

ESTADO GEL DO CORPO FICCIONAL EM "ROSA CANINA" E FLORES DE MARIO BELLATIN

Isabel Jasinski
UFPR

RESUMO: Mario Bellatin cria um espaço de sentido peculiar na ficção, relacionado à expressão visual e performática da linguagem. Assim, escrever se apresenta como linguagem do corpo em seu projeto literário, um território de significância constantemente desterritorializado por sensações conectadas ao jogo narrativo, com imagens e símbolos, nas ações literárias. Um sentido de destruição criativa constitui o paradoxo expresso pela ficção como corpo e pelo corpo como ficção, naquilo que consideramos a "escrita nômade" de Bellatin, por meio da anormalidade dos personagens, da sua sexualidade e sua religiosidade, como se pode comprovar em *Flores* (2000), especialmente em "Rosa canina", publicado online pela Cosac Naify em 2009. A posição adotada pelo protagonista nessa obra parece indicar um "regime de significação" específico, como entende Josefina Ludmer, segundo o qual arte e realidade, ficção e biografia apagam suas fronteiras num "estado gel do intercâmbio".

PALAVRAS-CHAVE: Mario Bellatin. Escrita nômade. Ilhas urbanas.

GEL STATE OF THE FICTIONAL BODY IN MARIO BELLATIN'S "ROSA CANINA" AND FLORES

ABSTRACT: Mario Bellatin creates a peculiar 'space of sense' in fiction, related to the visual and performatic expressions of language. So, his literary project presents writing as body language, a territory of significance constantly deterritorialized by sensations connected to the narrative game, with images and symbols in the literary actions. A sense of creative destruction constitutes the paradox expressed by fiction as body and by the body as fiction, in what we call Bellatin's "nomadic writing", by means of the abnormality of the characters, their sexuality and religiosity, as one can note in *Flores* (2000), especially in "Rosa canina", published online by Cosac Naify in 2009. The position adopted by the protagonist in this work seems to indicate a specific "regime of signification", as Josefina Ludmer puts it, according to which art and reality, fiction and biography blur their borders in a "gel state exchange".

KEYWORDS: Mario Bellatin. Nomadic writing. Urban islands.

Isabel Jasinski é professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná.

ESTADO GEL DO CORPO FICCIONAL EM “ROSA CANINA” E FLORES DE MARIO BELLATIN

Isabel Jasinski

Los cuerpos son anexos al territorio; desde esta perspectiva, un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan. Y eso puede verse a través de las ficciones.

Josefina Ludmer

TERRITÓRIO FLUTUANTE DE FLORES

O texto intitulado “Rosa canina” foi disponibilizado em português inicialmente no portal da editora Cosac Naify, no lastro da publicação de *Flores* no Brasil, livro lançado na Flip em 2009.¹ O texto não faz parte da edição da obra em português, nem em castelhano, mas está relacionado a ela por dois motivos significativos: “rosa canina” está indiretamente ligada aos jacintos ou gardêneas, é essência de uma flor nos Florais de Minas; o narrador e personagem do texto virtual é o mesmo de *Flores*. Como que marginal à edição do livro — considerada refinada por Mario Bellatin, conforme comenta numa entrevista de outubro de 2009 (“Mario Bellatin e os silêncios eloquentes”)² —, o texto condensa a posição adotada pelo escritor protagonista de *Flores* diante da linguagem e do universo ficcional. Expressaria também uma posição do escritor artista? Bellatin entende que não há fronteiras entre ficção e verdade, isso explica a sobreposição de formas de real entrelaçadas pela narrativa e pela biografia do autor, apesar de requerer para seus textos uma condição autônoma que se justifique pela potência ficcional da escrita. Pode-se considerar que a escrita se manifesta como linguagem do corpo, suas sensações, sua

¹ [Desenhos inéditos de Carla Caffé superam 3 mil downloads](#). 11 fev. 2010; BELLATIN, Mario. *Rosa canina*. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

² DORIGATTI, Bruno. [Mario Bellatin e os silêncios eloquentes](#). 2009. Fotos de Tomás Rangel.

história, suas narrativas, sua perspectiva, suas imagens e seus símbolos.

Em *Flores*, publicado em 2001, a composição dos textos se estrutura a partir de uma “antiga técnica suméria”, segundo o excerto de abertura da obra, “que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh”.³ Por esse motivo, entende-se que o fundamento da composição em *Flores* é pictográfico, onde cada texto funciona como unidade frente aos demais, apesar de muitos deles anunciarem os mesmos personagens, como o escritor a quem faltava uma perna, protagonista também em “Rosa canina”. Sua proposta radica nessa *ur*-forma expressiva da humanidade, primitivamente urbana, que lida com o mito e corresponde à origem da escrita enquanto organização administrativa do real.

Junto à associação entre linguagem e composição, segundo Juan Villoro, “*Flores* explora las limitaciones del organismo y los juegos compensatorios que origina: el arte, la sexualidad, la fe, los brotes con que la imaginación trasciende el dolor y sus plurales vejaciones.”⁴ Explorar os limites da linguagem e do corpo, enquanto organismos, remonta a um