopia da cotidianidade, da relação rotineira entre sujeito e objeto, por uma “outra ilha” isotópica, chamada por Robinson de “pausa de ilha inteira” (1997, p.30).

O acontecimento marca um novo estatuto particular do sujeito sobre o objeto. Pois como afirma o narrador de *Vendredi*, é no instante da última gota que as coisas “cessam de inclinarem-se subitamente umas as outras no sentido de uso, e de sua erosão, [...] existindo para elas mesmas, ingenuamente, sem buscar outra justificativa que sua própria perfeição” (TOURNIER, *apud* GREIMAS, 1997, p.30). Já o sujeito não às capta como meros utensílios que possuem a finalidade de marcar a passagem do tempo e ordenar sua rotina diária. A partir da ruptura isotópica, da fratura instaurada, neste diferente *topos* (heterotopos), o de “ilha inteira”, os objetos passam a possuir para o sujeito, não mais o sentido de uso e de ruína, mas de substância reflexiva, existencial e estética. Nesta “outra ilha”:

[...] as coisas efetuam [...] dois tipos de movimento diametralmente opostos: primeiro se inclinam [...] em sua funcionalidade e deterioração- a continuação- recaem em sua essência e elevam [...] e é quando se colocam a existir sem justificativa, na perfeição de sua imobilidade. (GREIMAS, 1997, p.33, tradução nossa).

⁷¹ Se levantó e fue a situarse en la porta. El deslumbramento dichoso que lo envolvió lo hizo tambalea y lo obligó a apoyar el hombro contra el marco.

Finalmente, um último aspecto que gostaríamos de salientar, é a relação entre a experiência com o “grande acontecimento estético”, e o relato. Isto porque, é a partir de um acontecimento que se concebe uma narração sobre a vivência do acontecido. Para expressar a vivência, a temporalidade será marcada figurativamente por uma descontinuidade. O espaço embora siga sendo o mesmo, pela mudança isotópica, passa a ser resignificado, já não como ambiente de rotina e serviço, mas como “outra ilha inteira”. Ou seja, a experiência do sujeito, impregna espaço e tempo de subjetividade e substância. E são estes elementos que possibilitaram o relato, evidenciando, tal como Walter Benjamin, no famoso ensaio “O narrador” (2012), a relação entre experiência e narrativa. Ou ainda, como Giorgio Agamben (2018), demonstrou a proximidade entre o fogo (metáfora de mistério, experiência), com o relato.

Para nós, o ritual de Rosa Plinianson e do pintor, no qual “las figuras quedaron en suspenso”, como já viemos apontando, pode ser descrito dentro do quadro actancial acima exposto, como suspensão, paralização, descontinuidade e ruptura com uma determinada temporalidade, espacialidade e forma de vida do entorno. É um ato que poderia ser classificado como de performance.

O alcance da performance sobre a forma de vida de Rosa Plinianson, marcada pelo ritmo e ruído ritmado das academias da febre das academias de baile, dentro de um espaço saturado da mesmice do povoado no qual todos realizam a mesma ação, é o deter o ritmo da cidade, de interromper pela imobilidade que provoca, de suspender as subjetividades em outra temporalidade. Explicita-se por meio da performance uma fratura na isotopia do mesmo, do igual que havia tomado a cidade. O ritual introduz um outro ritmo, distinto ao ritmo cotidiano, mas ao mesmo tempo evidencia, por criar um outro ritmo, o compasso monótono da cidade. Por isso, suspende as figuras, porque na verdade, o que está suspenso no acontecimento estético é o próprio tempo, como no exemplo de Greimas, as figuras embaladas pela euforia da febre das academias de baile, de repente, são envolvidas pelo silêncio e quietude, “o ambiente se mantém em silêncio [...] o artista não faz qualquer movimento [...] o artista não abandona sua imobilidade”⁷² (2006, p.74).

⁷² el ambiente se mantiene en silencio [...] el artista no hace el menor movimiento [...] el artista no abandona su inmovilidad

O ritual também marca uma ruptura espaço-temporal com o povoado. Ele, ao invés de ser movimento frenético de alunos dançando em academias, é quietude e imobilidade, além de ser realizado em um local de afastamento em relação ao espaço cotidiano, é feito justo “detrás de um rochedo”, metaforicamente apontando para um distanciamento e diferenciação com o espaço absorvido pela monotonia. O acontecimento estético que criam Rosa Plinianson, o reverendo e o pintor, também se faz notar, além dos aspectos já referidos pelo significado que passa a revestir o universo das coisas e dos objetos figurativizados. Quando dentro da cultura da cidade, a dança possuía um aspecto negativo para os três, já que buscavam dela escapar, estavam em disjunção a isto.

Entretanto, Rosa Plinianson, para acabar com a febre das academias realiza um ritual que envolve dança. A aparente contradição se despe deste caráter, se observarmos que o ritual cria uma ruptura e fratura com a isotopia, temporalidade e espacialidade da cidade. Nesta “outra ilha”, que o “grande ato estético” pode desatar, as “coisas” que se inclinavam à funcionalidade, ao utilitarismo e a sua deterioração, passam a, liberando-se desta contingência, dentro da “outra ilha”, a serem contempladas por um observador, não pela função, passando a existir sem justificativa “na perfeição de sua imobilidade” (Greimas, 1997, p.33), remetendo ao aspecto lúdico da função mimética. São vistas mais por suas essências que por suas funções. Do mesmo modo, poderíamos estender o comentário anterior à dúzia de ovos cozidos, a imagem das ovelhas pastando em um rochedo, todos elementos que passam a compor o ato “grande ato estético”, que devem ser ordenados por um eventual leitor.

Finalmente, Greimas (1997), postula que um dos aspectos indispensáveis ao acontecimento é “La espera” que o antecede, (1997, p.37). Isto é, a suspensão de tempo e espaço que antecede o próprio ato, tal qual o título de *Jacobo el mutante*, ao início da obra, que está posto antes do acontecimento que acima descrevemos: “La espera” (BELLATIN, 2006, p.15). Tanto no acontecimento estético descrito por Greimas, neste que percebemos em *Jacobo el mutante* ocorre a suspensão temporal e espacial, uma pausa, uma fratura em um todo controlado e trivial. Além do mais, tal aspecto figurativo, “la espera”, pensamos poder ser o efeito estético almejado pela obra.

Evocando ao significado lúdico, na cena final, os homens, a dança, o golem, até mesmo os ovos cozidos são distanciados, em termos de significado e sentido, do ritmo e da lógica do entorno. Passam a valer enquanto objetos intransitivos e lúdicos, sem outra

justificativa de estarem na cena que as suas próprias presenças sinestésicas. Marcam um acontecimento estético “el gran acontecimiento estético”, que como tal, só ocorre quando sinaliza as discontinuidades referidas de tempo e de espaço, mas sobretudo no discurso e na vida representada. A vida representada, tanto no exemplo de Greimas, como a de Rosa Plinianson, a partir, ou no próprio acontecimento logra um instante de vivência e experiência humana. É neste ponto que o acontecimento estético demonstra o seu alcance ético e de intervenção, e, portanto de *résistance*, já que é o instante de criação e liberação de uma potência de vida reificada.

A performance de Rosa Plinianson representa, portanto, um ato de ruptura e de resistência em relação a uma dada ordem. Neste sentido, outra palavra significativa é “profanação” que, segundo DRAE, vem do latim, composta do prefixo “pro” (diante) e “fanum” (templo). Algo feito fora da positividade, da administração, do dispositivo, no sentido de Agamben (2014). O grupo de Rosa se suspende a um dispositivo, e ao fazer isto o *por fanum*, age diante do tempo, ou seja, fora da positividade. São atos de profanação em relação a formas de poder e de um dispositivo. Seus comportamentos sique caracterizam como *por fanum*, realizado fora do templo, fora do *establishment*, um modo *outsider*, no sentido que Norber Elias (2000).

As academias se encaixam na noção de dispositivo que descreveu Foucault (1984) e Giorgio Agamben (2014). Os dispositivos sobre as subjetividades “se tornam mais invasivos e disseminam seu poder em todos os âmbitos da vida.”⁷³. Nestes contextos dispositivos, é urgente a constituição de meios de profanação, para romper o ciclo destas formas de governabilidade do ser. Para provocar este choque, esta fissura no dispositivo, o filósofo sugere práticas que retirem aquilo que foi tomado pelo dispositivo. No exemplo de Plinianson, a dança, algo natural tomado pelo dispositivo de controle, é devolvido à prática e ao uso comum, à *zoé*. Uma vez que as academias tomam a cidade, para combatê-las, “para surpresa de todos, Rosa Plinianson criou, da noite para o dia, sua própria academia de dança.”⁷⁴ (BELLATIN, 2006, p.53). Restitui a dança, os corpos, ao uso comum; dança em frente ao templo e não dentro dele. A este tipo de prática Agamben denomina práticas de profanação, já que se restitui “ao uso comum [...] aquilo que tenha sido capturado e separado”. Neste sentido, aquele que assume esta tarefa de profanação, segundo o filósofo, não deve prescindir do

⁷³ “se vuelven más invasivos y diseminan su poder en todos los ámbitos de la vida”

⁷⁴ “para sorpresa de todos, Rosa Plinianson creó, de la noche a la mañana su propia academia de baile.”

“Ingobernável que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política”⁷⁵(AGAMBEN, 2014, p.26).

O *profanum* será visto fora na norma, do dispositivo. Aproximando a teoria de Lukács à de Agamben, pode-se supor que profanar a segunda natureza, o dispositivo, é, paradoxalmente, ser natural. Neste caso, a “vida nua”, a performance que busca escapar ao dispositivo, funciona como elemento de disjunção de um dispositivo tornado pura administração; quando o sujeito age fora do dispositivo que o assujeitou, e ao menos busca por instantes um ponto de fissura, pode profaná-lo. Esta é a ironia em que o natural (*physis*), seja o elemento de insubmissão. O profano é, assim, uma anomia frente à *nomos*, conforme assegura Norbert Elias (2000, p.26) sobre o *outsider*: “os outsiders, tanto no caso de Wintson Parva quanto noutros locais, são vistos -coletiva e individualmente- como anômicos”. Pro *nomos*, agem fora, diante da norma geral. Neste caso, a performance de Rosa Plinianson demonstra seu alcance político, age fora.

Frente ao contexto administrado das academias de dança, o ritual de Rosa insurge-se como fora do *nomos*, da ordem que elas estipulam. Provocam uma desordem à ordem hegemônica, estão fora do alcance da função política que estabelecem as academias sobre os comportamentos, recordando que para Agamben, política é aquilo que dá forma à vida de um povo, (2014, p.151). Escapam ao que dá forma à vida de seu povoado, por isso que insistimos que podem ser caracterizados como, frente à uma biopolítica e a um *establishment*, como *outsider*, de *résistance* e mesmo de intervenção ao dispositivo e as formas de vida regidas por ele.

Finalmente, um dado a mais à nossa hipótese de leitura do universo bellatinesco encontramos na recente obra de Giorgio Agamben, “Fogo e relato” (2014). Em síntese, o filósofo italiano segundo escrevem, Andrea Santurbano e Patricia Peterle, autoras da introdução à edição brasileira “Fogo e relato” “é uma declaração do quanto a arte e o pensar são necessários à nossa sobrevivência” (2014, p. 07). E asseveram que nesta obra o objetivo da reflexão de Agamben, é o de pensar “a prática artística como meio de transformação” (2014, p.09). Neste sentido, as últimas palavras de Agamben nesta obra são esclarecedoras:

[...] o pintor, o poeta, o pensador e – e, em geral, qualquer um que pratique uma ‘arte’ e uma atividade – não são os sujeitos soberanos titulares de uma operação criativa e de uma obra; são, antes, viventes

⁷⁵ “Ingobernable que es el inicio y, a su vez, el punto de fuga de toda política.”

anônimos que, contemplando e tornando a cada vez inoperantes as obras da linguagem, da visão e dos corpos, procuram ter a experiência de si e manter-se em relação com uma potência, isto é, constituir sua vida como forma-de-vida. (GIORGIO AGAMBEN, 2014, p.166).

A prática artística e ritualística de Rosa Plinianson e do pintor colocaram a eles como viventes anônimos, que via contemplação, escapam por um instante preciso a uma totalidade, a um corpo administrado. Percebe-se a relação entre vivência anônima, arte e contemplação, é por meio destas ações que conquistam a vivência anônima. Vivência anônima, isto é, aquela que mantém-se, ou busca manter-se minimamente autônoma, em relação de disjunção com uma dada potência que a busca administrar para uma determinada finalidade. O saldo desta vivência é a experiência de si e o “manter-se em relação a uma potência”, como forma-de-vida, como sinalizou Greimas (1997). A via contemplativa, anônima, e artística manifesta no percurso de Rosa Plinianson é operativa, possui um forte aspecto de transformação no seu status quo. A leva a uma conquista de liberação em relação a uma potência que lhe era externa. Por isso, pode-se perceber que por meio deste percurso, ela e o pintor, lograram uma experiência de si, e realizando o anônimo e particular gesto, conseguiram manter-se em disjunção com uma determinada potência, (as academias de baile).

Portanto, ainda acompanhando a “Fogo e relato” (2014), o que realizam o pintor e Rosa Plinianson pode ser caracterizado como um ato de transformação, um gesto. Um ato de criação, para Agamben (2014), é uma forma de resistência a uma potência, mas não uma “mera oposição”. Para ele, a partir das reflexões de Deleuze, o que o filósofo francês define como resistência é um tipo de liberação de “uma potência de vida que estava aprisionada”. Resistência é um ato de criação que libera uma forma de vida, é também a criação em si, segundo o italiano, a arte para Deleuze libera uma vida continuamente represada, libera uma vida em potência. A resistência, a partir de Deleuze e Agamben se desdobra em três atos: liberação, criação e ação. Como gesto de liberação de uma vida represada, como gesto de criação artística e como ação contemplativa em um meio específico o que dentro de um contexto saturado é transformador. Deste modo, evidenciando a proximidade entre estes atos de criação e contemplação, como uma preocupação ética, filosófica e política, além de estética, já que política é para o mesmo filósofo o “dar a forma à vida de um povo”.

Quando o “ato estético” greimasiano ocorre, a relação que se instaura entre o sujeito que o vivencia e os objetos que o cercam ganha novos investimentos de valor,

trocam o seu caráter de mera utilidade pelo de substância que pode desatar reflexões e vivências. Eis o seu alcance.

2.8 A voz ébria do narrador a narrativa de enganosa existência

Segundo Barthes (2001), após a reflexão sobre o quadro actancial, que acima realizamos, há um último esforço necessário, o de refletir sobre a camada da narração. Neste nível ter-se-ia que refletir já não diretamente sobre as funções cardinais, catálises, índices, ou ainda na natureza da sequência narrativa, se é de um modo ou de outro. Aqui, se passa a indagar pelo motivo de um determinado modo de exibição da narrativa para um determinado significado e sentido. Mas qual é o modo de exibição da narrativa *Jacobo el mutante* (2006)? É nesta etapa de análise, e para buscar a esta questão de Barthes, que o conceito de heterotopia de Foucault (2010), pode ser mais bem utilizado. Três aspectos da obra de Bellatin apontam para o modo de exibição heteróclito: são eles, o livro *La frontera*, o narrador de *Jacobo el mutante* e as fotografias de Ximena Berecochea.

Aprofundando a reflexão sobre *Jacobo el Mutante* (2006), uma vez aceita a nossa leitura sobre o apartado inicial da obra, portanto, que se trate da alusão e descrição de uma pintura, deveríamos também concluir que o referente do narrador está deslocado da cidade. Isto é, não narra à cidade administrada, normalizada, com suas circunstâncias; também ele insere-se no contexto de suspensão, de afastamento, já que não narra o mundo das academias, mas toma o acontecimento estético do pintor e o ritual de Rosa Plinianson como plataforma criativa, o que nos indica um gesto também do romance no plano da narração: o de se afastar da descrição do contexto administrado.

Outro aspecto que reforça a isotopia de separação e descontinuidade em relação à cidade, “segundo certos estudiosos, a redação de *La frontera* tratou, na realidade, de uma espécie de oração, que serviu ao autor [...] para santificar as coisas que ia sinalizando.”⁷⁶ (BELLATIN, 2006, p.45). Segundo o narrador, Joseph Roth, empregava um método particular de escritura: ébrio, como forma de distanciar-se também das circunstâncias de sua vida (holocausto), e para, de algum modo, santificar as coisas que entravam em sua escrita. O autor de *La frontera* buscava “santificar o que ia

⁷⁶ “Según ciertos estudiosos, la redacción de la frontera se trató de una especie de oración, que le sirvió al autor [...] para santificar las cosas que iba señalando”

sinalizando”. Em *Jacobo el mutante*, na primeira parte da história um judeu, via oração e penitências, busca santificar-se, aproximar-se da transcendência, afastar-se das contingências. Na segunda parte, após a mutação persiste, esta busca, como já se mostrou, persiste com novos formatos. A palavra “santo” vem do hebraico “Kadosh”, algo que é “outro”, oposto, separado, “tirado para fora” de algo. Ela vem carregada de um sentido de consagração. Na sua origem קדוש “Qadash” ou “Kadosh” indica, portanto, a qualidade do que é sagrado, separado, consagrado.

Se o quadro do pintor de *Jacobo el mutante* é um dos referentes do narrador, na narrativa introduz-se uma espécie de tridimensionalidade, formada pela cena das figuras vistas pelo pintor, pelas imagens pintadas, e pelo narrador que as descreve, e inclusive ao pintor, cujo “perfil é definido”. O narrador, no entanto, significativamente, apenas pode conhecer sombras e partes incompletas do que contempla. Vê sombras, perfis, projeções. Ou seja, o referente que tem diante de si lhe chega fraturado, feito de simulacros. Um narrador que, portanto, ao final de seu relato, não poderá, ainda que tente, dar uma imagem cabal do objeto. Isso explicaria seu modo de exibição: descontínuo. Além disso, composto por distintas vozes, distintos autores: a fotografia, o narrador Joseph Roth, o leitor de Joseph Roth. E como é o texto original? Borrado e ébrio.

Portanto o modo de exibição de *Jacobo el mutante* é o de um narrador que tem diante de si uma imagem incompleta de sombras de um pintor, os fragmentos borrados de um livro que talvez nunca tenha existido, um autor (Joseph Roth) que escrevia bêbado, um personagem mutante e ambíguo. Qual o motivo deste modo de exibição? Defendemos que provocar indagações, como a seguinte: como encontrar um único sentido e uma autoria neste texto? O que nos recorda a Barthes quando diz que a escrita intransitiva problematiza a autoria. Daí poder afirmar que este tipo de texto “não é constituído por uma linha de palavras, da qual se desprende um sentido teológico [...] único, mas através de um espaço de múltiplas dimensões em que diversas escrituras são acordadas e contrastadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações dos mil focos da cultura.”⁷⁷ (Barthes, 1967, p.03). A polifonia autoral problematiza o sentido.

⁷⁷ “no está constituído por una fila de palabras, de las que desprende un único sentido, teológico [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.”

O modo de exibição da obra como um todo faz recordar a taverna La frontera, uma "Caseta iluminada por uma luz amarela fraca - que parece se aproximar e se afastar de maneira constante -, o que a transforma em um ponto de existência enganosa."⁷⁸ (BELLATIN, 2006, p.22). Tal qual a caseta, o sentido deste modo de exibição é ambíguo. Conta com um tecido de citações anteriores de um escritor ébrio: “neste ponto caberia perguntar pela autenticidade das palavras exatas que utilizou Joseph Roth para narrar o parágrafo anterior. Na edição Kiepenheuer e Witsch há duas versões dessa passagem.”⁷⁹ (BELLATIN, 2006, p.46). Como supor, em tal caso, uma autoria e um sentido único? Qual das versões deve ser tomada como referência? Qual delas é a original para o narrador? Se apenas há uma das versões, a que lê o narrador, como fiar-se dela? É um modo de exibição, portanto que parece colocar uma questão, como fiar-se da verdade que parte de uma narrativa? Já que, assim como surge *Jacobo el mutante*, pode também haver fontes e origens improváveis na base de outros textos cujos leitores tomam como verdades inabaláveis. A narração de *Jacobo el mutante* parece buscar expressar incertezas sobre sentido ou significação.

A polifonia vocal também é um modo de exibição da obra. Múltiplos textos e vozes conformam *o romance*, em que um é tomado como origem do outro, porém, são internamente incertos, de enganosa existência, de variados inícios: “se diz em um dos inícios da história.”. Como encontrar entre eles o original? Diz Barthes sobre o texto intransitivo: “o texto é um tecido de citações provenientes dos mil focos da cultura.”⁸⁰ (ROLAND BARTHES, 1967, p.03). O modo de exibição, portanto, *Jacobo el mutante* é um tecido de textos proveniente de uma voz incerta e ébria. O texto de Bellatin é a problematização de toda a voz, mas também, e talvez por isso, pode ser o início de outras. O motivo para este modo de exibição, acompanhando Barthes (1967), vem a ser o de que o romance, ao problematizar “A voz”, pode converter-se em como plataforma para outras vozes.

⁷⁸ “caseta iluminada por una débil luz amarilla- que aparece acercarse y alejarse en forma constante-, lo que la transforma en un punto de engañosa existencia.”

⁷⁹ “en este punto cabría preguntarse por la autenticidad de las palabras exactas que utilizó Joseph Roth para narrar el párrafo anterior. En la editorial Kiepenheuer e Witsch se tienen dos versiones sobre este pasaje.”

⁸⁰ “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”

Neste sentido, o texto *La frontera*, que toma o narrador de *Jacobo el mutante* como origem e ponto de partida de sua narração, é significativo. Não menos significativo é o fato de o próprio livro publicado em 2006 ser tomado por Mario Bellatin, como base, origem de um outro, *Jacobo Raloded*, publicado em 2014, conforme ele confessa, escrito para explicar ao leitor *Jacobo el mutante*. Uma rede de citações específica: *Jacobo el mutante* que toma como origem *La frontera*, e que é origem de *Jacobo Raloded*. Obras verbais que são os textos bases para os enunciados não verbais, as fotografias de Ximena Barecochea e as ilustrações de Zsu Szkurka. O que confirma que a obra é exibida com paradigmas abertos, buscando provocar sentidos e assim torna-se plataforma para novos dizeres.

Jacobo el mutante possuiria dois narradores, o primeiro, Joseph Roth, que teria escrito *La frontera*, que chega em fragmentos às mãos de um segundo narrador, que conta em *Jacobo el mutante* não só o que está nos dispersos fragmentos de *La frontera*, como circunstâncias da vida e da escrita de Joseph Roth. Em um desses comentários o narrador diz:

[...] Os motivos pelos quais Joseph Roth reservou este relato para seus momentos de embriaguez. Segundo certos estudiosos, a redação de *La frontera* tratou, na realidade, de uma espécie de oração, que serviu ao autor não só para santificar as coisas que ia sinalizando, como para dar testemunho do mundo secreto que cultivou no decorrer de sua vida [...]. (MARIO BELLATIN, 2006, p.45).

Se Mario Bellatin realmente possui os fragmentos do texto importa menos do que pensar no texto tomado como origem e fonte pelo narrador de *Jacobo el mutante*. É um texto que mostra a um escritor/autor escrevendo em momentos de embriaguez. Para tratar da questão da autoria, é significativo a qualificação de Joseph Roth, em *Jacobo el mutante*, seja caracterizado como ébrio, pois traz o debate sobre o texto original, sobre suas condições de produção, suas possíveis versões, algumas já perdidas. O narrador fala da impossibilidade de retomar o momento enunciativo ou de conhecer a situação enunciativa do sujeito e de sua enunciação? O aspecto funcional do aparecimento das menções à “*La frontera*” e Joseph Roth, qual seriam? “Lamentavelmente não é possível cotejar as passagens deste livro, *La Frontera*, com aspectos da vida privada do escritor Joseph Roth. Nunca se saberá em que situação escreveu tal o qual capítulo.”⁸¹ (BELLATIN, 2006, p.36). E recordemos que no apartado final é dito “a funcionária da

⁸¹ “Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth. Nuca se sabrá en que situación concibió tal o cual capítulo.”

editora Stroemfeld, buscando apagar os rastros do texto⁸²” (2006, p.79). O motivo deste momo de exibição é o de gerar desconfianças sobre o narrador e o narrado.

Como buscar um sentido estável e autoral em *Jacobo el mutante*, e, mais irônico, como encontrar explicações em *Jacobo Raloded*? “Não se sabe que Joseph Roth pensou sobre este romance que por não ter terminado ele nunca viu publicado” (BELLATIN, 2006, p.20). O modo de exibição é ébrio e não acabado, inconsciente, mais do que da ordem da racionalidade.

Esta suposta obra de Joseph Roth, enigmática e fragmentária, que vai aparecendo dentro da história de Jacobo Pliniak, funciona como fonte de fragmentação da história de Jacobo Pliniak. Para o narrador, falar do autor Joseph Roth é mais problemático que falar do personagem Jacobo Pliniak. Dá a entender que falar da obra é menos difícil que de sua autoria. A narrativa se constrói, pois, sobre uma anterior difusa, incerta e esparsa, referência e pressuposto de um outro texto e discurso, que será também ele referência para um próximo texto, instalando a desconfiança, ao fim e ao cabo, sobre os discursos, os quais, também eles, em algum momento, tomaram como ponto de partido um texto que pode possuir mais de uma versão e cujo autor nunca se conhecerá.

Em meio a este caos da origem e da verdade, ainda em contextos de incertezas e proliferações do sentido, as fotos de Ximena Berecochea introduzem novos questionamentos. Uma das funções delas é questionar a obra artística que toma o texto não mais como verdade, mas como plataforma para novas intervenções no real.

O modo de exibição de *Jacobo el mutante* expressa inúmeros desafios ao sentido, as mencionadas fotografias são um deles. A obra se abre com uma foto cuja a imagem é uma paisagem deserta. Nela se veem pedras de tamanhos variados e entre elas rastros de carros. Imagem enigmática que reivindica do seu leitor um sentido. O que há nela que a dote de sentido? Elas adentram e funcionam em relação ao universo que está sendo construído de modo autônomo, como criação, mas também como mimesis do texto verbal.

Em Caminhos *da semiótica literária*, de Denis Bertrand, (2003), fica manifesto que o objetivo da semiótica literária é o de buscar o sentido nas formas de linguagem. A semiótica, segundo Bertrand, interessa-se pelo sentido de uma determinada forma de

⁸² “La empleada de la editorial Stroemfeld, buscando borrar las huellas del texto”.

linguagem. Do mesmo modo, o objetivo deste primeiro olhar para a linguagem verbal e não verbal no romance é o de buscar sentidos nas formas de linguagem.

Para haver a busca de sentidos em uma determinada forma de linguagem há de enxergá-la como signo. Uma paisagem pode ser um signo, o que torna a imagem de abertura do livro de Bellatin um signo? Segundo Bertrand, o signo linguístico possui conotações, ideologia e está inserido dentro de um sistema de estruturas de significações. Em suas palavras, o signo “é a parte imersa do iceberg do sentido” (BERTRAND, 2000, p.15). O signo “permite determinar o lugar exato de exercício da semiótica: não é o signo empírico e suas condições [...] é o sentido que o signo suscita que ele articula e que o atravessa” (PETIT ROBERT, apud BERTRAND, 2000, p.15). Dentro desta perspectiva, o signo existe enquanto tal, porque suscita e articula sentidos. Portanto, pode-se concluir que a foto da paisagem desértica será signo se articular e suscitar sentidos. Para tanto a foto deve situar-se dentro de um sistema, pois a significação se dá não em unidades isoladas, mas nos sistemas articulados e tecidos (BERTRAND, 2000, p.16). Roland Barthes (1967) afirma que tem valor de análise aquele elemento que, aparecendo dentro de uma determinada estrutura semiótica, esteja articulado dentro do sistema produzindo nele sentidos. Segundo Bertrand, “[a semiótica] consiste pois, em nos atermos ao texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante” (BERTRAND, 2000, p.23). Assim, percebe-se que o método semiótico, em primeiro lugar é o de ater-se ao texto em busca do sentido. O texto é o objeto significante, um “todo de significação”; o olhar semiótico produz em si mesmo as condições textuais de sua leitura.

Isto posto, a realidade extratextual da imagem, em termos de busca de sentido, fica em segundo plano, e devendo priorizar-se os mundos que se desdobram a partir da construção da imagem e da relação que ela tece com o todo discursivo do livro.

A esse respeito o título deste primeiro capítulo é instigante, “La espera”. A imagem do universo figurativo verbal é estático, pura catálise, conforma um ambiente paralisado, de expectativa. O branco da página é pura imobilidade. Na sequência, página seguinte, uma foto seguida por um enunciado verbal. A foto traz rastros deixados por carros, ocupa quase a totalidade da página. Sob a foto, a primeira frase diz: “As figuras ficaram em suspenso”. A justaposição de título, foto, e enunciado, cria uma isotopia temática de imobilidade. Assim a foto e “as figuras em suspenso” poderiam estar

compondo um universo figurativo, em que o enunciado teria um referente claro, a foto. Entretanto a segunda oração declara: “A pele dos homens perpetuamente molhada”, o que rompe a correlação, abrindo o relato em outra direção. As figuras, a partir de então, podem remeter ou à foto ou aos homens com suas peles molhadas. A justaposição produz uma ambiguidade que ameaça a correlação anterior, mencionada. A partir deste desajuste, o leitor é devolvido às indagações iniciais. Haveria algum sentido hermenêutico profundo e secreto a ser analisado?

A foto inicial focaliza apenas uma parte de um todo desconhecido, a totalidade de que é fragmento. Há um modo de exibição que focaliza uma parte, mas mantém o todo em mistério. Como se uma metonímia que não sabemos o todo, apenas a parte. Seu referente externo está ausente, mas ao mesmo tempo em que, internamente, se observa um forte pendor à não referencialidade da imagem. É quase como se a imagem se dobrasse sobre si, todo o esforço compositivo se realiza para a conformação de uma arquitetura figurativa que se autorefere. Este é o dado mitético que as fotos plasmam da narrativa verbal. Tal qual o texto verbal, o universo que a foto faz emergir pode ser descrito, mas cujo significado fica sempre por se constituir. Descreve-se a sua cor acinzentada, com tons escuros e claros, sobretudo à esquerda; uma paisagem árida, deserta. No seu centro dois rastros paralelos que saem totalmente da trilha, em uma espécie de guinada do centro para a esquerda. No canto superior direito, dois rastros paralelos que podem ser vistos ou como se afastando do caminho dos rastros principais, ou como criando um caminho alternativo. De qualquer forma, se percebe a criação de um desenho em forquilha, ou seja, duas linhas que apontam ou levam a caminhos distintos, mas que possuem um ponto de contato. Portanto, dentro dos marcos de Barthes (1997), é possível perceber uma materialidade expressiva com um determinado sentido manifesto: a paisagem desértica com rastros em direções variadas. Há uma imagem, um quadro pintado. Com tons acinzentados, com rastros imprecisos e pedras, significantes quase abstratos, que podem significar a dualidade, o indefinido. As fotos, neste primeiro momento, funcionam como índices: de atmosfera, de sequeidão, de caminhos, de mudança. Expressam mimeticamente o que narrado de modo ébrio e vacilante.

Porém dado o modo como estão apresentadas as imagens, com vínculos instáveis com as outras unidades narrativas, há a possibilidade de mais de uma dimensão de leitura. Por mais que descrevamos a paisagem deserta e lacunar seus

liames com o todo textual deixam mais evocações que certezas. Neste caso surgem “suspeitas” interpretativas, mas que se dão sob indícios precários. Assim, as figuras se abrem a distintas leituras e interpretações, são figuras de indeterminação.

Este modo de exibição possui seus motivos, as indeterminações estão sob a mesa para um leitor. Há nisso um projeto estético, a obra assim disposta se oferece à participação, “cumplicidade e coatoria” do leitor, que passa a ser, se aceita o jogo, mais um consumidor que um consumidor do texto. Recordemos o projeto do escritor: “lo que pretendo con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector de alguna forma ingrese a este universo y se convierta en un coautor, un cómplice, así como yo también” (MARIO BELLATIN, 2014, p.01). Tal projeto parece se cumprir no modo de exibição que estamos buscando explicitar.

Um exemplo de como estes vazios estão constituídos na narrativa pode ser o seguinte: no enunciado de abertura, logo após a foto, vem o fragmento: a pele dos homens, um Golem, uma dúzia de ovos, ovelhas. São morfologicamente substantivos, que recebem adjetivações ou equivalentes: figuras suspensas, pele perpetuamente molhada, ovos cozidos e ovelhas pastando. Mas estas figuras ficam incompletas pela ausência da definição dos nominativos, que poderia se dar via narração, descrição, função, experiência. No decorrer da leitura, tênues liames entre os citados nomes, as fotos e possíveis predicados poderão ser constituídos. Portanto, de modo semelhante à foto que traz a presença de uma ausência, de uma referência apagada, de um espaço indeterminado, com caminhos bifurcados, o enunciado inicial verbal mantém o modo de exibição lacunar, do espaço em branco, do não-dito, evidenciando um projeto de livro como um espaço de perguntas e de produção de respostas, ainda que incertas.

Este modo compositivo e de exibição cria ambiguidade, tal qual a metáfora do rastro em forquilha das duas primeiras fotos, um caminho bifurcado remetendo a mais de um destino. Segundo Jakobson “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia.” Ela se irradia além da própria mensagem, “seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos” (JAKOBSON, 2003, p.148-9). As fotos e o texto verbal parecem solicitar sobre si os olhares, possuem um pendor transitivo. Além do mais, a duplicidade do discurso voltado para si, intransitivo, por efeito de adjacência, torna os outros componentes do ato discursivo (narrador, autor,

emissor, receptor, referente) incertos e equívocos. Com mais de um lugar de sentido, mais de um *topos*, a ambiguidade inquieta, desloca, desfoca. Múltiplas, variadas serão as interpretações. Heterotópicas.

Estamos diante de um modo de exibição ambíguo e heterotópico. Conforme define Foucault (1984), as heterotopias são lugares que estão fora de todos os lugares, cujo traço fundamental é serem ilocalizáveis, e funcionam como plataformas heurísticas. Como localizar o referente das fotografias?

A noção de lugar de Marc-Augé, neste sentido é significativa; para o sociólogo, também o lugar poder ser algo ausente, quando indivíduos que o habitem o vejam como um lugar comum, histórico e identitário. Em caso contrário, torna-se, na concepção de Marc- Augé, um não-lugar.

O lugar comum é, por exemplo, aquele que:

[...] ocupam os indígenas que nele vivem, nele trabalham, que o defendem, que marcam nele seus pontos fortes, que guardam suas fronteiras, mas nele detectam os vestígios dos poderes ctonianos ou celestes, dos ancestrais ou dos espíritos que o povoam e que animam sua geografia íntima [...] sua quintaessência [...] (MARC-AUGÉ, 2004, p. 43).

No lugar, as identidades são localizáveis no tempo e no espaço e na história. Quando se torna ilocalizável, as identidades se indeterminam. Para o teórico, “o dispositivo espacial é, ao mesmo tempo, o que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são, muitas vezes, diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, congrega e une)” (AUGÉ, 2004, p.45). O dispositivo espacial exprime a identidade do grupo, e em boa medida implica na constituição da singularidade do sujeito. Mais que espaço de constituição é preciso pensar, segundo Augé (2004, p.51), em um percurso cultural definido como “lugar comum”. Exemplos de Augé (2004, p.51), de ‘lugar comum’ são “a casa kabile, com seu lado sombra e seu lado luz, sua parte masculina e sua parte feminina, a choupana *mina* ou *ewe* com seu portal, que protege das agressões externas.”

O “lugar” tem pelo menos três características: “eles se pretendem identitários, relacionais e históricos”, no entendimento de Augé (2004, p.52). Um dado projeto de uma casa, as regras na residência, as prescrições, as proibições constituem o seu conteúdo, por isso são lugares. E nesse sentido “o lugar de nascimento é constitutivo da

identidade individual” (2004, p.52). O lugar, segundo Michel de Certeau (2004), é a ordem “segundo a qual elementos são distribuídos em relação de coexistência” (CERTEAU, apud, AUGÉ, 2004, p.52). Deste modo é a admissão que vários elementos estejam ao lado um dos outros, mas habitando um “lugar” que lhes é comum. A conclusão de Augé é a de que: “equivale a dizer que, num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum.” (AUGÉ, 2004, p.53). Dois ou mais elementos distintos e singulares coexistindo em um mesmo espaço de acolhimento partilham relações identitárias do lugar que lhes é comum. Mas para ser efetivamente ‘lugar’ deve haver uma certa estabilidade histórica: “o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos” (AUGÉ, 2004, p.53). É a permanência de uma base comum, de uma estabilidade cultural mínima, que dá suporte a coexistência dos elementos. Havendo uma modificação desta base comum, os sujeitos que nela habitam, se tornam espectadores de si mesmos e atestarão que o “espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local no qual viviam” (2004, p.54).

A heterotopia, portanto, irradia seus efeitos sobre o sujeito. O lugar-comum sendo desestabilizado irradia ao sujeito seus efeitos. É esta a função do hibridismo entre linguagem verbal e as fotos na estrutura narrativa, a justaposição delas e o próprio conteúdo das fotos, conformam um lugar impreciso, heterotópico, no qual os homens que o habitam, terão suas identidades, história e relações, tecidos em finos liames.

O que nos habilita a concluir que na obra *Jacobo el mutante* o pendor da linguagem se dirige à mensagem, à função poética. Pois os elementos da função poética destacados por Jakobson (2003), como o pendor à mensagem, o aprofundamento da dicotomia entre signos e objetos, o problema à referencia e ao campo denotado que disso resulta, fica bem manifesto nos elementos já analisados da obra de Bellatin. Podemos demonstrar que, por exemplo, o fragmento de abertura e fechamento da obra, as fotos, as referências a outros textos, não tem um desdobramento claro ou uma função para além de si. São elementos que aí estão para solicitar sobre si o olhar de um contemplador, e antes que denotar um significado, produzir sentidos variados. Portanto, modo de exibição da obra problematiza o acesso ao campo referencial e denotado. Cada frase, as figuras suspensas, os homens com a pele perpetuamente molhadas, um golen,

uma dúzia de ovos cozidos e ovelhas pastando em um rochedo, bem como as fotos, e a justaposição disso, abrem variadas leituras, a sequência da narrativa contribuirá muito pouco para desvelá-las.

A narrativa coloca-nos, portanto, em primeiro lugar, um claro problema de acesso a um campo denotado, além de dificultar o acesso aos referentes dos signos, assim, manifestando uma outra característica da função poética, a de aprofundar a dicotomia fundamental entre signos e objetos. Característica do discurso que é feito, menos com base na contiguidade e sequência referencial - denotativa ou cognitiva-, transitivo, retórico, e mais, requisitando a si o olhar, o que nos remete à ênfase na configuração dos componentes e menos em uma referencialidade da função poética. Não bastasse isso, ao final de *Jacobo el mutante*, novamente o trecho inicial é citado em sua íntegra: “Las figuras quedan en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. La empleada de la editorial Stroefeld, buscando borrar las huellas del texto. No se produce ninguna mutación. Tan solo aparece la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal” (2006, p.76).

[...] mas como se manifesta a poeticidade? Em que a palavra é sentida como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. Em que as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor [...] (JAKOBSON, *apud* JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, 1974, p.36).

Após a leitura da obra, podemos dizer, que uma das leituras possíveis da repetição do fragmento é que ela ocorra mais por motivos de atrair o olhar sobre a mensagem, do que trazer, por fim, um entendimento sobre ele. A aparição da mencionada repetição, dentro do fluxo verbal da sequência narrativa, não se dá para produzir um esclarecimento, indicar um referente, portanto, o seu pendor é, do início ao fim, pela atenção à mensagem. Além disso, ao longo da obra aparecem de modo fragmentado, os signos do enunciado de abertura e de fechamento de ‘Jacobo el mutante’, por exemplo, em algum momento se contará que Jacobo busca construir um golem, em outro, que um amigo de Jacobo come ovos cozidos, em outro, que outro amigo de Jacobo conta-lhe a sua história de como fugiu dos *pogroms* russos escondendo-se junto à ovelhas em um rochedo, ou seja, há uma recorrência dos signos, uma reiteração regular de unidades que vão constituindo o fluxo verbal. Entretanto, esta reiteração não guia o olhar para fora delas, a significação fica à espera. Ou melhor, fica-

se ao longo da obra, buscando-se significações, o que nos recorda a tese de Paul Ricoeur sobre a função poética, a de desencadear os efeitos heurísticos, de busca e indagação. Portanto, uma obra que assim enuncie terá como motivo de seu modo de exibição a produção de sons vagos, de espaços em branco que ficam “A la espera”.

2.9 A ética da função poética

Toda esta impossibilidade de construção de uma sintaxe funcional estável, pela abertura dos paradigmas que estamos nomeando como heterotopia, estão na base do efeito heurístico, (de busca), neste caso, formulamos uma questão: qual o papel do efeito heurístico que a literatura pode desencadear em uma época como a nossa? Pensamos em algumas as possíveis respostas: a problematização da realidade e do ser, através da construção de uma metáfora a partir de sua leitura “aíxo era y no era”, isto em uma época que pretende definir tanto ao real como ao ser; o romance buscando ser uma plataforma criativa e de ‘esclarecimento’, que seja tomado como ponto de partida de um processo de construção de emancipação intelectual, de esclarecimento, no sentido de Kant, “superação da ignorância e da preguiça de pensar por conta própria” (ADORNO, 1985, p. 07). Para isto, a obra coloca-se como interrogante, e não como tutora de uma definição sobre o real e o ser, e assim, propõe caminhos de emancipação intelectual, onde o esclarecimento, não é um ponto de chegada, mas o próprio ato de refletir e propor hipóteses por si. Finalmente, o heurístico presente nas obras de Mario Bellatin, tem um papel de intervenção dentro de uma determinada rede do dispositivo que fazemos parte como sujeitos contemporâneos: o dispositivo positivista e capitalista que a todos nos abraça e impõe um único modo de ver o real.

Por isso defendermos que a escrita de Mario Bellati possua um sentido de busca por propor-se como gatilho à liberdade subjetiva pelas aberturas que já sinalizamos, isto em uma época como a nossa, comparada por Giorgio Agamben (2004), pelo modelo subjetivo que impõe, à Auschwitz. Precisamente falando sobre este campo de concentração nazista, Theodor Adorno havia proposto um novo imperativo ético: que episódios como os de Auschwitz, não voltassem a se repetir jamais. Neste sentido, a obra de Bellatin parece buscar responder ao imperativo de Adorno. Segundo Adorno, em contexto administrado, dispostivo, hiper racionalizado, que controla mais que dá autonomia, “importa mais conservar a liberdade, ampliá-la e desdobrá-la, em vez de

acelerar, ainda que indiretamente a marcha em direção ao mundo administrado” (ADORNO, 1985, p.10). É neste sentido que apreciamos a linguagem de Bellatin como intervenção à rede.

Rosa Plinianson em seu ritual pode estar realizando aquilo que Reinaldo Laddaga (2007), percebeu que obras como a de Borges e Lezama Lima buscam realizar, “detener una corriente de fuerza”, que a partir das imagens estéticas realizadas em suas obras “uma corrente de força lograva deter-se no centro de uma composição” (LADDAGA, 2007, p.42). Rosa Plinianson, assim como a obra *Jacobo el mutante*, a primeira por seu ritual em um meio saturado, a segunda por sua forma lacônica e enigmática, constroem uma aparição, uma imagem. Esta aparição e imagem podem ser aproximadas à imagem poética de um Lezama Lima, de um Borges, uma “aparição ao mesmo tempo suspensa e gravitante”, é a “imagem”: “uma constelação de partes entre as quais circula um sistema de ressonâncias”.

Assim, define-se o texto desejável:

[...] uma totalidade frágil da qual algo se ausenta, ao mesmo tempo que sinaliza. Esta ausência fascina, na medida em que em virtude dela, na temporalidade própria da vida cotidiana, temporalidade da ação e de relação, se abre outro tempo, o do fluxo e refluxo de tensões que repassam uma imobilidade, que dá lugar a uma dança ou enlace de pontos que desarticulam o curso normal do mundo, que é interrompido, mas também iluminado pela apresentação de uma forma silenciosa, obstinada, rebelde, esquiva” (LADDAGA, 2007, p. 43).

Algo se ausenta, uma ausência que fascina, faz abrir outro tempo, dá lugar a uma dança rebelde que se desarticula ao curso normal do mundo, a isto chamamos intervenção. Esta abertura em um determinado “cotidiano”, essa fratura em uma dada totalidade, esta abertura, ainda que tenra, percebemos em *Jacobo el mutante*, no ritual de Rosa Plinianson. Uma dança rebelde que possui inúmeros elementos ausentes dentro de uma narrativa que pode ser descrita como “uma totalidade frágil”. Mas tudo isto penetra no fluxo e refluxo da imobilidade, cria uma tensão.

Além de observarmos isto em *Jacobo el mutante*, buscaremos demonstrar que *Salón de belleza*, justamente no ato de dança que realiza o cabeleireiro, personagem principal, em meio ao caos que está figurado na obra, exemplifica a dança rebelde e esquiva dentro de um todo também administrado.

2.10 Salón de belleza: beleza e imperfeição.

Notadamente a crítica, de modo geral, toma a obra *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, como de alta referencialidade, partindo dela, estudam-se inúmeras temáticas referenciais, como a que reflete sobre os “resíduos humanos”, enlaçando com a crítica sociológica de Bauman⁸³, ou estudos que abordam as questões de gênero e sexualidade⁸⁴, entre outros. Inserimo-nos neste debate sobre *Salón de belleza*, buscando refletir a respeito da função mimética como intervenção, conforme analisamos em *Jacobo el mutante*, buscando apreciar em que medida ela ocorre ou não em *Salón de belleza*.

Cabe destacar, em primeiro lugar, que o jogo estrutural que verificamos em *Jacobo el mutante*, as questões funcionais, as descontinuidades, desestabilizações de ordem formal, estão atenuadas em *Salón de belleza*. O romance desenvolve-se de modo quase linear, em relação à temporalidade narrativa, possui início, meio e fim. A estrutura, diferente de *Jacobo el mutante* não pode ser sinalizada como lúdica no sentido de causar uma busca por parte do leitor. No entanto, apreciamos uma operação extratextual de Mario Bellatin, reiteradamente, em entrevistas ou mesmo em outras obras ficcionais, (*Lecciones para una liebre muerta*), referindo-se a *Salón de belleza*, como sinaliza Pablo Vergara, no artigo *El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin* (2010), “sugerindo” interpretações, desaconselhando outras, buscando, parece, explicitar que a escrita é também constante reescrita, é local de movimento, de questões, antes que de conclusões.

Este procedimento traz continuas vozes e parece buscar, mesmo desde fora, criar tensões polifônicas no sentido da obra e perturbar significações estáveis. Não nos

⁸³ Los “residuos humanos” en el Moridero de Salón de belleza de Mario Bellatin, em: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/4538>.

⁸⁴

“*Estoicismo gay en Salón de Belleza de Mario Bellatin* *Salón de Belleza de Mario Bellatin* narra el ciclo vital de un peluquero y su peluquería que van a ser transformados por el sida, el narrador ira perdiendo sus fuerzas mientras auxilia a otros homosexuales caídos en la enfermedad a morir pronto y su peluquería pasará de la jovialidad al estado fúnebre, del gesto de la comedia al de la tragedia”. Em: <http://arealibros.republica.com/literatura/estoicismo-gay-en-salon-de-belleza-de-mario-bellatin.html>

centramos nesta operação do autor, nos restringimos à obra e seus efeitos de sentido. No entanto, constatamos que a questão autoral é problemática à crítica. Vergara (2010), afirma: há em Bellatin, “una problematización acerca del sentido” (2010, p.01). Antes de refletir a respeito disso, aclara que, há duas linhas investigativas que se destacam maiormente sobre a obra de Bellatin, uma que vê na obra deste autor envios ao real, (notadamente *Salón de belleza*), e outra linha que se debruça ao estudo das questões estruturais de sua narrativa.

Portanto, mesmo a obra considerada como “mais referencial” de Bellatin, tem seu sentido desestabilizado por algumas estratégias do autor, como a intromissão desde fora na interpretação da obra, a reescrita, a menção a ela desde outras obras ficcionais, enfim, estratégias de mudança e deslocamentos que tornam pertinente o estudo do “sentido” nesta referida obra.

Dizer que a obra de Bellatin oferece-se como um problema ao sentido, é análogo a dizer que há um problema a referência e a significação, neste caso, tomar a obra *Salón de belleza*, uma das obras mais analisadas de Bellatin por seus aspectos referencias, pode ser uma armadilha. Pois além dos ruídos que o autor desde “fora”, busca lançar sobre o universo narrativo, a referencialidade de *Salón de belleza*, quando aproximada à vasta obra do escritor mexicano, da lógica de sua desestruturação e problematização referencial, no mínimo, pode estar querendo sinalizar para a lógica de um texto inacabado, sempre em construção. Este procedimento do autor parecer querer desajustar o sentido de *Salón de belleza* é significativo, insere a obra um jogo maior, a própria obra de Mario Bellatin. É neste sentido, que Pablo Vergara, acompanhando a outro crítico de Bellatin afirma:

[...] Chiste é dizer a palavra “SIDA” da impossível alegoria que é *Salón de belleza*, aonde alude, para o leitor, à enfermidade, sem que a narração jamais corresponda a tal suposição (tampouco a nega) [...] Se nos romances de Bellatin parece existir uma alegoria que não entrega a sua chave, se trata de um simbolismo difuso ou de uma alegoria instável, algo assim como o símbolo irrisório do símbolo, ou a alegoria que se busca encontrar a realidade que ao fim poderia estabilizá-la”⁸⁵ (PANASI, *apud* PABLO VERGARA, 2010, p.02, tradução nossa).

⁸⁵ [...] Broma es decir la palabra ‘sida’ de la imposible alegoría que es *Salón de belleza*, donde alude, para el lector, a la enfermedad, sin que la narración jamás se haga cargo de tal suposición (ni la niegue tampoco)[...] Si en las novelas de Bellatin parece haber una alegoría que no entrega su clave, se trata de un simbolismo difuso o de una alegoría inestable, algo así como el símbolo irrisorio del símbolo, o de la alegoría que buscara sin encontrar la realidad que al fin habría de estabilizarla [...]

Mas estes constantes “reenvios”, estas “voltas atrás”, as “intromissões” desde fora de “Mario Bellatin”, fazem surgir novas vozes, novas memórias, que não cessam de surgir, seja em entrevistas⁸⁶ ou em ficções. Deste modo, cumpre-se uma busca pública do autor, “que a escritura gere novas escrituras...seguir escrevendo” (MARIO BELLATIN, 2014). Como uma sorte de construção de Chico Buarque, (MARIO BELLATIN - 2014).

Entretanto, Vergara pondera, é possível reconhecer a referencialidade que alcançam alguns textos de Bellatin, mas há que se ter cuidado, conforme lemos na conclusão do estudo de Vergara sobre Bellatin: “sus textos hablan de sus textos y envían a ellos como el significante reenvia al significante [...] al final está el vacío que también es solo un significante, tal vez el único a fin de cuentas. Y esto a pesar de que seguimos viendo sentido y confiado en la definición” (2010, p.08). Ainda que “vazio” nos pareça muito categórico, quando o “autor” busca reinserir outras vozes em *Salón de belleza*, minimamente está buscando instabilizar o sentido desta obra, e ao mesmo tempo, “seguir escrevendo”. Tudo isso traz para sua obra, ainda que seja a que apresenta para a crítica elevada referencialidade, novamente, a dinâmica do jogo, um jogo de vozes, uma polifonia que não sessa e em meio a ela o leitor tem a tarefa da “eventual animação”.

Ao que cabe um esforço hipotético, se fosse obra avulsa de Bellatin, algumas unidades narrativas que aparecem na obra do escritor mexicano poderiam ser tomadas com mais tranquilidade como referenciais, porém, a lógica da dúvida, do jogo, da desconfiança, da modificação e movimento, se projeta sobre o sentido destas unidades narrativas, as contaminam, ao fim e ao cabo, as arrastam para o jogo da instabilidade de sentido.

Assim, *Salón de belleza* pode ser descrito como uma obra certo ponto referencial que, *a posteriori*, as demais obras e o próprio autor, tratam de “borrar las huellas”, ato de “apagar as pegadas”, que se dá alegoricamente em *Jacobo el mutante*, onde na cena

⁸⁶ “escrevo para esquecer [...] quando me encontro com algum leitor [...] e me dou conta que existe uma retórica do leitor, que possui suas próprias conclusões sobre a memória que deve ter um escritor, um autor. Quando alguém me fala de um livro que escrevi a uns dez, quinze anos etc., e me conta algum fragmento [...] e me diz, já entendi porque tal personagem fez tal coisa, ou creio que tal símbolo signifique tal coisa, etc., e eu não tenho ideia do que está me falando” (Entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA>)

final do romance, a senhorita Henriete Holf trata da “apagar as pistas”, da obra de Joseph Roth. Entra no jogo palimpséstico. De modo análogo ao comportamento de sua personagem Henriete Holf, Bellatin constantemente aparece em público, por meio de entrevistas, ou em seus romances, pretendendo corrigir, aclarar, modificar, elucidar, certas passagens de seus romances, isto é, aparece, como o personagem, buscando “borrar las huellas” do que fora dito antes por ele mesmo. Sobre este comportamento do “autor” Pablo Vergara (2010) afirma: “este hecho pertenece o da forma al problema de la significación de sus novelas” (2010, p.02). Por isso tudo é que, novamente afirmamos, a obra do autor e ele mesmo, enquanto autor performático, apontam para a configuração do problema central de sua poética: o problema do sentido, é neste contexto que *Salón de belleza* e as demais obras do autor se inter-relacionam, interpenetram e modificam-se, conformando um todo no qual, sentido e referência estão em constante movimento.

Recai sobre o leitor a decisão de ler a obra de um modo referencial ou alegórico, qualquer decisão, para não ser tomada por ingênua, deve ser acompanhada pela dúvida. Nossa leitura de *Salón de belleza* é a de ver na obra uma alegoria ao próprio papel da estética em um ambiente saturado. Esta hipótese, dialoga com *Jacobo el mutante*, no sentido de ver o ritual de Rosa Plinianson como um gesto de provocação, de resistência e intervenção na “socialização totalitária” das academias de baile. Lemos assim também a própria desestruturação e os problemas ao sentido que a narrativa de Bellatin impõe, como um signo interrogante, que cria com o seu entorno uma tensão, colocada em uma paisagem para que aqueles que a vejam questionem e duvidem, “reescrevam” as partes que faltam ou borradas do palimpsesto.

O enredo de *Salón de belleza*, conta a sina trágica de habitantes de uma cidade indeterminada que, pouco a pouco, vão se contaminando por uma epidemia misteriosa. O dono de um salão de beleza começa a receber em seu salão os enfermos, e pouco a pouco o local transforma-se de salão de beleza em um local de morte:

Há alguns anos, meu interesse por aquários me levou a decorar meu salão de beleza com peixes de diferentes cores. Agora que o salão se transformou em um *Moridero*, aonde vão a terminar seus dias aqueles que não tem onde morrer, custa-me trabalho ver como pouco a pouco os peixes vão desaparecendo⁸⁷ (BELLATIN, 2009, p. 11).

⁸⁷ “Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se há transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días

O fragmento inicial da obra sintetiza os motivos e os momentos do enredo: o narrador personagem, desde um presente figurativo, relata fatos passados de sua vida que antecederam o que seria a sua situação atual: doente, quase à morte, cuidando de outros enfermos. No salão de beleza onde se dedicava à estética de outras pessoas, agora recebe e cuida de homens já em agonia. As únicas testemunhas tanto da época de sucesso do salão de beleza como a atual, estranha e inesperada, são o próprio cabeleireiro e os peixes que ele coleciona em aquários espalhados pelo salão, cuja presença ali tinha uma função determinada: diferenciar o seu salão de outros que começavam a proliferar na região da cidade. A oração final do fragmento acima introduz o ponto de inflexão ao qual se tem de prestar maior atenção: “custa-me trabalho ver como pouco a pouco os peixes vão desaparecendo”. Pois é nele que talvez se apresentem já alguns elementos para o paralelismo entre os peixes em um aquário e os homens dentro de todo fechado, alegoria que vemos presente na obra.

Os enfermos (“hóspedes”, assim os chama o personagem principal), abandonados, não tendo para onde ir, chegam já ‘moribundos’ – condição estabelecida pelo próprio cabeleireiro, e são acolhidos por ele. O lugar em pouco tempo passa de salão de beleza a um “moridero” (em língua espanhola, lugar para onde vão os moribundos). Realista, logo impõe a si e aos outros regras rígidas. Travesti, só acolhe enfermos masculinos e em fase terminal; não permite qualquer tipo de ajuda médica, nem remédios de qualquer natureza. Somente, roupas, dinheiro e guloseimas. Sabe que todos vão morrer, quanto antes melhor. Não há saída nem escape. É o único que os cuida: descreve a situação dos doentes, narra alguma coisa da história deles, e ao mesmo tempo cuida de seus peixinhos exóticos de que descreve o comportamento singular de cada espécie. No ex-salão de beleza convivem o cabeleireiro, os moribundos e peixinhos exóticos.

O quadro assim sintetizado permite analisar o personagem central em sua conduta singular em meio a uma situação trágica coletiva, singularidade que o leva à condição de narrador, e seu comportamento e reflexões em meio à dor, remetem à alegoria do papel que a *mímesis* e o instante poético e estético podem ter em ambientes saturados.

quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver como poco a poco los peces han ido desapareciendo” (BELLATÍN, 2009, p.11).

Nossa reflexão parte dos seguintes dados: um espaço de clausura, sem qualquer possibilidade de superação, mas ao mesmo tempo é local de refúgio derradeiro, onde o Estado parece ausente, um sistema social quase colapsado, com enfermos degradados morrendo sem qualquer possibilidade de cura, baldada qualquer forma de auxílio externo, há alguma possibilidade de saída? Constata-se a totalidade de ruína que abraça a todos do *moridero*. Neste sentido, percebemos no universo de *Salón de belleza*, certa ambiguidade, é local controlado e saturado pela dor e enfermidade, mas também um último refúgio. O seu aspecto controlado e saturado pode ser aproximado à reflexão de Adorno e Horkheimer a respeito da situação de barbárie que determinados sistemas sociais podem conduzir. Na vasta reflexão que tecem sobre a situação existencial e social do homem moderno, os filósofos fecham *Dialética do esclarecimento* (2013) com um diagnóstico sombrio sobre a condição humana, e a indagação sobre a posição da arte, modo geral, em tais condições. De modo análogo, pode ser dito que *salón* prefigure um ambiente trágico (quando uma força externa ao indivíduo impõe-lhe uma situação sem escapatória e totalizante), mas neste espaço e tempo saturado pela dor, há, ao mesmo tempo, uma pequena fenda por onde entra o relato e certas reflexões do personagem principal que poderiam ser descritas como estéticas e filosóficas: memória e relato encontram-se. Qual é o papel do narrar nestes contextos? Por que o autor-implícito dá a voz a este narrador e não a outro ser (um moribundo qualquer)? Em meio à dissolução existencial e social qual o papel da arte e da literatura?

Como dissemos, por um lado, *Salón de belleza* exemplifica a concepção de um ambiente dominado, enclausurado, fechado sobre si, em que uma antítese entre o comportamento dos sujeitos envolvidos pela catástrofe se evidencia. Começamos pela personagem principal. Ao longo de toda a história, nunca é mencionado o seu nome. Fazendo-se narrador desenvolve uma espécie de monólogo; é por sua voz que se conhece a sua própria história anterior e a do *moridero*. Por seu ponto de vista, sua voz e olhar guiam por um bonito, lúdico e colorido salão de beleza, orgulho de seu proprietário, de repente em franca decadência e ruína com a chegada de doentes de todas as partes de uma cidade cujo nome também não se menciona.

Sabendo que contrairá a mesma doença, vai acompanhando o desenrolar dos acontecimentos, e o dia-a-dia cumprindo as mesmas tarefas mínimas no cuidado aos doentes, até o final da narrativa. Situando-se assim, ao longo do tempo, olha para trás, revisa, examina, se autoanalisa a partir de sua própria memória, lembrando as suas

aventuras – com os dois colegas e companheiros pelas casas de banho, pelas avenidas noturnas ao final de semana. Esse narrar reflexivo de seu passado, se dá via discurso, e a *posteriori*, bem como se dá diante de uma situação concreta no presente enunciativo, a sua inevitável morte, isto é, ao mesmo tempo lança um olhar retroativo e já percebe a morte avizinhandose cada vez mais. A experiência vivida se torna objeto de revisão e demonstra já um comportamento significativo, o narrador pode ser visto nesta atitude, como sujeito da experiência, reflexão e narrar. Isto é, o autor-implícito dá voz narrativa a alguém que rememora, que avalia sua conduta e experiência dentro de um ambiente saturado e em face da morte, o que nos remete a Heidegger em *O ser e o tempo* (2009), como veremos.

Antes disso, à luz da teoria semiótica greimasiana, analisando o relato dos aquários e peixes no salão de beleza, pergunta-se que objetos e que valores estão investidos neles para o sujeito. O actante sujeito é figurativizado por um cabeleireiro; os objetos com ele em junção e disjunção são os peixinhos, cujo valor se torna variável ao longo da história. De valor patêmico eufórico, lúdicos, de objetos investidos como instrumento de valorização do cabeleireiro frente à comunidade e a si mesmo, com o avançar da narrativa assumem valores disfóricos, de uma melancolia, tristeza e decadência que toma conta do espaço chegando até aos próprios animais. Outro objeto – se contrapõe aos anteriores - são os homens, as pessoas, doentes que ele pode acolher ou não. A sua experiência nesse espaço exíguo se desenrolará entre estes dois objetos, um de valor variável, outro disfórico.

Em um primeiro momento, observamos que na primeira parte de seu que seu relato há um efeito de oscilação: ora relata histórias tristes dos hóspedes, e ora relata a beleza dos peixinhos de ornamentação, escolhidos a dedo na loja, o aquário sendo resultado de suas escolhas, constitui um micro cosmos que fora ordenado por ele, a partir dos valores de ócio, beleza e comportamento dos animais. Oscila a narrativa com a memória do narrador, ora focando na situação eufórica e de beleza, onde ele controlava o seu próprio destino, ora a ótica dirige-se à disforia de ter sua vida controlada por algo que lhe é externo e irreversível, fazendo constatar, observando o seu presente enunciativo de dor e morte, que o “relato” e a “memória” vão surgindo dentro de uma lógica de dor, mas cria com ele, ao narrar a sua relação com os peixes, uma tensão de beleza em meio à enfermidade. O presente enunciativo do narrador que

rememora e relata, é trágico, sem saída, porém, o relato e reflexão memorialística dele fissuram por alguns instantes o seu *status quo*.

Esta dinâmica seguirá até o momento fulcral da narrativa, quando ele relata o que nomeamos, segundo Greimas (1997), de “acontecimento estético”. Para compreender o alcance do acontecimento para o sujeito, dividimos a exposição do narrador em três momentos: antes do acontecimento, o acontecimento e o pós-acontecimento.

Antes do acontecimento, o narrador caminha por um local repleto de vozes eufóricas de clientes, *locus* procurado devido à bela aparência, às cores e cheiros de perfumes e cosméticos. Este local é gerenciado pelo narrador – que não se enquadra na normalidade geral da população, marcado pela condição de homossexual que, vestindo com roupas femininas, procura fazer valer a diferença a favor de suas clientes e sentir entre iguais, contar sua vida, sentir rejuvenescer quando já impossível. Pouco a pouco esta isotopia positiva é invadida por um progressivo cinza, pelo silêncio e pestilência. Passa de local eufórico para ambiente disfórico. Neste contexto, a narrativa formula uma estética sobre o sujeito; é, sobretudo o sujeito que interessa em *Salón de belleza*. Pois, frente ao problema que se torna o *Salón*, como age aquele que o autor-implícito colocou como sujeito/narrador?

A história toda ocorre dentro de quatro paredes. Estas quatro paredes em um primeiro momento testemunham o eufórico, logo o sombrio. O espaço passa a ser local de morte. Apenas vão chegando mais e mais enfermos: uma segunda isotopia se configura: a de cotidiano mórbido, como uma raiz espalha-se por todos os sintagmas. Neste ambiente, a rotina do cabeleireiro consiste em assegurar condições básicas, segundo ele, para que os doentes esperem pela morte com mínima dignidade. Pouco a pouco, o espaço de asseio torna-se mal cheiroso, pestilento. A isotopia de doença surge asfixiando a isotopia de luxúria. A deterioração, exacerbada pelo excessivo do mau cheiro, toma o lugar vivo e luminoso, multicolorido e perfumado. Ao ponto do narrador concluir sobre o fim desta época de esplendor, do “salón de belleza somente existem luvas, a maioria furadas nas pontas dos dedos.” (BELLATIN, 2009, p.21), evidenciando o contraste no próprio espaço, um jogo de claro-escuro.

Mas neste narrar progressivo, a isotopia de euforia que envolvia aos peixes começa a ser suplantada pela doença também. O relato retrospectivo do narrador

focaliza os seguintes dados antes do acontecimento. Os peixes começam a morrer; a água dos aquários vai sendo tomada por um verde, ao ponto de já não se conseguir ver aos animais. Confessa: “perdi a conta do número exato de peixes que se mantêm com vida. Suspeito que só uns dois ou três.” (BELLATIN, 2009, p.42). Assim, surge no relato um contraste, uma outra concepção do objeto estético, os peixes já não são mais unicamente apreciados por seu aspecto belo, mas assumem um valor ambíguo, permanecem como objetos estéticos, porém o belo já não é unicamente uma coisa, a luz e a vida que representavam, passam também a possuir valor de noite, de não vida. Os aquários passam a possuir uma semelhança com o salão. Podem ser vistos como significantes cujo significado repousa na história do moridero.

Assim, percebemos que a narrativa nos conduz a uma evocação intermediária, não dicotômica, sobre alguns aspectos, como a beleza e mais adiante a respeito do ser. Na narrativa, o “belo”, é algo intermediário, tal qual a dito pelo poeta Fernando Pessoa: beleza: “não é luz e não é noite; é crepúsculo; é resultado da verdade e não-verdade. Coisa intermediária” (PESSOA, *apud* CANDIDO, 2007, p.23). Os peixes, assim como a imagem que vamos formulando do narrador, ao longo do relato vão assumindo este aspecto de “coisa intermediária”, de crepúsculo.

Ao mesmo tempo vão se configurando elementos que ocupam a subjetividade da personagem. A narrativa vai construindo uma cadeia de abusos sexuais, prostituição, doença, injustiças, até que finalmente, o seu corpo torna-se “esquelético, invadido de chagas e bolhas.” (BELLATIN, 2009, p.20). Significativo é que, tanto as pessoas estranhas, como familiares em visita, não suportam entrar no *Moridero*, agredidas pelo pestilência, marcando não só o fosso entre os dois espaços – de dentro e o de fora – mas também, com isso, a especificidade e sentido do interior – enquanto aquelas passam a indiciar ao universo de *Salón*, estas passam, pelo contrário, à uma conjunção com a situação de deterioro: é a conjunção não buscada o que ele indica ao declarar: “ao que também me acostumei é ao mal cheiro que vem dos doentes.” Aqui há a revelação de um ser que vivencia processos no fio do tempo, figurado como não estático, há nisto um efeito: um processo de humanização da narrativa em relação ao narrador, que não sempre estático, sofreu o tempo e o espaço.

Então percebemos que o autor-implícito cria um quadro cronotópico que, constituído por uma cronologia, conduz de uma época que poderia ser considerada de

beleza e juventude, a uma época de degradação, tanto da beleza como da juventude. De um espaço de ostentação do *kitsch* e colorido, ao “moridero”, cinza e malcheiroso, da situação de saúde à doença. Constitui-se o problema, neste quadro, como atua o narrador personagem?

Poder-se-ia esperar que o narrador/personagem assumisse uma conduta puramente pessimista, disfórica, melancólica e depressiva. Ou que assumisse, em sentido oposto, a postura do engajado, ou do caridoso. A conduta do letárgico ou do cínico, ambos os modos de lidar com o real, segundo Peter Sloterdijk (1983). Ou ainda de um tipo de cristão caridoso que o próprio narrador critica por postergar o sofrimento e o fim inevitável. Entretanto, observando o desenrolar do relato, o sujeito que é colocado frente ao problema assume outros valores, distintos aos mencionados acima. O seu percurso evidencia, novamente, uma isotopia de “coisa intermediária”, ainda que com certa amargura e tristeza, logra pequenas e significativas linhas de fuga ao espaço saturado, via gestos de pequenas rupturas, que configuram uma fissura na isotopia citada, por meio do próprio ato de narrar e rememorar. Assim, vemos a um ser que não se aliena ou se resigna; ao contrário, tem consciência do real – a que ele não busca nem permite paliativos, como remédios e médicos – (posto que, dentro do romance, são antes que uma solução, atitudes interessadas de quem a realiza)-, antes disso, o cabelereiro constrói singelos caminhos de fuga, diminutas fendas e trincas de insubmissão dentro de um universo sem saída, figurados no ato memorialístico, reflexivo e narrativo. Deste modo, assim como os peixes que passam a assumir valor ambíguo, de crepúsculo, de coisa intermediária, se observamos o relato do narrador, o *Salón* torna-se lugar trágico, entretanto, não puramente trágico, uma vez que o relato, o foco narrativo e as percepções estéticas dele, por vezes, fissuram o todo trágico, o que torna o trágico também “coisa intermediária”, não puramente constituído pela dor.

Em primeiro lugar, uma atitude dele, que já sugere esta ruptura isotópica, tem a ver com o desejo de criar peixinhos em aquários. Vem de antes do surto epidêmico quando tinha finalidade comercial e esteticamente pragmática, mas se tornam outros os motivos pelos quais o cabelereiro persevera em tê-los quando a doença encrudesce. Em meio ao caos, mantém inúmeros aquários, de variadas formas e tamanhos, para aplicar-se à escolha dos espécimes pela cor, formato do corpo, comportamento etc. Essa atitude permite que por vezes se afaste da enfermidade. Cria-se na narrativa um novo contraste, entre o “moridero” e a composição e observação dos seus aquários, permitindo que seus

olhos e seu discurso repousem, por momentos, na contemplação dos animaizinhos: a narrativa se desenvolve sobre um movimento pendular de seu ponto de vista.

O sujeito investe de valor de vida aos peixes, de forma que se tenta escapar fisicamente do “moridero”, perfurando dentro dele uma mínima zona de vida: “às vezes, quando ninguém me vê, introduzo a cabeça no aquário, inclusive chegando a tocar a água com a ponta do nariz. Aspiro profundamente e sinto que daquele cubículo emana ainda algo de vida.” (BELLATIN, 2009, p.29). Tão vital, ele sabe: “aspiro profundamente”. Entretanto, em meio a esse punhado vida, a consciência da inutilidade de seu gesto se trai – “quando ninguém me vê”, “a pesar do cheiro de água estancada posso sentir algo de frescor.”, (BELLATIN, 2009, p.29). O frescor e a emanção não tiram do sujeito a percepção de que esses elementos constituem uma diminuta ilha dentro de um todo negativo, expresso por essa água que, estancada, não se agita. Evidenciando, também, uma necessidade no sujeito, de ócio, de sair, de escapar, de romper, ainda que por momentos, o seu *status quo*. Mas também traz ao seu relato outra pauta que não a da dor dos moribundos. Sinaliza à metáfora de buscar vida em um todo enclausurado.

Este gesto possui um elemento significativo, ele acaba por trincar o discurso e a isotopia miserável, o “cheiro de vida” do ambiente que ele compôs e ordenou, servem de frescor vital ao personagem e de outra linha narrativa ao narrador, um outro foco. O universo lúdico dos peixes entra como uma pequena intervenção no cotidiano fechado. Cria uma dialética frente à mesmice, sem ela haveria só permanência da condição hegemônica. E a permanência de um mesmo estado gera no observador a sua não mais percepção, acostuma-se a ele, resigna-se ao que parece inevitável, como bem diz o narrador quando relata que ia se acostumando ao mau cheiro, fazendo-nos inferir que, em meio ao caos, um dos problemas a ser evitado é o acostumar-se a ele, não propor rupturas dentro de uma dada continuidade. O universo dos aquários é um modo para que o costume do “mesmo” seja interrompido e o “mesmo” seja por instantes fissurado. Esta atitude em relação aos peixes e aos aquários e outras do cabeleireiro, revelam para nós uma metáfora, àquela de realizar pequenos gestos que introduzem elementos que contrastam com o inamovível, o imutável: eis a “pequena” grandeza de suas intervenções. Uma intervenção não tão “grande” como a que cria Roberto Benigni entre a ternura lúdica e a metralhadora em *A vida é bela* (1998), que revela uma visão muito mais esperançosa, porém, o gesto do cabeleireiro pode ser classificado como de

intervenção já que revela uma “resistência”, no sentido de Deleuze, a de liberar uma forma de vida, a do próprio sujeito que por seus gestos busca “seguir sendo quem se é”, do contrário, sem esta resistência, ele sucumbiria à lógica enfermiça.

Mas a autor-implícito vai configurando como um anti-sujeito a enfermidade, dotada de um querer implícito, mas que se expressa num poder e saber incontrollável: como uma energia autônoma a expandir-se por todo o salão, penetrando até mesmo os aquários: “tudo corria bem nos aquários [...] até que, de um dia para o outro, começaram a aparecer fungos nos peixes.” (BELLATIN, 2009, p.41, tradução nossa). O fungo é colocado como metáfora de algo que se expande lentamente e por todo o lado, tem uma força simbólica de corroer tanto o espaço como o tempo. É o sinal, o sintoma, e na catástrofe se aspectualiza, é o ponto terminal: “finalmente todos os corpos foram contagiados e os Escalares (espécie de peixes) se foram ao fundo do aquário uns dias antes de morrer.” (BELLATIN, 2009, p.41). Neste instante da narrativa, já parece que os peixes vão assumindo outros valores, se o paralelo segue valendo, a morte de todos os peixes indicia a sina de todos os habitantes do *Salón de belleza*, inclusive a do *cabeleireiro*. A partir deste momento, no universo narrativo, parece já não haver o lado de fora da doença, sem esperança ou meio de fuga, fungo e enfermidade envolvem a todos.

Relevante é o ponto de vista do narrador. Por ele, o avanço da história vai-se fazendo em gangorra. Neste presente narrativo onde todos já estão contagiados, o cabeleireiro começa a lembrar-se de um fato ocorrido com ele e a criação de peixes: “meu interesse pelos aquários me levou a decorar meu salão de beleza com peixes.” (BELLATIN, 2009, p.11). Esta lembrança sobre os peixes não prossegue, é interrompida; assalta-lhe a memória outra questão: “agora que o salão se transformou em um Moridero.” (BELLATIN, 2009, p.11). Dentro do discurso do narrador há o relato do presente o seu “agora” (marcado pela dor), mas, ao mesmo tempo a memória e o seu relato. Prossegue contando a respeito do *moridero*, dos doentes, do trabalho que lhe custa cuidar deles, mas deixa esse assunto e volta aos peixes- “Comecei criando Guppys Reales” (BELLATIN, 2009, p.11). Segue falando de sua experiência com estes animais ornamentais, o tipo de reprodução, alimentação, cor, etc. para outra vez retornar aos doentes - “o que não tem nada de divertido é a quantidade cada vez maior de pessoas que vem a morrer no salão de beleza”. Mais adiante ele mesmo explicita os movimentos de sua fala: “mas, voltando aos peixes” (BELLATIN, 2009, p.14). Durante

alguns parágrafos pensa no assunto peixes, até o momento em que introduz uma informação cabal sobre sua própria situação, num paralelo significativo: “agora quando eu também estou atacado pelo mal, os aquários estão vazios”. “Agora” é o termo utilizado para indicar esse ponto de coincidência das duas paralelas, que ele tenta desarticular: “Todos menos um, que trato a todo custo de manter com algo de vida.” (BELLATIN, 2009, p.14). Portanto configura-se a partir deste jogo oscilatório de pontos de vista, duas isotopias, uma vinculada ao mórbido, enfermizo e outra vinculada à beleza, memória e contemplação. Estas duas isotopias e constante mudança de foco narrativo sustentam, ao fim e ao cabo, a dinâmica contrastiva de composição ao longo de toda a obra. Essa mudança vai ocorrendo de modo abrupto, como uma mudança de assunto. O foco narrativo oscilante explicita um desejo por beleza, mas a urgência do real.

Dentro do jogo oscilatório, os animais investidos de valor de beleza pelo sujeito funcionam para ele como uma intervenção de beleza e contemplação no ambiente saturado, enfermizo. Mas esta isotopia é logo fraturada, a imperfeição, a penúria do ambiente assalta o voo memorialístico e contemplativo do cabelereiro. Para nós isto evidencia em primeiro lugar uma solicitação à reflexão sobre a constituição da realidade que vive o personagem e o “hospedes”, ela está constituída de que forma? Apenas pela feiura e pela dor? Há também pontos de beleza e alternativas ao quadro de desconsolo? Parece-nos assim, que a obra nos propõe uma reflexão sobre a constituição da “realidade” ficcional da narrativa. As perguntas sobre a constituição do “real” ficcional ficam implícitas e sem respostas. Além disso, este contraste que constitui o universo figurativo nos recorda o papel da arte em um contexto de imperfeição conforme delineia Greimas (1997). De acordo com Raúl Dorra, que traduz para o espanhol e apresenta a obra *De la imperfección*, de Greimas, o objetivo do texto greimasiano é buscar demonstrar que “as palavras invocam uma beleza que talvez nunca tenhamos, mas que estamos obrigados a esperar.” (DORRA, In GREIMAS, 1997, p.17). Invocação por beleza, que manifestaria a fratura. A busca realizada em um contexto de “fratura” evidencia a “nossa penúria essencial – nossa imperfeição”. Para Raúl Dorra, dentro deste quadro de imperfeição, Greimas pretende também, via reflexão poética e filosófica, falar de caminhos de escapatórias a esta imperfeição e penúria essencial, “as escapatórias são aqueles chamados que a arte coloca diante de nós criando necessidades especiais.” (DORRA, in GREIMAS, 1997, p.17). Os peixes teriam para a personagem

esse valor poético de “invocação por beleza”, mas que também evidencia a fratura da falta de beleza do entorno: “Chamavam muito a minha atenção as Carpas Douradas. Na mesma loja fiquei sabendo que em certas culturas é um prazer a simples contemplação das Carpas. A mim começou a acontecer a mesma coisa. Podia passar horas admirando os reflexos das escamas e das caudas.” ⁸⁸(BELLATIN, p.13; tradução nossa). A contemplação produz uma suspensão e ao mesmo tempo cria um contraste, provoca e denuncia uma fratura com a “penúria”. Um instante de detenção e reflexão sobre a própria realidade, além de suspensão na temporalidade que tem a morte como pauta constante. Evidencia-se, assim, que a própria realidade da personagem não é coisa única, ou branca ou preta, mas “coisa intermediária”.

Via pequeno ato de contemplação do cabeleireiro ocorre a assunção de um contraste entre beleza e penúria, que faz surgir, portanto, um caminho de mobilidade e uma perspectiva dialética no universo figurativo, entre a memória do acontecimento contemplativo e o entorno dentro do relato retrospectivo do narrador. E a dialética, recordemos a Adorno, é aquele tipo de formulação que nos faz pensar sobre o “ser” da coisa, sobre o que ela é e o que ela não é.

As mudanças no foco narrativo, entre recuos reflexivos e memorialísticos tornam fragmentário o relato. Levam o relato de um *topos* a outro. Em decorrência destas constantes quebras e variações o relato pode ser descrito como heterotópico, já que as integrações isotópicas tornam-se instáveis e sem momentos de integração. O leitor deve seguir um relato que oscila, oscila não ao ponto de uma arruinar a “sintaxe”, como em outras obras de Bellatin, *Hombre dinero*, por exemplo. Porém, a narrativa não propõe uma síntese em relação à dialética de contrastes que conforma o real figurativo. Formulam-se dois quadros isotópicos, beleza e penúria, mas não se propõe momentos de integração, abrindo-se talvez ao plano leitor como função de busca, integração e síntese. Vemos nesta micro estrutura da obra uma oposição dialética, uma realidade ficcional constituída pelo confronto entre uma tese, a dor, o desconsolo do universo sem saída que representa o *salón*, e uma antítese, o comportamento do narrador/personagem, que por vezes contrapõe a quadro instaurado pela epidemia. A síntese não ocorre no interior da obra, esta estrutura indagativa nos sugere um esquema filosófico, pois sua

⁸⁸ Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas es un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a suceder lo mismo. Podía pasarme varias horas admirando los reflejos de las escamas y las colas.

estrutura contrativa sugere o choque dialético, antes que entrega de respostas, provoca a dúvida sobre o “ser” e a necessidade de proposição por parte de um dado observador, recordemos que para Paul Ricoeur (2000), o pensamento filosófico sempre está às voltas com o ser, com a realidade e com a finitude. Passemos a examinar a imagem de homem que a obra expressa.

2.11 Salón de belleza: letargia e filosofia

Outra linha de fuga e escapatória à totalidade de dor que a todos envolve no *salón* se vislumbra no contraste entre o comportamento do cabelereiro e o dos demais personagens, se podemos classificá-los deste modo. Antes da exposição do contraste ontológico, o próprio nível mais elementar de composição da personagem habilita a percebê-lo. Dos doentes pouco ou nada se sabe a não ser que estão em estágio terminal, são homens, sem nomes, voz, origem ou traços físicos.

Para isso, em primeiro lugar, defendemos uma possível distinção entre a personagem principal e os outros seres que habitam a narrativa. O cabelereiro, embora também enfermo, possui, frente às vicissitudes que o envolvem, reflexões e atitudes que caracterizaremos, a partir de Paul Ricoeur, como filosóficas, demarcando, neste aspecto, uma distinção com os outros doentes do romance.

Começamos analisando uma de suas atitudes mais controversas: o motivo e o modo de auxilia aos enfermos. Seu comportamento de auxílio aos doentes em meio ao caos não se dá por mera caridade, ou até mesmo por um ato de humanidade, pauta-se antes, por uma concepção filosófica e reflexiva sobre temáticas como o ser (vida e morte), a existência, a realidade e o mundo. Por exemplo, tanto o criar seus peixes, surpreendido pelas ocorrências inusitadas, inesperadas, como as reflexões que tece em meio ao desespero, convergem para aquilo que Unamuno compreende como atitude filosófica, aquela levada a cabo por um sujeito que persevera em “seguir sendo” que expressa um ser com consciência. Indo além da mera busca por existir ou auxiliar a que outras pessoas sigam vivendo, buscando estar consciente de si e do real. Isto é, parece-nos que sua atitude controversa é também filosófica, quando buscamos escutar a voz que fala em meio à situação problema, bem como refletir sobre o motivo de sua conduta

aparentemente fria, e refletir sobre seu nível ontológico, poderíamos relacioná-lo à aquilo que o filósofo espanhol Miguel de Unamuno nomeou de atitude filosófica:

[...] Quer dizer, cada coisa, enquanto em si, se esforça por perseverar em seu ser [...] isto é, o esforço com que cada coisa trata de perseverar em seu ser é a essência atual da coisa mesma [...] quer dizer que sua essência, leitor, a minha [...] e a de cada homem que seja homem, não é senão o conato, o (esforço) que ele coloca em seguir sendo homem, em não morrer⁸⁹ [...] (UNAMUNO, 2013, p.33, tradução nossa).

Seguir sendo consciente: eis o motivo de sua ação. A reflexão de Unamuno fala de um “esforço”, de uma busca por seguir sendo quem se é como aquilo que caracterizaria o próprio ser. De modo semelhante, Deleuze que *résistance*, é a “liberação de uma potência de vida que estava aprisionada” (DELEUZE, *apud* AGAMBEN, 2014, p.11). A resistência em face a uma situação de opressão libera uma “potência de vida”. A seus modos, Deleuze e Unamuno expressam o ser como aquilo que acontece, que não estático, insubordina-se para seguir sendo, esse ato é para Unamuno o próprio lugar do ser. O lugar do ser, a sua ontologia, revela-se naquilo que ele faz para seguir sendo.

A obra apresenta ao leitor um ser em *résistance*, esforçando-se em seguir sendo. A reflexão sobre o ser, como aponta Paul Ricoeur (2000), é essencialmente filosofia. De alguma forma, os peixes e a reflexão sobre o ser, acerca da realidade, da morte e da vida, são o conato, - esforço- da consciência em seguir sendo que empreende o herói solitário. Quando o cabeleireiro reflete sobre algumas espécies de peixes e acerca de antigos clientes do salão de beleza, ou sobre a morte dos “hóspedes” ou a sua própria, há nisso, o esforço por seguir existindo que o diferencia dos outros doentes. Na seguinte passagem isto fica claro:

[...] Surpreende-me o fiel que se mostrou esta última camada de peixes. A pesar do pouco tempo dedicado à sua criação, eles se aferram de uma maneira estranha à vida. [...] situação similar com algumas clientes que acudiam nas boas épocas ao salão de beleza. A maioria eram mulheres velhas ou acabadas pela vida. Entretanto, sob aquela cútis envelhecida, era visível uma longa agonia que se vestia de esperança em cada uma das visitas [...] (BELLATIN, 2009, p.30).

A bela passagem evidencia o destinador filosófico e reflexivo na relação sujeito/objetos. O que surpreende a ele nos objetos apreciados é o conato (esforço) que estes

demonstram na esperança a pesar da longa agonia. O seu foco narrativo é sobre o ser, via memória recorda-se das senhoras, e da recordação nasce a reflexão sobre o esforço que estes seres empreenderam, o conato daquelas senhoras em seguir sendo, em resistir. Significativo é que da memória e da reflexão filosófica sobre o ser surge outro elemento: o próprio relato. O relato é signo de sua própria busca por seguir existindo. Uma analogia aqui, a relação do relato, do narrar com o ser.

Daí evidenciar-se que os peixes também signifiquem tanto o conato em seguir sendo que mantém a potência de existir do cabeleireiro, como também são para o personagem o seu o ponto de “Entwicklungsfähigkeit”, isto é, objeto de reflexão, aquilo que cruza a percepção do sujeito e solicita que reflexões sejam desenvolvidas, Agamben (2014) denomina de “elemento filosófico”. Portanto, em um meio saturado pelo mesmo, pela epidemia generalizada, o cabeleireiro demonstra possuir uma consciência de sujeito, de vivência e reflexão, nos termos de Benjamin (2010)), que evidencia certo esforço, vontade de viver, de liberar uma forma de vida em face da dor. A sua conduta expressa, portanto, distintos “conatos”, de “vontade de viver”, que evocam reflexões sobre o ser.

Esse traço do *cabeleireiro* confere maior relevo ao contraste entre ele e qualquer outro personagem. Em sentido oposto, o ‘não ser’ consiste em não ter voz e memória, expressão da consciência de si. Aqui manifesto pela letargia, ao embrutecimento causado por uma situação extrema. O cabeleireiro não só vive, experimenta, rememora e relata, bem como reflete sobre seus sentimentos, sobre as ações consigo e com os demais. Examina-se, avalia numa constante tarefa de autoanálise. Relata seu antes, é capaz de detectar pequenos detalhes, sintomas de mudança, de algo que se tornará importante. “Sinto” é o termo utilizado para expressar essa apreensão mal vislumbrada: “entretanto, sinto que nesses últimos tempos a ordem se instalou em minha vida. Ainda que pareça triste a forma de tê-la obtido.”⁹⁰ (BELLATIN, 2009, p.45). Frente ao seu passado e nesse presente de autoanálise, questiona as suas próprias atitudes ainda quando são pequenos gestos movidos pela generosidade: “agora, creio que a esse rapaz jamais devia ter colocado aquários com Monjitas na mesa de noite.” (BELLATIN, 2009, p.44). Estas reflexões, importante é que se diga, se fazem de um presente

enunciativo de proximidade à sua própria morte, à luz do inevitável, do ponto final, o que nos remete ao pensamento de Heidegger quando diz que a assunção de uma consciência de sujeito dar-se-ia quando este desenvolve, por algum motivo, consciência de sua própria finitude.

É um relato contínuo em um único fôlego, todo no tempo presente. A consciência desse contexto enunciativo se expressa na mesma tonalidade generosa do restante de sua narração, seja ao tratar dos peixinhos, seja dos doentes: “agora, só peço que respeitem a solidão que se aproxima.” (BELLATIN, 2009, p.74). Solidão é o estado passional a que ele sabe estar condenado no final. Na verdade, a consciência do fim da sua própria existência está presente desde o início do relato, seja pelo espetáculo alheio visto dia a dia, seja por saber também ele um futuro enfermo agonizante de seu *moridero*. Possuindo uma consciência de seu próprio declinar o sujeito é capaz de “ser” e de buscar dar sentido à sua existência, Vattimo, a partir de Heidegger expressa que o sujeito consciente de sua finitude pode atender a seguinte urgência, a de relatar o passado e buscar sentidos: “se hace cada vez más urgente mantener la relación con el pasado, construir una continuidad de la experiencia que es la única capaz de darle sentido” (GIANNI VATTIMO, 1992, p.05).

Percebemos no cabeleireiro esta busca em observar o passado, em construir uma reflexão sobre si, em compor um relato que expresse para ele uma continuidade e isto se dá, como já colocamos, em um preciso momento da vida da personagem, quando a sua morte se avizinha. Tal reflexão sobre si evidencia que há em *Salón de belleza* uma indagação sobre o ser. Uma reflexão ontológica. É a partir deste olhar retrospectivo que se deflagra a reflexão, o autoexame: mas é importante que se diga que em *Salón de belleza* não ocorre apenas a reflexão ontológica, mas que ela é gatilho para a narração. O que nos recorda Agamben (2018), quando demonstra que em face do mistério, do fogo, da indagação sobre o ser, daquilo que não se compreende totalmente, pode ocorrer efetivamente a vivência e o relato. O “ser” em *Salón de belleza*, tal qual em *O ser e o tempo* de Martin Heidegger, não é fundamento, isto é, não está fortemente pré-concebido em uma essência imutável, mas é “acontecer”, é movimento. Deste modo, o romance não reduz o “ser” a um valor, mas desencadeia reflexões ontológicas que dão a pensar a respeito do “acontecer” do cabeleireiro, e talvez assim busque resguardar em suas páginas do “esquecimento do ser”, que é a sua própria redução a um valor.

Neste sentido, nada mais misterioso para o narrador de *Salón de belleza*, que “a solidão que se aproxima”, como ele mesmo diz. Um silêncio que se aproxima que ele desconhece e que se oferece como matéria, digamos assim, para seguir narrando e buscar conhecer “quem se é”. Deste modo, a obra nos evoca o último aspecto do pensamento filosófico que nos falta observar: a finitude.

Antes desta reflexão, reforcemos a antítese entre o comportamento do narrador personagem com o dos “huéspedes”. Ao contrário, a doença despe os hóspedes de qualquer resquício de reflexão sobre o ser. Isto significa a própria minguia de suas “humanidades”. Sendo representada por elementos inerentes ao ser e que o torna mais que mera realidade corpórea. Ao contrário disso, os doentes “no son más que cuerpos en trance de desaparición” (BELLATIN, 2009, p.26). Não possuem objeto: então como ser sujeito, desde a perspectiva semiótica? Não possuem experiência: como ser sujeito desde a perspectiva filosófica? Não possuem memória: como e o que narrar? Isto é, tornaram-se apenas corpos, e assim, destituídos de substância. Ao sofrerem a minguia da substância humana, que justamente os caracterizava como tal, passam à condição de não-ser, tornam-se meras realidades corpóreas em vias de desaparecimento. Ao perderem a substância, no “agora narrativo” podem simplesmente “desaparecer”, sem transcendência de nenhum tipo, nem espiritual, nem artística, nem cultural, simplesmente desaparecem como um número que expira. Evidenciando que em *Salón de beleza*, o pior não é a morte, pois esta pode ser substância e matéria, mas a letargia, a inconsciência, isto é não ser sujeito. Expressando, talvez o que seja na obra a verdadeira tragédia, que o homem, dentro de uma dada contingência não seja mais que um número, que um corpo inconsciente. Eis uma outra metáfora presente na obra.

Um fato que decorre desta falta de substância humana, e chamemos assim por questões práticas, é tornar-se alheio a si e aos outros. O personagem *cabeleireiro* diz ter ficado feliz com um determinado hóspede que, diferente dos outros, se importou com suas preocupações “o que mais me emociona foi que não era alheio a minhas preocupações” (BELLATIN, 2009, p.27). Este ser, embora doente, chama a atenção, destaca-se dos demais pela atenção que pode dispensar. Ao contrário, os outros, já se tornaram alheios, incapazes de dispensar atenção ao outro. Tornaram-se o centro de suas próprias atenções, e por isso, apenas “corpos” despidos de qualquer substância sensível em relação aos demais. A desumanização e a insensibilidade andam juntas, na narrativa, ao menos, a consequência disto é o fim do próprio grupo.

Paradoxalmente o narrador, por questões incertas, talvez por uma questão de ordem prática para a coordenação do próprio *moridero*, acha melhor este estado de letargia dos enfermos “assim ninguém se mete com ninguém e em especial se fazem mais leves os trabalhos” (BELLATIN, 2009, p.42), prefere o estado de letargia dos pacientes, já que são doentes terminais, o quanto antes entrem em inconsciência melhor será para todos. Esta atitude torna ambígua a imagem do personagem, porém não diminui o fato de que o cabeleireiro os toma como mote para reflexão, e que também, entende que exista um estado de letargia, pois diz, entram neste estado de “total letargia, onde não lhes corresponde mais a possibilidade de perguntar-se por si mesmos” (BELLATIN, 2009, p.43). Para ele a letargia é o não perguntar-se mais por si mesmo, muito menos pelo outro, isto é, o autor-implícito, dá a voz a uma narrador/personagem que distingue o que é e o que não é letargia. Para o personagem, a desumanização completa-se na ausência de relação com o outro e consigo mesmo. O letárgico no romance é aquele que não se pergunta por si, que embora sinta dor, não reflete sobre a sua finitude, a respeito de sua existência ou dos outros, é o indivíduo voltado para a sua própria si.

Novamente, nisto, percebemos a provocação filosófica, já que fica sugerido que o letárgico é o doente, é aquele que já não realiza perguntas sobre si mesmo, sobre o real e sobre, passado e devir. Letargia é deixar de refletir sobre si. Mesmo que duro seja o fato de ele preferir a letargia dos doentes, este seu desejo é fruto de uma reflexão, de um exame sobre toda a situação do *moridero*, o que demonstra sob este aspecto, a presença de uma mentalidade reflexiva, que pesa os fatos e toma decisões, que avalia, tanto a si como aos demais tendo em vista uma determinada expectativa de futuro, diferentemente dos demais doentes.

O seu comportamento reflexivo, faz surgir uma nova fissura no núcleo de dor, a primeira como já nos referimos, havia sido a dos peixes em meio à mesmice, a segunda é a que se instaura entre o comportamento do cabeleireiro e a dos outros personagens. A obra, portanto não é apenas dor, mesmice de desespero, ela, assim como em *Flores* (2001), como já apontamos, mostra a dor, não a nega, mas ao mesmo tempo, mostra pontos de defasagem em relação a ela, e assim apresenta pontos de contradição, de rachaduras e trincas no todo enfermiço.

Tomando os peixes como unidades narrativas, no sentido que Barthes (2001), e como objetos em relação com um sujeito, no sentido de Bertrand (2000), podemos observar, no nível narrativo, o contraste dialético entre o comportamento de um personagem “sujeito” e os demais seres do romance, que poderíamos classificar de não-sujeitos, já que não estão em conjunção ou disjunção com nenhum objeto. O *cabeleireiro* pode ser visto como sujeito já que, “quer” ter os peixes, deseja “buscar” como aprender a cuidá-los, (Bellatin, 2012). Tais infinitivos demonstram as modalidades do sujeito sendo mobilizadas entre um sujeito, (do querer, buscar, fazer, poder), frente a outros que não apresentam tais modalizações. Essa defasagem entre sujeito e não sujeito, além de criar o jogo antitético entre eles, é responsável por produzir o movimento da ação, já que faz o sujeito andar em direção ao objeto por ele buscado. De outro modo, fica sugerido, neste nível de análise, que sem a diferenciação entre sujeito e objetos, sequer haveria movimento. Em sentido oposto ao comportamento de sujeito do querer, aprender, sentir, fazer, etc., os outros doentes estão em um estado de não-sujeitos, de letargia. São seres adormecidos, sonolentos, abatidos, à beira da inconsciência, e por isso não geram, a partir de si, movimento e relato. Incapazes já de reagir ou de expressar emoções, não percebem o choque dos irreconciliáveis. O próprio personagem principal verifica este estado de sonolência dos outros seres: “trata-se de uma situação que não saberia como descrever com propriedade. Conseguem [os doentes] entrar em estado de total letargia, no qual eles já não perguntam mais por si mesmos” (BELLATIN, 2009 p.43). Vemos que são letárgicos e inconscientes, nada sentem em relação aos objetos, não entram em junção ou disjunção com o mundo diante deles e nem consigo mesmos. O trecho acima assevera: o sujeito doente, inconsciente, em total letargia, é aquele que “já não pergunta mais por si mesmo”. Neste nível de análise actancial, tendo em vista que a relação sujeito e objeto aponta para um dado destinador, neste caso: quem é o destinador na relação cabeleireiro-peixes? Em sentido oposto, fica implícito que os doentes são aqueles não possuem objeto, logo nem destinador.

Desde outro ponto de vista, o sujeito para Merleau-Ponty (2003), é aquele que percebe, tal faculdade é o próprio elemento constituinte do sujeito. Isto é, para a fenomenologia perceber é fundamento do sujeito. O ato perceptivo é, segundo Merleau-Ponty (2003), um movimento de reconhecimento e unificação de um ser para com um objeto, um ato de atribuição de significado e pertencimento, pensemos como exemplo

disso, o ato de reconhecimento e percepção que estabelece entre G.H a barata, em *A paixão segundo G.H.*, de Lispector.

Semelhantemente, o personagem cabeleireiro reconhece seus aquários ora como belos, ora como em franca ruína, persevera em seguir criando os peixes o mais que pode ainda que doente, assim demonstra perceber e atribuir significados àquilo que o rodeia. Os peixes e os doentes para ele são a substância perceptiva de reconhecimento de um ser que passa a conferir significado a sua existência via objetos percebidos, o cabeleireiro aproxima-se destes “objetos” pela experiência que vivencia e pela reflexão que a partir deles tece, evidenciando que estes objetos estão recobertos pelo valor filosófico que lhe oferecem. Por outro lado, aqueles que foram descritos pelo cabeleireiro como “letárgicos” já não distinguem e não se diferenciam dos objetos, não os reconhecem e menos ainda, se reconhecem: “já não perguntam por si mesmos”, estão doentes duplamente, tanto fisicamente, mas, sobretudo em suas consciências, já que nada percebem e nenhum valor atribuem a nada, assim, poderíamos atribuir a eles o epíteto de não-sujeitos, e sendo o estado de “não-sujeito”, uma epidemia, talvez a real doença representada pelo romance. Neste sentido, conforma-se uma alegoria sobre a própria condição humana que, em certas condições, pode transformar o homem em não-sujeito, quando deixa de perguntar por si e pelo outro.

Ganha mais evidência essa leitura quando apreciamos um outro fragmento. Mortos alguns peixes, o *cabeleireiro* decide ir comprar novos animais em uma loja especializada. Escolhe-os com bastante cuidado e atenção aos detalhes, quer os mais belos e resistentes. Após a compra retorna ao salão com os animais. Segue o trecho que descreve o ocorrido: “a pesar de tudo, busquei forças para ir pela penúltima vez à loja de peixes [...] senti remorso por encontrar-me rodeado de todas aquelas criaturas plenas de vida.” (BELLATIN, 2009, p.32). Uma vez na loja, o vendedor “me entregou uma sacola plástica transparente com as *monjitas* em seu interior.” (BELLATIN, 2009 p.32). Ao retornar ao salão de beleza algo ocorre: “quando cheguei ao salão com minha sacola de *monjitas*, muito poucos se deram conta de minha aquisição [...] me incomodou que se mostrassem tão indiferente [...] fazia falta que expressassem sua gratidão de um modo mais claro”.

A expressão “a pesar de tudo”, (*pese a todo* em espanhol) demonstra que o enunciador está agindo a pesar das contrariedades de suas contingências, portanto a sua

ação demonstra que é sujeito do desejo, do querer e do fazer, que deseja quer e faz a pesar das circunstâncias contrárias. É por ter um objeto-valor que consegue, “pese a todo”, o esforço vital. Por exemplo, admirando os peixes que ainda tinham vida, (BELLATIN, 2009, p.33). Observa que os doentes portam-se com indiferença e isto o incomoda, demonstrando que ele está atento também às reações dos outros seres. Observa que os doentes não entram em junção ou disjunção com os objetos-valor do cabeleireiro. A indiferença deles é dupla, tanto aos objetos como ao sujeito que porta os animais. Ou seja, são insensíveis aos outros e aos objetos. Seus pontos de vista são planos e transparentes, não possuem atos perceptivos de unificação com qualquer objeto, são não-sujeitos desde o ponto de vista da fenomenologia. A questão que se instaura a partir desta antítese entre estes dois tipos de sujeito é a de refletir nos efeitos e em eventuais “por quês” do autor-implícito dar voz a este narrador “perceptivo”, em face a outros sujeitos, ditos letárgicos? Por que o autor-implícito posiciona a alguém que pode ser descrito como sujeito e *outsider*,⁹¹ tanto a partir do olhar da filosofia, como da semiótica, como da fenomenologia frente a outros que podem ser descritos como não-sujeitos, a partir das mencionadas disciplinas?

Desde logo, segundo Milan Kundera (2007), refletindo sobre a natureza do romance, afirma que todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e tempo*, de um modo ou outro são revelados, “expostos e iluminados por quatro séculos de romance”. O romance, para ele, protege ao homem contra “o esquecimento do ser”, e assim mantém “o mundo da vida sobre uma iluminação contínua” (KUNDERA, 2007, p.16). Não poderia ser essa busca do autor-implícito? A reflexão sobre o ser e o tempo, sobre consciência e a finitude, daí o contraste entre aquele que duramente persevera em não esquecer do ser, em seguir sendo, via memória, percepção, observação e narração, e aqueles que já esqueceram-se do “ser”? Estes, já não percebem e nem narram. Neste caso, o “ser” que ainda vivencia e narra é, ainda que doente, em seu tempo e espaço, um ser de intervenção, no sentido de fissurar uma lógica constituída por não-sujeitos, Ainda que permeado por dores, o cabelereiro pode ser descrito como aquele que não tomou a

⁹¹ [...] Desde el interior quiere o puede decir inadaptado, proscrito, raro, extravagante, anómalo, marginal, insólito, singular, excepcional. El outsider es alguien en la periferia de las normas sociales, alguien que vive aparte de la sociedad común, alguien que observa al grupo desde fuera, alguien inadaptado que no se ajusta a las circunstancias. Alguien solo [...] (WILSON, 1985).

forma de seu tempo e espaço, é, neste sentido, um inadequado, um desajustado em relação ao todo, podendo ser aproximado ao “contemporâneo” de Nietzsche e Agamben, pois contemporâneo é aquele que habita a defasagem, que é visto em descompasso com seu “agora”. *Salón de beleza* propõe, assim, a necessária reflexão sobre o ser.

2.12 Sujeito da reflexão

Segundo Milan Kundera, o romance que segue a herança de Cervantes orienta-se “para o enigma sobre o ser”, (2007, p.37). Em *Salón de belleza*, ao longo do relato do narrador, percebemos constantes indagações ontológicas: ser, vida e finitude são pautas que podemos observar no seu discurso, elementos que conferem o caráter filosófico de seu olhar. A composição da personagem cabeleireiro, a partir da relação sujeito objeto, compõe a indagação sobre a imagem do ser, formula o ser como enigma. Além disso, segundo Paul Ricoeur, a reflexão sobre o ser, a realidade e a vida, constitui o próprio pensar filosófico.

O romance mostra reflexões sobre o ser, em primeiro lugar, no próprio nível enunciativo, quando, após o relato de algo passado o personagem-narrador diz: “com respeito a minha pessoa [...] me sentia cada vez mais vazio” (BELLATIN, 2009, p.47). É um narrador relatando seu passado, mas além disso, auto avalia-se. Há nesta avaliação e em tantas outras que realiza, um implícito: o ser como movimento, como olhar retrospectivo e auto avaliativo que revela o inacabamento, de alguém que não é pleno no ato vivido, mas vai se constituindo, inclusive, e somente, no pós vivido. O que também, o difere do não-ser ou do objeto, que age e nada indaga.

O seu modo perceptivo e avaliativo sobre sua vida e conduta aponta para a concepção de sujeito que o romance parece querer revelar, bem como sinaliza para possíveis motivos do modo de exibição. As suas reflexões e avaliações expressam um comportamento filosófico. A reflexão filosófica, de acordo com Ricoeur é aquela que está às voltas com o ser, com o real e com a finitude. Vemos este comportamento, por exemplo, se observamos a relação do personagem com a própria realidade que lhe cerca. A esse respeito, quando fala dos espelhos que outrora decoravam o salão de beleza, e que vendeu para comprar móveis mais úteis aos doentes diz: “a pesar de que acredito estar acostumado a este ambiente, me parece que para todos seria agora

insuportável multiplicar a agonia até esse estranho infinito que produzem os espelhos colocados um frente ao outro” (BELLATIN, 2009, p.22). No trecho podemos apreciar o que até agora indicamos sobre os componentes ônticos e ontológicos dele: a reflexão e o comentário estético filosófico a partir dos espelhos, que poderiam multiplicar a dor dos demais até um “estranho infinito”. Sua constatação sobre os espelhos não define o objeto enquanto elemento concreto, real, físico, mas de modo subjetivo, misterioso, como um portal borgiano. Desde seu ponto de vista, a partir de sua avaliação sobre os espelhos, qual é o tamanho do real? A sua “realidade” figurativa é conformada pelo que está posto (doentes, peixes, ele mesmo, etc.) ou pode ser ainda “multiplicada”, ampliada, por elementos como espelhos? Por sua própria subjetividade? Desde a ótica da personagem, qual é a fronteira entre sua realidade e o irreal? De que tamanho é o real? Indagações que reforçam a inclinação filosófica da personagem figurado nos espelhos. Os espelhos para ele revelam um tipo de mistério, um *locus* estranho, explicitando que, desde sua ótica, as dimensões do real não são só definíveis pela física e pelo cálculo exato, há um “estranho infinito” que torna incerta a dimensão do real.

Outros aspectos de seu plano ontológico apontam para a reflexão sobre o ser, a realidade e vida-morte: “tenho que sofrer a decadência sem pronunciar uma queixa e rodeado de rostos desconhecidos”, esta passagem revela o interior do ser, sua própria solidão. Mas revela também que a dor traz algo a ele, no ápice da enfermidade é ela que lhe faz imaginar como se sentiu a sua mãe, morrendo sozinha. Vejamos este ponto, quando era jovem e sua mãe ficou doente ele partiu e a deixou morrer solitária com um câncer maligno. Agora a sua proximidade com a morte o leva a refletir sobre sua atitude, é a sua dor que permite imaginar finalmente a dor que passou a sua mãe. A dor e a reflexão sobre a morte, neste caso, possibilitam uma espécie de humanização e a empatia, o que nos permite evocar o discurso filosófico, “ainda que tenha visto morrer a inumeráveis hóspedes [...] reconheço que agora que ela vem por mim, não sei o que vai acontecer-me. Talvez esta sensação foi a mesma que teve minha mãe quando ao fim, depois de passar anos indo a consultas médicas, lhe disseram que tinha um tumor maligno” (2009, p.65). E conclui, “agora que estou nessa mesma situação, não tenho ninguém a quem enviar nem mesmo uma miserável comunicação” (BELLATIN, 2009, p.65). Implícito está que o sujeito (aquele que percebe, possui memória e relata), pode, de algum modo, ter ainda um mínimo de empatia e humanidade, frente aqueles não-sujeitos, que existem apenas sentindo a própria dor. A disposição do universo narrativo

que acima descrevemos nos leva indagar pelo motivo deste modo de exposição, além da imagem de homem que o romance parece estar buscando formular. Parece-nos que o autor-implícito, ao colocar um sujeito em processo de reflexão e conformação de si, frente a outros seres chamados e atuando como letárgicos, que o romance busca sinalizar e conformar reflexões sobre o ser. Ganha força tal possibilidade, se observamos que este mesmo autor-implícito coloca seu narrador e “sujeito”, frente a uma situação concreta: a finitude e a dor. Um homem que ao tomar consciência de sua própria morte, de sua própria finitude, do próprio silêncio e solidão que envolve a existência, só a partir deste status, passa a refletir sobre si e aqueles que o cercam.

Tal sumário remete-nos ao entendimento de “ser” de Heidegger em *Ser e tempo*. A partir do entendimento do filósofo alemão, o *dasein*, é o homem que se dá conta de sua finitude, de que é “ser aí”, sem um fundamente anterior de definição sobre si. Há um aspecto destacável do pensamento do filósofo, este homem passa a compreender um pouco melhor sua existência dando-se conta de sua finitude e condição de “ser aí”. Em face da morte, “do silêncio que se aproxima”, o narrador de *Salón de belleza* é colocado pelo autor-implícito, neste ponto de sua vida. No instante derradeiro é que reflete sobre seu passado, a respeito de sua existência, e pensa na alteridade. Inevitável não ver neste modo de composição evocações ao pensamento filosófico e concepção de ser presentes na narrativa.

Além disso, outro aspecto é relevante: “não sei o que vai acontecer-me”, frente ao “estranho infinito” que se avizinha, esta, é a grande questão humana e filosófica. Tal enunciado é universal, nele há uma humanidade e angústia implícitas. A angústia implícita da finitude que dá consciência ao ser de sua própria situação de finitude, e que pode, a partir disso, para Vattimo (1992), ser o início de reflexões libertárias sobre si e o outro, isto é, produz um efeito de humanização. A angústia frente ao “estranho infinito”, só pode ser sentida pelo “ser”, por aquele que tem consciência de sua consciência e de sua finitude, tal qual *Blade Runner* de Ridley Scott, onde o replicante ascende à condição humana quando passa a ter consciência de sua própria finitude.

Assim, apartando-nos por um instante do plano ficcional, o romance *Salón de belleza*, ao propor o enigma sobre o ser, a reflexão e a indagação sobre ele, no plano discursivo, já não figurativo, pode estar, ao mesmo tempo denunciado um quadro de desumanização constante, bem como, trazendo o debate sobre o ser, entendendo o ser

como “aquilo que acontece no interior” (Kundera, p.16, 2007), e talvez, assim, buscando intervir neste contexto de mímica e esquecimento do ser, como aponta, por exemplo, Benjamin (2010). Deste modo, um romance que assim enuncia, por trazer reflexões e indagações sobre o ser, localiza-se em uma longa tradição de romancista que, por meio da instauração do “enigma do ser”, busca “proteger”, “contra o esquecimento de ser”, termos de Kundera (2007). Para este escritor:

O desenvolvimento das ciências levou o homem em direção aos taneis das disciplinas especializadas. Quanto mais avançava o homem, no conhecimento deste túnel, mais perdia de vista o conjunto do mundo e a si mesmo, afundando-se, assim, naquilo que Heidegger, discípulo de Husserl chamava, com expressão garbosa e mágica, ‘o esquecimento do ser (KUNDERA, 2007, p.14)

O “esquecimento do ser” é consequência de um *status quo* utilitário e especializado. O romance que se formula como o de Bellatin, por sua forma e conteúdo, opõe-se ao utilitarismo e a especialização. Entra neste contexto, como uma peça rara, que não sabemos ao certo a “utilidade”. Porém, tal a sua raridade que refletimos sobre o “ser” do objeto que temos em mãos, assim, formula e atualiza o “enigma do ser” por sua própria natureza interrogativa.

Além da autoanálise, da reflexão sobre os limites do real, outro tema que pode ser tomado como filosófico presente em seu discurso é a reflexão que realiza em relação ao mal: “no *moridero* parece que o mal ataca por temporadas” (BELLATIN, 2009, p.42), mais adiante, “el mal no tenía cura”, (BELLATIN, 2009, p.50). O “ser”, distingue e busca avaliar o que poderia ser o mal e que não seria. Pontua que o “mal” quase possui uma periodicidade inevitável, que possui uma natureza inexpugnável, mas mais que isso ele não sabe, o verbo que usa para falar desta repetição do mal é o “parecer”, algo que possui uma performance, mas que não se pode saber a origem, só sabe aquilo que seu aspecto mais evidente mostra. O que “sabe” é que não tem cura. A origem deste elemento chamado mal, aquilo que apenas se vê o “parecer” sem saber a origem, é tema constante no pensamento filosófico ocidental, Santo Agostinho, Nietzsche e Agamben, por exemplo, debateram esta questão. *Salón de belleza* recoloca a questão, porém, implícito fica, que o mal, angústia do narrador, é aquilo que acaba com a consciência, que produz o “esquecimento do ser”, figurado nos doentes descritos como letárgicos, isto é, sem consciência de si e dos outros, em suas finitudes. Além disso, há outra

reflexão sobre o bem e o mal, aquela que é gerada como efeito de leitura da obra sobre a imagem da personagem, isto é, aquela que nos fazemos sobre o “ser” ao final da história: “o cabeleireiro é bom ou mau?”. A indagação persiste e comprova o efeito de indagação sobre o ser que a obra pretende formular.

Este “mal” que sinalizamos angustia ao narrador, a sua angústia, porém expressa a presença de uma consciência, em meio à dor e a penúria, há uma consciência reflexiva que se inquieta com o “mal”. Porém, assim como os peixes e os hóspedes são elementos de reflexão para ele, e não de comoção e angústia, a morte também não o é: “não me comovia a morte enquanto tal” (BELLATIN, 2009, p.50). Comportamento que se torna antitético quando contraposto ao dos demais seres do romance, que deambulam em meio à dor e a penúria, o cabeleireiro, pelo contrário, toma a estes elementos como mote para refletir sobre a dor, realidade, mal, beleza e morte, de qualquer forma, caminho oposto à letargia. O *theórous*, palavra que está nas raízes do ofício filosófico, indica aquele que vivencia uma dada experiência e após ela faz o balanço, esta figura apolónia grega, está nas origens mesmas do ofício de filósofo. Em *Salón de belleza* quem recebe a voz narrativa, é um ser narra e avalia a sua existência após o seu percurso existencial, o que já nos permite a aproximação com a figura do *theórous*, mas, além disso, este ser da vivência e do narrar, o faz, em um específico momento de sua vida, em face do “silêncio que se aproxima”, fato que nos permite a aproximação a ideias contemporâneas sobre o sujeito a partir da filosofia, como buscamos expressar a partir do entendimento de Heidegger sobre o ser.

2.13 A conduta filosófica e o acontecimento estético

Finalmente percebemos um instante no romance onde a conduta filosófica do cabeleireiro fica para nós evidenciada. Após a morte de um “hóspede”, onde ele conta que fizeram de tudo para impedi-la, chamaram médicos, ministram remédios caríssimos, etc. Apesar de todo esforço o rapaz morre. Frente à morte deste, o *cabeleireiro* faz o balanço reflexivo: “resultou maior o desgaste físico e moral infligido ao doente causado pelo tratamento” e chega à seguinte conclusão de que “o mal não tem cura [...] todos aqueles esforços não eram senão vãs tentativas para estarmos tranquilos com nossas consciências”, pois “não me comovia a morte enquanto tal” (BELLATIN, 2009, p.50). Sujeito da reflexão, pergunta-se sobre si, sobre o porquê tentou salvar ao

rapaz, ainda que a resposta seja dura a faz, “não me comovia a morte enquanto tal”. O tom confessional também expressa o sujeito consciente de si que vasculha o próprio interior na pesada tarefa de autoanálise.

Após isso, começa a sentir os sintomas da doença no seu estágio mais avançado e neste momento ocorre o que para nós pode ser considerado como o “grande acontecimento” estético, no sentido de Greimas (2007). Lembra os detalhes: “os primeiros sintomas do mal senti certa manhã que acordei mais tarde que de costume” (BELLATIN, 2009, p.52). Apavorado com as chagas já no rosto (não poderia sair às ruas), tem pesadelos, se assusta com o avanço inexorável: “minha força corporal começou a diminuir” (BELLATIN, 2009, p.54). Todo um quadro de catástrofe física se descreve. É neste momento de maior desespero, que ele faz uma fogueira e queima seus vestidos.

[...] fiz uma fogueira [...] estava totalmente embriagado. Recordo-me que dançava ao redor do fogo enquanto cantava uma canção que agora não me lembro. Minha intenção era cair também no fogo. Ser envolvido pelas chamas e desaparecer antes que a lenta agonia da doença se apoderasse de meu corpo. Mas parece que o canto mitigou minhas intenções suicidas. Quanto mais cantava, mais recordava novas melodias [...] assim o fogo pouco a pouco foi se apagando até que ficou somente uma fumaça leve emanando dos restos chamuscados [...] (BELLATIN, 2009, p.55).

Vemos aqui um sujeito colocado na iminência do suicídio. Algo ocorre. O fogo começa a apagar-se, mas, diz o narrador, “continuei deitado, maravilhando-me com as leves volutas de fumaça. As canções haviam cessado. Além das crepitações finais do fogo, o único ruído que se ouvia era o dos gemidos que reinavam no salão principal” (BELLATIN, 2009, p.56, tradução nossa).

Há dois momentos, duas isotopias, no relato do narrador, como o morador de Babilônia que no poema de Bandeira (“Poema tirado de uma notícia de jornal”) bebe, canta, dança e se joga na Lagoa de Freitas, também o cabeleireiro bebe, canta e dança e pensa em findar sua vida. O conto, através da memória, mais uma vez, o impulsiona em direção à conservação de sua existência. Vários atos perceptivos conformam esta cena. Através das chamas, capta ao mesmo tempo dois estímulos, o da memória e o visual. E a memória lhe aguça o outro sentido, o da audição. Canções que lhe chegam ao campo perceptivo via recordação, quanto mais cantava, mais lhe vinha canções à memória, ao mesmo tempo em que sente o chamuscado das chamas, o cheiro da fumaça das roupas queimando (BELLATIN, 2009, p.54). Um ritual individual, improvisado, à beira do precipício, mas significativamente, no limite da existência é que encontra novos cantos,

novos sentidos e significados advindos de sua consciência perceptiva mais profunda. Sente, percebe e assim, logo existe, se queremos invocar à reflexão de Unamuno (2013). Mas também, é deste limite entre o conhecido e o desconhecido, representado pela fogueira, aquilo não se pode definir, precisar e calcular, que brota o relato. Inevitável que não percebamos nesta proximidade entre ser, fogo e relato, a reflexão de Giorgio Agamben (2018), sobre a natureza do relato que surge segundo ele do espanto, do mistério, tão bem representado pela impossibilidade de conhecer o pós-morte, o metafísico, o inefável, expresso pela natureza insondável que o fogo pode representar, ou relato, o próprio romance, que surge do “enigma do ser”, como coloca Kundera (2007).

Em contraposição a esta atitude e ontologia da personagem, as outras são as dos doentes no mesmo instante em que o *cabeleireiro* dança, canta e pensa na morte. Eles são transparentes ao observador, são pura dor e nada mais, o cabeleireiro deitado ao lado do fogo observa: “Apesar de tudo continuei deitado, maravilhando-me com os leves espirais de fumaça. As canções já haviam cessado. Além da crepitação final do fogo, o único ruído que se podia escutar era o dos gemidos que reinavam no salão principal” (BELLATIN, 2009, p.56). Novamente a narrativa conforma uma antítese entre aquele que se auto percebe, contempla e ainda escuta os gemidos dos outros e os demais doentes. O cabeleireiro contempla o que para ele é um espetáculo, as espirais de fumaça.

É significativo que o autor-implícito coloque esta experiência. O acontecimento estético, a reflexão existencial e o relato do sujeito tornam significativa e suportável a própria penúria, além de manterem o estado de consciência de si. É esta atitude frente à barbárie da epidemia e letargia que a todos arrasta à morte, que, talvez, tenha possibilitado a sua própria existência mais significativa enquanto experiência humana se a comparamos com os demais seres da história de *Salón de Belleza*, e foi por esta humanização que ainda pode aplacar a dor alheia. O autor-implícito coloca como sujeito da narrativa aquele que encontra momentos de reflexão e contemplação, não por acaso, desempenha um papel vital à sobrevivência do grupo. A consciência advinda da contemplação e da reflexão possibilita, na narrativa, a própria humanidade do ser, do contrário disso ele seria como os outros hóspedes, alguém sem substância, mero “corpo inerte prestes a desaparecer”. Pelo contrário, a narrativa mostra e dá a voz a alguém que, a seu modo, busca seguir sendo, que mantém a reflexão ontológica.

Outro aspecto que expressa o aspecto ontológico da personagem, ocorre na passagem que percebemos um “acontecimento estético” figurado no seguinte trecho: “continuei deitado, maravilhando-me com as leves volutas de fumaça. [...] crepitações finais do fogo”, pode ser caracterizado enquanto tal por algumas características. Em primeiro lugar, o próprio processo de subjetivação da fogueira, revelando o interior do personagem, segundo Kundera, o romance tem como aspecto inerente falar e dar a refletir sobre o ser, e ser, para o escritor é “o que ocorre no interior”, (2007, p.15). A mera fogueira, a partir do processo de subjetivação traz à tona o que sucede no interior do cabeleireiro.

Mas para que isso ocorresse, houve uma pausa, uma detenção no fluxo de sua vida cotidiana para observar o fogo, chamemos isso de contemplação. Este processo pode ser caracterizado como tal, se o articulamos ao pensamento de Greimas (2007), que nomeou de contemplação o instante em que o personagem Robson deteve-se a contemplar a última gota de água que se negava a cair de uma clepsidra. O instante de contemplação é aquele que se reveste com algumas características, ele, em primeiro lugar, sinaliza uma fratura em relação a uma dada isotopia. No universo figurativo do cabeleireiro, até então a dor e a melancolia, compunham o seu universo isotópico. A contemplação da fogueira, porém, marca uma ruptura, uma fratura desta cotidianidade de dor. A contemplação das leves “volutas de fumaça” leva ao sujeito a outro espaço que não o da dor, mas um no qual ele contempla e pode dizer que “se maravilha”, embora imerso em um contexto de dor. Outro aspecto do acontecimento estético contemplativo é o de ele produzir um “transtorno” no próprio sujeito. Greimás (2007), sinaliza que o acontecimento produz no sujeito uma espécie de “deslumbramiento”, “estado de la vista golpeada por el destello demasiado brutal de la luz” (GREIMÁS, 2007, p.14). É o que podemos observar no narrador que se deita ao lado da fogueira e permanece ali por um longo período, “maravilhado”. O que nos permite constatar que a temporalidade da dor e a espacialidade da penúria, também, no ato contemplativo, ficam em suspenso. Este outro espaço, sinaliza para outro componente do acontecimento estético, o de causar uma detenção e suspensão temporal e espacial, no tempo e no espaço que até então regiam ao sujeito. O acontecimento marca uma fratura destas coordenadas.

Além da fratura isotópica e da suspensão temporal e espacial, advindas do deslumbramento, o acontecimento “golpeia” ao sujeito. Alcança sua vista, o

desestabiliza, “el deslumbramiento alcanza al sujeto y transforma su visión” (GREIMÁS, 2017, p. 14).

Este fato, o de produzir algo sobre o sujeito, sinaliza um outro aspecto do acontecimento, ele produz, segundo Greimas (2007, p.16), um “transtorno do sujeito”. Neste ponto, o acontecimento estético revela a sua relação com o ser. É algo que o alcança, que o desestabiliza, que o tira, ainda que por breves instantes, do fluxo continuo de sua cotidianidade. De certo modo, o acontecimento estético intervém neste fluxo continuo que dirigia ao sujeito a sua cotidianidade. Realiza uma fratura, já que expõe o que não é acontecimento, isto é, o próprio cotidiano, que, seja lá qual for, frente ao acontecimento, fica manifesto. O acontecimento cria uma espécie de jogo de luz com o cotidiano, denuncia a sua rotina, o seu fluxo temporal continuo e implacável. Crepitações e volutas, espirais efêmeros, um crepitar e um estalo, elementos que a atenta percepção do cabeleireiro capta. Estalidos, como um relampaguear. Um breve instante estético, que rompem a isotopia da penúria, é claro, ainda que por instantes, eis o acontecimento estético postulado por Greimas (1997), fissurando o contexto de dor generalizada.

A interpretação de Luz Horne (2011), de uma passagem do romance *Rastros de verão* (1986), de romancista brasileiro João Gilberto Noll, reforça a nossa interpretação sobre o acontecimento a beira de fogueira que viveu o *cabeleireiro* de *Salón de Belleza*, como um instante de iluminação. Ela descreve o momento que o personagem de *Rastros de verão* desce de um ônibus em Porto Alegre como um “abrir los ojos” (2011, p.44). E diz que, este “abrir de olhos” também venha a ser uma das buscas da literatura contemporânea que analisa, “es el que pretende la literatura” latino-americana contemporânea. (2011, p.44). Pretenda causar uma espécie de “cambio perceptivo”, buscando demonstrar que nos distintos romances latino-americanos que analisa “aparece la idea de que la literatura debe producir un cierto ‘despertar’, una iluminación, ‘trance’ o ‘éxtasis’ –como llama Noll”, que segundo a teórica tem como núcleo uma busca a que se de um “cambio en el modo de percepción de la realidad y que coincide con un tipo particular de estética en la cual el cambio abrupto es parte esencial” (2011, p.44). Isto é, poderíamos dizer, aproximando a noção de “acontecimento estético” do momento de suspensão, com esta busca por “cambiar” o modo de percepção da realidade, que a literatura busca um efeito: propor-se ela como

experiência. Este poderia ser a explicação de seu modo de exibição que estamos descrevendo e seu modo de intervenção em um contexto de transparência como o nosso.

Em *Salón de Belleza* após o acontecimento estético de contemplação, iluminação e percepção, o narrador sabendo da morte certa, temendo pelo futuro do *moridero*, para que não caia em mãos de pessoas que tirariam a singularidade do local, pensa em esperar que morra o último hóspede e fechá-lo. Redecorar o salão com aquários e esperar a morte, não haverá clientes, “o único cliente do salão serei eu. Eu sozinho, *muriendome* “em meio ao decorado” (BELLATIN, 2009, p.71). O salão de beleza será o seu mausoléu. Mas tudo isso são conjecturas que vai fazendo, uma vez que pensa, reflete, imagina também a sua morte, na realidade diz que nada sabe sobre o seu futuro, “acho que antes nunca me detinha tanto em pensar, mais bem atuava” (BELLATIN, 2009, p.73). Agora, pelo contrário, pensa muito antes de agir e depois “antes não teria me preocupado com o futuro do *Moridero* depois de minha morte [...] Agora, só peço que respeitem a solidão que se aproxima” (BELLATIN, 2009, p.74). Este é o fim do relato. “Antes”, diz ele, “antes” do que? Isto é, o próprio sujeito percebe que mudou e que houve um movimento em sua subjetividade, uma alteração.

A enfermidade avança sobre o *cabeleireiro*, o que o leva a começar a refletir sobre a morte que se avizinha: “temo o que sentirei quando a doença se desenvolva de verdade. Ainda que tenha visto morrer a inumeráveis hóspedes [...] reconheço que agora que vem por mim, não sei o que vai acontecer-me” (BELLATIN, 2009, p.65). Seus últimos esforços são por voltar a decorar o salão de beleza com aquários e com as últimas preocupações pelos demais doentes, que sabe não sobreviverão muito tempo. Sente que a derradeira hora aproxima-se, “é estranho como a cada dia meus pensamentos vão mais de pressa. Acredito que antes nunca me detinha tanto em pensar, na verdade atuava” (BELLATIN, 2009, p.73). Em meio a suas elucubrações conclui: “Antes não teria ficado preocupado pelo futuro de *Moridero* após minha desapareição. Teria deixado que os hóspedes se virassem por si mesmos” (BELLATIN, 2009, p.73). E finalmente diz suas últimas palavras: “agora, só posso pedir que respeitem a solidão que se aproxima” (BELLATIN, 2009, p.74). Nada mais ocorre, ficamos, os leitores, simbolicamente ante uma página em branco, o que nos remete às últimas palavras de Hamlet: “ah, morro, Horácio: o poderoso veneno abruma meu espírito [...] tudo é silêncio.” (SHAKESPEARE, 2015, p.351).

Encaminhando para um fechamento de nossa exposição, por meio da relação sujeito e objeto, buscamos demonstrar como o narrador personagem enquadra-se nos marcos da noção de sujeito a partir da semiótica. A partir de uma breve aproximação ao entendimento da fenomenologia de Merleau Ponty sobre o sujeito, evidenciamos que também, desde o ponto de vista filosofia fenomenológica, o narrador pode ser descrito como sujeito perceptivo. Podemos, a partir destas disciplinas, classificar ao cabeleireiro como sujeito, porém percebemos que dentro do universo figurativo ocorria uma antítese entre este ser e outros, os hóspedes, que não poderiam, nem do ponto de vista da semiótica e nem da fenomenologia ser descritos como sujeitos. Indagamos pelo motivo deste modo de composição, e interpretamos que a instância implícita que orquestrou a narrativa, assim a organizou para propor uma alegoria do sujeito e do não-sujeito em meio a um dado contexto generalizante e fechado constituído figurado pela dor e doença. Assim, inferimos que o sujeito distanciava-se do comportamento dos outros seres do romance, por revestir seus objetos de valores reflexivos, estéticos e filosóficos e o faz em um específico momento de sua via, a consciência de sua finitude.

Neste modo de exposição, podemos concluir que há um destinador filosófico e uma significação filosófica que advém da configuração e composição estética da personagem principal. Mas qual a explicação para o romance latino-americano contemporâneo expressar este contraste entre um sujeito e não-sujeito. De propor de modo dialético uma reflexão sobre o ser? Dialético no sentido de propor o choque entre dois tipos de ser, mas mantendo a fratura aberta ao leitor. A nossa tentativa de resposta passa em pensar que a narrativa proponha a que se olhe e se investigue o ser como enigma, mantendo a reflexão e a indagação sobre o ser em um específico momento histórico cultural, descrito como o de míngua da subjetividade e de extremo controle do ser e de sua subjetividade, conforme expressa Giorgio Agamben em “Qué es el dispositivo?” (2014).

Enigma, negatividade, que são o inverso da transparência, da hiper-exposição, do controle subjetivo do dispositivo. Assim, a obra ao propor a reflexão e indagação sobre o ser, propõe uma “negatividade”, um mistério, um silêncio. Por exemplo, essa negatividade está expressa no desenho da capa do livro *Salón de belleza*, na edição da obra de 2009, nela vemos a imagem de uma mesa de maquiagem de um salão de beleza; além dos objetos próprios à sua função, ela traz um corvo morto, que sentido há nisso? Há o enigma. É a vizinhança do heteróclito, um tipo de desordem, de conjunção

enigmática, da vizinhança de objetos que não deveriam ocupar o mesmo lugar comum. Que faz pensar sobre a própria constituição do local, propõe dúvida, por exemplo, por que há um corvo no salão? O cadáver aí funciona como objeto de intervenção na paisagem do salão, ela dá a pensar, chama atenção sobre si, solicita e indaga a seu observador, mas também faz com que o espaço não seja mais apenas um simples salão de beleza. Poderia ser descrito como um ponto mimético e filosófico, já que solicita “desenvolvimento”, que se desenvolva o que está sendo visto por parte de seu eventual observador. Aproxima-se à função poética de Jakobson, já que não remete, torna ambíguo o todo e solicita sobre si o olhar. Neste sentido, também rompe uma isotopia, a do salão, quer ser ato contemplativo, que detém e rompe um fluxo. Mas, sobretudo, não entrega o enigma. Além deste corvo, há também, ao lado esquerdo da imagem, uma mão misteriosa com unhas pontiagudas e roupa escura que se aproxima da bancada. Novo enigma. O enorme espelho colocado sobre a mesa de maquiagem não reflete os utensílios, mas a um manequim branco decomposto, sem pernas, e o alçapão de um porão. Qual o tamanho do real? Além disso, o vermelho, muito forte na imagem da banqueta e das franjas, dos babados que contornam a parte inferior da mesa, em contraste gritante com o branco da parte superior da mesa, no centro assim bem marcado da área da capa, também contrasta com a coloração refletida no espelho. Neste, o vermelhado esmaece para uma tonalidade sanguínea: a sinalização para a temática de finitude do ser, do lado direito, na parede refletida há uma porta guarnecida por uma cortina entreaberta também agora de um vermelho forte: ao pé dela abre-se um alçapão, que confirma a temática do “mistério que se avizinha”, da finitude. É uma leitura do ilustrador, certamente, que sinaliza para um conteúdo de mistério, de enigma sobre o ser e sua finitude, que ao fim e ao cabo se oferecem como experiência de busca e indagações ao seu observador nas páginas do livro.

Em *Salão de beleza*, a dor e a morte, conformam um ambiente onde, predominantemente, as subjetividades podem ser descritas como minguadas, sem consciência de si. Analisando os campos de concentração nazista, Hanna Arendt, Adorno e mesmo Agamben constatarem que é a incapacidade de vivenciar plenamente a humanidade, a redução da mesma, a sua reificação a alguma determinada função, que compõe um dos aspectos mais trágicos desta condição, isto é a desumanização impetrada via burocracia e técnica de humanos sobre humanos, a própria banalidade do mal. Em *Salón*, se apenas observarmos o universo figurativo desde o ponto de vista das

personagens, o mal seria comum, cotidiano. Em sentido oposto a esta banalização do mal e do humano, nas atitudes ônticas e no plano ontológico do cabeleireiro, percebemos que o personagem comporta-se de modo oposto a estas banalizações, possui consciência de mal, interroga a este respeito, não lhe é comum. Assim, no romance “pese a todo”, o comportamento contemplativo e filosófico do personagem é a própria fissura ao todo dominado pela dor. A obra ao propor-se como reflexão sobre o ser, como ponto de detenção na ordem da transparência, parece quer opor-se ao contexto de mímica da consciência, da subjetividade e da própria banalidade do mal.

Por exemplo, a conduta vital do sujeito no interior da obra produz uma tensão com o quadro degradado. Tal atitude faz com que retomemos a questão que fica após a leitura de *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e constatar, a partir do diagnóstico filosófico, que a humanidade encontra-se novamente em um estado em vias de barbárie, no sentido da banalização do mal. O comportamento do cabeleireiro enquanto sujeito estético e filosófico, mas também enigmático, que levanta dúvidas sobre o seu próprio ser, pode ser vista, já no plano discursivo, quando refletimos pelos motivos do modo de exposição estético, como uma figuração estética que gera a reflexão sobre o ser, conteúdo que, se contraposto às contingências de transparência e de controle das subjetividades de nossa época histórica, como afirma Foucault e Agamben, pode representar uma busca por ser um signo interrogativo em um contexto de transparência e controle subjetivo. Assim, buscando atender, ao propor o enigma do ser, ao imperativo ético de Adorno, isto é, o de fazer deter o fluxo em direção à barbárie da banalização do mal, do controle total das subjetividades dos sujeitos impetrada por outros sujeitos em uma direção concreta. Ou isso, ou permanecer na letargia, na não consciência de si, do outro, de seu entorno, em *salón*, resta, neste caso dos letárgicos, a morte da consciência, sumidos no gemido, a própria barbárie.

Quando incursionamos por estes debates, chegamos inevitavelmente à reflexão de Walter Benjamin. Uma das obras basilares para as reflexões de Adorno e Horkheimer (2013), é segundo o filósofo argentino José Feimann (2011), a do filósofo alemão, por exemplo, quando afirma: “no hay racionalidad en los hechos históricos” (FEIMANN, 2011, p.01). Esta afirmação conduz a constatação que a história como progresso é um conjunto de fracassos, já que cada ponto que poderia ser considerado como progresso na história humana, se bem apreciado, revelaria a barbárie (violência e dominação), que o vencedor cometeu sobre os vencidos. Esta reflexão ocorre quando

Walter Benjamin observava o quadro de Paul Klee *Angelus Novus*, onde ao olhar para o passado, o anjo não encontra um encadeamento entre os fatos. Benjamin postula que o olhar angelical se volta para o passado e não vê um encadeamento lógico de categorias, mas uma paisagem em ruínas. Por isso, Benjamin fala da história como catástrofe. Frente a esta catástrofe, talvez a melancolia seja inevitável, assim como o fogo que teve preste a incendiar ao *cabelereiro* de Bellatin, que neste caso seria uma hipótese considerável. Tal qual o anjo de Klee segundo Benjamin, o *cabelereiro* olha para traz, mas ele vê só ruínas? A resposta é complexa, assim como Benjamin propôs a leitura do quadro de Paul Klee como decadência, o narrador de *Salón de Belleza* vê ruínas. Por outro lado, resta-nos diante da barbárie da banalidade do mal apenas o fogo? Segundo José Feimann (2011), ao refletir sobre a história, Benjamin também propôs outra reflexão, a de que o Messias, o salvador e a salvação, não viria apenas no final da história como o entendimento judaico cristão postula, mas aparece ao longo da história, geral e pessoal, por pequenas “sendas”, “brechas”, “fissuras”, a um “contemplador” que busque observá-lo. Seriam momentos que, via percepção, contemplação, o ser captaria um pequeno facho de luz, um relampagueio, pelo qual o absoluto se revelaria ainda que brevemente. De qualquer forma, tal “senda diminuta”, fissuraria a totalidade secular, romperia por instantes a isotopia cotidiana, e sinalizaria para um encantamento e substância, uma entrada de ar em um ambiente saturado, criando com este uma tensão oportuna. É neste sentido que lemos a passagem: “Apesar de tudo continuei deitado, maravilhando-me com os leves espirais de fumaça. As canções já haviam cessado. Além da crepitação final do fogo, o único ruído que se podia escutar era o dos gemidos que reinavam no salão principal” (BELLATIN, 2009, p.56). Na crepitação do fogo, com tudo que isto significou ao personagem enquanto acontecimento estético, acreditamos poder vislumbrar a “pequena senda” de Benjamin, que faz com que o “olhar para traz”, o próprio presente e a realidade, não sejam apenas ruínas, como viu o anjo da história. O facho de luz que pode responder à indagação de o “que fazer” para evitar novamente à barbárie, o esquecimento do ser?

Os apontamentos até aqui sobre o modo com que o personagem *cabeleireiro* percebe sua própria existência, isto é, o modo de enxergar e relacionar-se no seu universo ôntico, demonstram que ele possui uma compreensão poética e filosófica da vida. É um ser que sente e reflete sobre experiência de choque e da tensão entre a

doença e sanidade, morte e vida. Registra a tensão entre polos opostos, da vida como preparação para morte, ou da morte como reflexão sobre a vida.

Enfim, em *Salón de belleza*, com uma personagem que age e reflete sobre a sua existência, tem-se o espetáculo, quase como em um palco cênico, de uma reflexão sobre a morte e a beleza, e toda entre quatro paredes. A percepção da beleza e de seus opostos, deste choque e tensão de contrários, é um grande tema filosófico e estético, já foi abordada pelo poeta português Fernando Pessoa que disse da beleza: “não é luz e não é noite; é crepúsculo; é resultado da verdade e não-verdade. Coisa intermediária” (PESSOA, *apud* CANDIDO, 2007, p.23). O cabeleireiro, frente ao caos do salão, tentando se salvar vendo a beleza, que não é luz nem noite, é crepúsculo, persevera em seguir sendo. Tal atitude faz com que retomemos à questão que fica após a leitura de *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e constatar, a partir do diagnóstico filosófico, que a humanidade encontra-se novamente em um estado em vias de barbárie. Permanecer na letargia, no estupor, e no gemido causado pela dor, como se comportam os personagens de *Salón de Belleza*? Adentrar ao fogo, como quase faz o *cabelereiro*? Há algum outro caminho?

2.14 O filósofo travestido

O que podemos constatar, portanto, é que Mario Bellatin nos propõe em *Salón de Belleza* tanto a figurativização e isotopia de um narrador filosófico, como a própria obra, por seu modo de composição, aberto, lacônico, misterioso, formula-se como texto que gera efeitos de investigação e busca por sentidos sobre a vida, literatura, realidade e ser. Tanto a isotopia de um personagem reflexivo como o efeito heurístico de indagações, abertura e busca por significados que a obra pode gerar no leitor, não se dá somente em *Salón de Belleza*, ocorrem em *Jacobo el mutante*. Mikhail Bakhtin (2010) postula que, após a reflexão sobre as categorias romanescas, enredo, personagens, tempo, espaço, narrador, sugere um último momento reflexivo: sobre a imagem de homem e de mundo que surge da obra. A imagem de homem que surge das obras que analisamos de Bellatin é, por todo o já exposto, uma *imagos estética filosófica* em um contexto de progressivo caos.

É do homem e para o homem que a obra parece falar e se dirigir. Ela parece-nos mostrar um homem que ainda possui efêmeros instantes de contemplação, estéticos e filosóficos em um meio saturado, e por, sua forma de composição, ao que indagamos: quais os motivos deste universo e de seu modo de composição? *Del sentimiento trágico de la vida* do filósofo espanhol Miguel de Unamuno diz: “Homem sou, e nada do que é humano me é estranho.” (Tereneo Afro). É uma citação do cômico latino Tereneo, com a intenção de introduzir o objeto central das discussões em seu livro: o homem. Mas não é qualquer homem que passa a ser objeto das reflexões de Unamuno, e sim, “o homem de carne e osso, o que nasce, sofre e morre – sobretudo morre – o que come, e bebe, e joga, e dorme, e pensa, e ama: o homem que se vê e a quem se ouve, o irmão, o verdadeiro irmão.” (UNAMUNO, 2013, p.27 tradução nossa). Este “homem” de Unamuno é o próprio, ser, aquele que “acontece”, difere-se antiteticamente, de outro tipo de homem, o qual o filósofo chama de *homem economicus* “o bípede [...] o contratante social de Rousseau, o *homo economicus* de los manchesterianos, o *homo sapiens* [...]” (UNAMUNO, 2013, p.27, tradução nossa). Unamuno realiza uma antítese entre dois *ethos* humanos, um que acontece (nasce, sofre, ama, morre...), o “ser aí” de Heidegger, já que é um ser em movimento, e outro em que é definível, reduzido ao cálculo e economia: *homo economicus*. A filosofia, segundo o espanhol, ao menos a sua, ocupa-se do primeiro, deste homem que “acontece” e depois “finda-se”, novamente inevitável que não se pense na reflexão de Heidegger sobre o *dasein*. Parece-nos que o autor-implícito de *Salón de belleza* dá a voz e decide falar deste “homem” também. Além disso, de modo semelhante a Unamuno, realiza um contraste ao falar do “homem”, contrapõe entre este “ser” (o cabeleireiro), a outros, que não-são.

Para Unamuno, o filósofo é aquele que se interessa pela reflexão sobre os elementos que concernem ao “homem”, ao que é finito, mas, na reflexão do espanhol, algo nele quer ser imortal. Esta tensão entre mortalidade e imortalidade, gera o interesse filosófico, e torna o “homem” o grande enigma filosófico. Um romance como *Salón de belleza* quando apresenta e dá a voz a um homem de incerto nascimento, que ama, sofre, bebe, pensa, narra e morre, fala deste “homem” que Unamuno chama de “verdadeiro irmão”, toma assim a decisão por falar e dar a refletir sobre o mesmo objeto filosófico, o “homem”.

Tal reflexão sobre o “homem” de Unamuno, ou sobre o “ser”, em Kundera, pode ser apreciada em *Salón*. A morte e a vida andam lado a lado em distintas obras de Mario Bellatin, Flores (2001), *Salón de Belleza*, *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los*

muertos, para citarmos alguns. Mas o romance tornou-se filosofia? Neste sentido, Miguel de Unamuno postula: “cabe-nos dizer, antes de tudo, que a filosofia se inclina mais à poesia que à ciência” (UNAMUNO, 2013, p.28). Em que aspecto podem ser aproximados? Pensamos no ponto do próprio enigma sobre o ser, no ponto de suas indeterminações. Segundo Unamuno, a ciência cumpre um fim mais objetivo, “diferente e fora de nós homens. São, no fundo, coisas de economia.” (UNAMUNO, 2013, p.28). Próximo ao pragmatismo, da busca por classificar as “coisas que servem para algo” (UNAMUNO, 2013, p.29). A partir destas considerações, é possível concluir que Unamuno tem uma clara intenção de aproximar a filosofia, não à rigidez da ciência positivista e ao pensamento racionalista do século XIX e XX na Europa Ocidental, mas a um tipo de discurso não conclusivo, afeito ao “homem de carne e osso”, sobre o qual, as conclusões sempre são instáveis.

A leitura de *Salón de belleza*, nos leva a estas reflexões, e solicita novas aproximações a autores do campo filosófico que podem embasar nossa leitura sobre o romance de Bellatin. Por exemplo, se pensamos em filosofia e reflexões sobre a vida e a morte, bem antes de Miguel de Unamuno, o debate entre Sócrates e seus discípulos em *Fédon*, de Platão, já trazia tal temática, isto é, em um antiquíssimo texto filosófico, a temática não era outra que a de um ser frente ao silêncio que se lhe aproximava. Além desta temática semelhante sobre a finitude, outra aproximação surge em *Fédon*, a da filosofia com a arte, pois, Sócrates em *Fédon* é filósofo e também escritor de versos poéticos:

[...] Nesta altura, falou Cebete: Por Zeus, Sócrates, disse, foi bom que mo lembrasses. Diversas pessoas já me têm falado a respeito dos poemas que escreveste [...] Então dize-lhe a verdade, Cebete, replicou Sócrates: que não me movia o desejo de fazer-lhe concorrência nem aos seus poemas, quando compus os meus [...] tentativa para rastrear o significado de uns sonhos e cumprir, assim, minha obrigação, no sentido de saber se era essa a modalidade de música que me recomendavam com insistência. [...] muitas vezes em minha vida pregressa, sob formas diferentes me apareceu um sonho, porém dizendo sempre a mesma coisa: Sócrates, me falava, compõe música e a executa (PLATÃO, 2017, p.06).

Assim, para a poesia e a filosofia de Sócrates o “homem” é o seu objeto. Não qualquer homem, como esclarece Unamuno, mas o homem que nasce e morre, portanto, o ser que vivo que experimenta a angústia do mistério da morte. Tanto em *Fédon*, como em *Sentimento trágico da vida*, quase a totalidade das páginas que compõem as duas

obras são reflexões sobre a finitude da vida e o mistério que espera ao ser finito. A respeito desta reflexão, relevante é que, tanto em *Fédon* como em *Salón de belleza*, aqueles que de quem as obras tratam (Sócrates e o Cabeleireiro), tecem reflexões na iminência de algo: suas próprias finitudes. Tratam de modo análogo, do mistério da alma humana.

Curioso e ilustrativo a este respeito, é o fato de Mario Bellatin, em *Lecciones para una liebre muerta* (2005), dar a voz a um narrador que comenta as situações que envolveram a escrita de *Salón de Belleza* (1994). Isto é, o livro de 2005 parece querer falar sobre o livro de 1994. A obra que remete à outra, essa referência entre suas obras é significativa e muito utilizada por Mario Bellatin, como já se demonstrou. Mas, chama-nos atenção, um detalhe, no fragmento (183) de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), o narrador, busca explicar as circunstâncias que envolveram a escrita da obra *Salón de belleza*, afirma que, naquela ocasião, “começou a frequentar sua casa um amigo que, ao mesmo tempo em que estudava filosofia, tinha o hábito de travestir-se durante as noites [...] foi pouco depois das visitas do *filósofo travesti* que o *escritor* se deu conta de que para criar em condições excelentes necessitava colocar a sua volta um ou vários animais.” (BELLATIN, 2005, p.107 e 118, tradução nossa). Mais adiante ele diz: “na época do *filósofo travesti*, uma amiga presenteou ao *escritor* um aquário pequeno [...] nunca antes o *escritor* teve aquários [...] logo após receber esse aquário *mario bellatin* se dirigiu a uma loja especializada em peixes de onde saiu com uma sacola de plástico com exemplares de fácil criação no interior dela” (BELLATIN, 2005, p. 120, tradução nossa). Obviamente, o que nos interessa aqui não é que uma eventual citação da obra de 2005 endossasse a nossa leitura do livro de 1994, mas é sinalizar para outro aspecto: a busca por apontar que o relato e o ser se conformam em movimento, no jogo de vozes. Expressa, para nós, a própria concepção de ser que estamos buscando expor como presente na obra de Bellatin: o ser como realidade em movimento e inacabada. Nasce no tempo e no jogo de vozes, onde uma obra fala da outra, percebemos o aspecto polifônico e lúdico da obra de Mario Bellatin, pois a multiplicidade de vozes instaura a busca: de onde surgirá a próxima voz e o que ela falará?

Mas chama-nos a atenção que ao analisarmos *Salón de belleza* (1994) percebemos que não há nenhuma referência direta à filosofia, mas o narrador de (2005), falando de *Salón*, alude a isso, assim: onde está a filosofia de *Salón de belleza*? Poderia

estar naqueles aspectos que buscamos apontar, como no comportamento do *cabelereiro* e na abertura dialética e heurística que a estrutura da obra solicita, confiemos nisso.

No fragmento (229) de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), após narrar a morte do último peixe, o narrador comenta: “é possível que por esses dias, com as visitas do *filósofo travesti*. É possível que para o *escritor* começasse a tomar forma um projeto narrativo que finalmente se converteria no livro *Salón de beleza*” (BELLATIN, 2005, p. 128, tradução nossa). Portanto, percebe-se em *Lecciones para una liebre muerta* (2005) a presença de um *filósofo travesti*, dos peixes e dos aquários. O *filósofo travesti*, enquanto contava ao narrador suas noitadas de orgia e masoquismo, também falava de “como aplicava na vida real seus conhecimentos de Kant ou Nietzsche, de quem era devoto.” (BELLATIN, 2005, p. 107). Qual o efeito deste modo de composição? A “leitura” primeira que um eventual leitor tenha realizado de *Salón*, quando, depois, venha a ler eventualmente *Lecciones para una liebre muerta*, recebe uma outra voz, e o contrário, se este eventual leitor, lê antes a obra de (2005), e depois a de (1994)? Há nisso um jogo, uma continua junção que produz indagações e que leva-nos de uma voz a outra e que ficamos desejando dar forma.

Finalmente, outro personagem literário considerado pela crítica como de elevado grau estético e filosófico é Hamlet. O que de *Hamlet* é considerado como filosófico senão a própria reflexão sobre o ser e sua finitude? A obra de Shakespeare propõe um olhar para o mistério da existência ao aproximar elementos contrários como beleza e morte. Hamlet e o *cabeleireiro* fazem coro a Sócrates ao oportunizarem uma reflexão sobre a vida em face da morte, sobre o “homem” de Unamuno. Sócrates também afirma que, ao contrário, viver apenas preocupados com questões materiais, atender apenas às demandas do corpo e só a isso reagir, é um modo de fugir dos pensamentos e sentimentos sobre o mistério da existência humana. *Hamlet* e *Salón de belleza*, ao proporem reflexões sobre as temáticas mencionadas, solicitam que se pense a respeito delas. Metaforicamente, a obra *Salón de Belleza*, parece querer mostrar que aqueles que vivem apenas para o entorno e o presente são os doentes, “vivem” em estado de letargia. As obras *Hamlet* e *Salón de Belleza* tomam o mistério da existência como substância narrável, abrindo a reflexão dialética, estética e filosófica, com efeitos heurísticos, sobre o “ser” e o “não-ser”. “Logo, Símbias, continuou, os que praticam verdadeiramente a Filosofia, de fato se preparam para morrer, sendo eles, de todos os homens, os que menos temor revelam à ideia da morte.” (PLATÃO, 2017 p.14). E ainda prossegue:

[...] ao vires um homem revoltar-se no instante de morrer, não será isso prova suficiente de que não trata de um amante da sabedoria, porém amante do corpo? Um indivíduo nessas condições, também será, possivelmente, amante do dinheiro ou da fama, se não o for de ambos ao mesmo tempo [...] (PLATÃO, 2017, p.14).

Semelhantemente, Sócrates faz seu relato diante da morte que se avizinha, como Hamlet e o cabeleireiro. Os três também não se revoltam no momento de morrer, um diz “tudo é silêncio” e o outro pede que “respeitem a solidão que se aproxima”, demonstrando que estão mais próximos da atitude filosófica apontada por Sócrates, daqueles que “se preparam para morrer, sendo eles, de todos os homens, os que menos temor revelam à ideia da morte” (PLATÃO, 2017, p.14). E que, além disso, desencadeiam sobre a vida e a existência reflexão, beleza e narrativa, elementos necessários à humanização. A obra de Mario Bellatin insere-se, deste modo, em uma antiga e necessária busca: a do não esquecimento do ser. Reflexão que em épocas de “transparência”, “dispositivos”, e controle das subjetividades, da hegemonia do *ethos* do “*homo economicus*”, é urgente. A indagação sobre o ser é a própria intervenção no horizonte cultural dirigido pela lógica secular do *homo economicus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Mario Bellatin nos leva a indagar por sua estrutura e motivos de seu modo de composição. Tais caminhos reflexivos nos conduziram a constatar que a obra, por sua estrutura e conteúdo narrado, oferece-se como uma associação instável, do qual os efeitos de indagação e busca sobre o sentido, significados, mas sobretudo, sobre o ser, são colocados como efeitos do discurso narrativo.

As conclusões a que se chega é que as obras analisadas aqui, sobretudo *Jacobo el Mutante*, possui uma estrutura polifônica, labiríntica, lacunar, repleta de espaços em branco, o que a aproxima à noção de “conjunção enigmática”, apontada por Sérgio Pitol (2007), como a estruturação característica de certas narrativas latino-americanas contemporânea. Uma literatura feita de partes, de distintos elementos expressivos, enunciada nos marcos de uma época histórica.

Refletindo sobre o plano estrutural e indagando pelo motivo de seu modo de composição, constatamos que a partir da semiótica literária, de modo geral, há na obra de Bellatin a instauração de um jogo onde as partes são dadas, mas a tarefa de ordená-las não fica por conta do narrador. A obra solicita do participante a sua eventual animação. Isto nos fez perceber que há um sentido nas “conjunções enigmáticas”, no jogo de vozes, nos variados meios expressivos, nos reenvios de uma obra à outra, na liquidez entre fronteiras ficcionais e discursivas, as lemos como parte da busca pelo efeito heurístico e lúdico. Estes foram nossos resultados.

Par demonstrar isto, a partir de *Jacobo el mutante* almejamos evidenciar a performance de um autor-implícito multifacetado, que origina uma obra repleta de vozes: um todo polifônico. No plano narrativo, percebemos a atuação de um personagem mutante, instável, que gera sobre si dúvidas. Passa de uma enigmática condição a outra ainda mais enigmática, de um modo não menos indeterminado. Porém, em plano profundo de análise, percebemos que o autor-implícito mostra a passagem e transformação de um personagem que pôde ser descrito, desde a semiótica literária, como não-sujeito a sujeito. E nesta nova condição realiza um ato que vinculamos ao de acontecimento e intervenção estética a partir da semiótica greimasiana, e, relacionando à sociologia e filosofia de Adorno e Agamben, acima de tudo, que entendem que os acontecimentos estéticos possuem uma potência de resistência dentro de um meio

saturado e administrado, que demarcam um ponto de intervenção em um *status quo* administrado.

Buscamos também demonstrar, que a obra *Salón de belleza* sinaliza, de modo semelhante a *Jacobo el mutante*, ao ato de intervenção estético e filosófico dentro de um todo saturado e fechado sobre si. Em seu interior, buscamos demonstrar, que inúmeros elementos apontam para a natureza lúdica e heurística da narrativa mimética. A relação sujeito-objeto, o sujeito perceptivo e filosófico, e o acontecimento estético. Além disso, em um meio homogêneo, destaca-se a voz de um narrador que, quando contraposto ao outros seres que habitam o meio, traz o efeito de investigação, reflexão e dúvida sobre o ser.

Por este viés, percebemos que aproximando a nossa leitura de *Jacobo el mutante* e *Salón de belleza*, ao tempo histórico e social em que são enunciadas as obras, o alcance de intervenção de obras que formulam o enigma sobre a forma, o sentido e sobre o ser podem alcançar: a instauração de indagações a respeito destes elementos.

Designamos a este efeito de ‘negatividade do sentido’, advinda de uma conjunção enigmática e lúdica, que podem possuir o significado de resistência e intervenção em uma determinada cultura sócio histórica caracterizada por sua transparência e biopolítica. Este seria poderia ser o sentido enunciativo que revelam as suas obras: uma intenção por traz da negatividade de sentido.

Portanto, a nossa conclusão a respeito das obras de Mario Bellatin estudadas aqui, é que buscam formular efeitos análogos ao que Pierre Michon, (2006) aponta no romance o *El cuerpo del rey* sobre a função poética e seus efeitos. O escritor francês compara a função que a literatura deve buscar na contemporaneidade como o movimento de uma árvore frondosa. A literatura deve esforçar-se em emitir quando se mova “sons vagos e fundos”, como as raízes de uma árvore. Buscar “converter-se em uma árvore que o vento toca e balanceia. Eis ai uma meta em direção a qual é possível esforçar-se, mediante o mais humano dos recursos, que é a linguagem”. Meta e estratégia desenham-se para o uso da linguagem poética e literária, “evadir-se da humanidade e lançar sons de folhas, de gong, de alaúdes, e mover-se como árvore sobre ela. Cobrir com a própria sombra, com o próprio ruído, isso é algo merecedor de esforço” (MICHON, 2006, p.25). Relacionamos a analogia de Michon aos efeitos de indeterminação que percebemos na obra de Bellatin, podemos concluir que, sua obra parece esforçar-se em ser como a raiz de uma árvore que lança sons vagos, emitindo de

um ponto oculto ou polifônico seus variados sons e sentidos, talvez, como supomos, isso possa ser parte de uma poética que visa despertar o primitivo gesto de atenção, da espera, indagação, imaginação e fabular. Assim, podendo preservar e desenvolver a potência negativa e ao mesmo tempo criadora da linguagem.

Intentou-se demonstrar que na obra de Bellatin os “sons vagos” estão tanto na forma como no conteúdo de sua narrativa, ao não acomodar a sua linguagem à identidade semântica estabelecida, ao fazer tremer a forma, ao manter estrategicamente o narrador ausente ao ato de integração das partes, ao enunciar desde uma rede polifônica de vozes internas e externas ao romance, assim, busca emitir antes que uma retórica sobre o presente, um “tremor” nele, que traz a dúvida sobre a origem e o significado desta emissão. Portanto, participa assim, de uma estratégia heurística e lúdica: almejando preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem.

O romance latino-americano de Mario Bellatin, deste modo, coloca-se em seu tempo histórico como um gesto de *resistência* no sentido de Deleuze e Agamben (2014). As obras literárias que se valem dessa intransitividade, para usar um termo de Barthes (2001), são secretamente engajadas, pois, um mundo que fosse apenas de informação e comunicação isenta de ‘perturbações’, “não passaria de uma máquina” (BYUNG-CHUL HAN, 2017, p.12).

Outro aspecto desta *ilegibilidade* que buscamos evidenciar na obra de Bellatin reside no fato de desencadear uma profunda reflexão sobre a natureza do ser, sobre o mundo, sobre a linguagem e sobre a própria literatura. Reflexão que possui uma potência também de resistência, de ética, de política e de filosófica inestimável, já que parte da dúvida e da investigação sobre o ser, e não de uma definição ou modelo pronto e acabado de homem. Os personagens que habitam as suas páginas, são seres que se transmutam, cheios de zonas de mistério, de incompreensão. Assim as obras não dizem e nem delimitam a natureza humana como mera transparência, o ser é mutante e movimento. Pensar na natureza do ser a partir de Bellatin é chegar a pontos incertos. Este inacabamento remete para nós, como buscamos expor, ao enigma do ser, e pode ser lido como ponto de desenvolvimento que a literatura de Mario Bellatin busca colocar ao seu leitor.

Almejamos demonstrar a existência de uma resistência na forma e no conteúdo representado, e tal aspecto, quando lido dentro de nosso contexto social, ganha relevância e pertinência. Quando refletimos sobre *Jacobo el Mutante*, sinalizamos que a obra emite estes “sons de raiz,” de Michon (2006). Vozes incertas conduzem a narrativa, a própria imagem do narrador é “negativa”, no sentido de não ser transparente. Dentro de uma sociedade de transparência, como das academias de baile, mais de uma voz e ótica instabilizam um contexto figurativo “normalizado” pelo mesmo. As fotografias também sinalizam um outro traço de negatividade do sentido, e possuindo um tênue liame com a linguagem verbal que compõe a narrativa, ficam, ao final, à espera de ordenação e sentido. Além disso, a própria voz externa de Mario Bellatin, por exemplo, que escreve em 2014 *Jacobo Raloded* para tratar de “explicar”, segundo o próprio autor fala em entrevistas, a obra de 2006, é mais um, de tantos procedimentos para instabilizar o sentido, mover à obra e por consequência ao próprio leitor.

De modo semelhante a *Jacobo el mutante*, percebemos em *Salón de belleza* efeitos de ambiguidade e de dúvidas sobre o ser e sobre o real no qual ele habita. Neste caso, as obras são aproximáveis pelos espaços em branco e de silêncio que se conformam ao leitor. Em um nível profundo de análise, as duas obras, como buscamos demonstrar, ao final, compõem seus universos muito próximos ao caos e ao silêncio. “Som de raízes”, silêncio e caos, daí que se nutre a palavra poética? O princípio da paixão, da magia, da ciência, da teologia, da poesia, do ser, para Nietzsche, orienta-se pela negatividade, pelo “som de raízes”: “a alma humana deve sua profundidade, grandeza e fortaleza precisamente ao demorar-se junto ao negativo.” (BYUNG-CHUL HAN, 2017, p.19). Deste modo, tendo em vista o problema inicial que a obra de Bellatin colocou-nos, a saber, o problema ao sentido, a solução para este problema foi ver na estrutura da obra, bem como em seu conteúdo narrado, a evocação ao “negativo”, e daí, a busca por efeitos de dúvida sobre si, sobre o ser, sobre a autoria e o real, sobre a origem de suas vozes.

Deste modo, o romance do escritor mexicano exemplifica o que poderia ser nomeado de ofício da arte contemporânea: a intervenção. Seja no universo figurativo, nos níveis mais aparentes da personagem e espaço, ou em níveis mais profundos como o da enunciação, as obras do escritor, em nossa leitura, reiteram uma dualidade entre espaços saturados e aqueles que de algum modo, fissuram algum núcleo homogêneo e

de controle subjetivo. Sinalizam discontinuidades em um poder, descrito como quase absoluto, por suas formas de controle e poder que envolvem e ditam o rumo, o ritmo e as subjetividades, como constata M. Foucault (2010), Adorno (1984) e Giorgio Agamben (2014).

Deste modo, buscou-se evidenciar ao longo deste trabalho que os signos incertos que vão aparecendo ao longo de *Jacobo el mutante*, “seus narradores”, as fotografias, os silêncios da página em branco ou o pintor e Rosa Plinianson, com seu ritual particular e excêntrico, bem como os peixes dos inúmeros aquários de um cabelereiro em *Salón de Belleza* (2009), a seus modos, todos criam sobre o sentido uma tensão dentro de seus universos. Tais universos ficcionais nos sugerem uma metáfora, uma semelhança, embora toda semelhança contenha, como aponta Ricouer (2000), seu aspecto de dúvida, de qualquer modo, tomamos como uma possibilidade de explicação para a linguagem e a forma descontínua fragmentária, heterotópica, híbrida: a obra como um todo, tanto dentro de seu universo figurativo, como em sua estrutura aparente (notas de rodapé, epígrafes, nomes próprios, entrevistas do “autor), ao fazer parte de uma vasta rede cultural, ao ser inserida dentro de seu contexto enunciativo dito real, pode ser tomada como um pequeno ponto de intervenção, que intervém na instância leitora produzindo efeitos de dúvida, irradiando ambiguidades, fazendo-o participar, “animar”, aos signos, compor, consumir o “seu texto” sobre o texto de Mario Bellatin. Por todo o exposto, o romance de Mario Bellatin coloca-se como um problema, como um desafio ao sentido de modo programático, este corpo interrogante cumpre sua finalidade se nos faz supor sentidos sobre ele: este é para nós seu modo de intervenção na totalidade regida pela lógica da mentalidade do “*homo economicus*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.

_____. **Mínima Moradia**. São Paulo: Edições 70, 1951.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**; tradução Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. **¿Qué es el dispositivo?** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**; tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ARRIGUCCI, Davi. **O jogo da amarelinha - Julio Cortázar - Parte1**, (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>, acesso em 14/01/2020.

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

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

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**; seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **La muerte del autor**; 1ªEd. 1968. Disponível em: <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/la-muerte-del-autor-1968.pdf>
Acesso: 06/08/2019

_____. **Mitologias**; tradução e prefácio de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1997.

BELLATIN, Mario. **Carta sobre los ciegos para uso de los que ven**. Ciudad de México: Alfaguara, 2017.

_____. **El hombre dinero**. Montevideo: Criatura, 2014.

_____. **El perro de Fogwill**. Montevideo: Criatura, 2015.

_____. **Flores**. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. **Jacobo el mutante**. Buenos Aires: Interzona, 2006.

_____. **Jacobo reloaded**. México, D.F: Sexto piso, 2014.

_____. **La escuela del dolor humano de Sechuán**. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

_____. **Lecciones para una liebre muerta**. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. **Salón de Belleza**. Buenos Aires: Tusquets, 2009.

_____. **Underwood Portátil. Modelo 1915**. Cuernavaca: La Cartonera, 2013.

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: 02/09/2015

BELLATIN, Mario. **"Me siento escritor, cuando voy desescribiendo" (2014)** Disponível em: <https://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-desescribiendo-34> Acesso: 16/01/2020.

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, 2012. (Obras escolhidas; vol. 1).

BERISTEIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**, 8a. ed., México, Porrúa, 1997.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. São Paulo, EDUSC, 2003.

BIGAL, Solange. **O que é criação publicitária**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1999.

BRADLEY, A. C. **A substância da tragédia shakespeariana**. In: ----- *A Tragédia Shakespeariana*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Italo. **El caballero inexistente**. Madrid: Siruela, 2014.

_____. **Marcovaldo**. Madrid: Siruela, 1999.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**; tradução Ivo Borroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Literatura e Sociedade- Estudos de Teoria e história literária**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CHUL HAN, Byung. (2017). **A sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2017.

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

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Outros espaços**; Tradução a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1984) de Pedro Moura. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf> acesso: 06/08/2019.

_____. **Isto não é um cachimbo**; tradução Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. Araraquara: Letras da UNESP, 1990.

GREIMAS, A. J. e RASTIER, François. **The interaction of semiotic Constraints**. Greice H.P, 1966.

_____. **.De la imperfección**; tradução Raúl Dorra. Puebla: 1997.

_____. **.SÉMANTIQUE STRUCTURALE**. Paris: Larrousse, 1966.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HORNE, Luz. **Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latino-americana contemporânea**. Rosario: Betriz Viterbo, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva: 1986.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf, acesso: 06/08/2019.

KUNDERA, Milan. **El arte de la novela**. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de Realidad: ensayos sobre la literatura latino-americana de las últimas dos décadas**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LIBERTELLA, Héctor. **El árbol de Saussure**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

LINSPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHON, Pierre. **Cuerpos del rey**. Madrid: Anagrama, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **Arquivada: do senciante e do sentido**; tradução Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminarias, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm-1844-1990. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. **Fédon: a imortalidade da alma**. Versão eletrônica do diálogo platônico "Fedão" Tradução: Carlos Alberto Nunes, Disponível em: <https://portalconservador.com/livros/Platao-Fedon.pdf> acesso em 31/07/2017

PIEIDADE, Acacio . **Partindo do conceito de isotopia**:

Fonte: http://acaciopiedade.com/wp-content/uploads/2017/10/2012_M acesso: 06-08-2019.

PITOIS-PALLARES, Véronique. **El arte del fragmento: El gran vidrio de Mario Bellatin**. Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora, 2011.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: CopyMarket, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RASTIER, François. **El desarrollo del concepto de isotopía, tradução Cuauhetmóc Hernández R. y Rafael A. Tuda**. Fonte: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6279/2/19841213P59.pdf>, acesso: 26/07/2016.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Tragedias-Hamlet**. Traducción José María Valverde. Madrid: Gredos, 2015.

VERGARA, Pablo. **El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin.** Fonte: http://revistalaboratorio.udp.cl/num2_2010_art6_vergara/, acesso: 02/10/2019.

ECO, Umberto. **Narratologia, Lector in Fabula.** São Paulo, editora Perspectiva S.A., 1979. .

UNAMUNO, Miguel. **Del sentimiento trágico de la vida.** Madrid: Alianza, S.A, 2013.

WILSON, Colin. **O outsider: o drama moderno da alienação e da criação.** São Paulo: Martins Fontes, 1985.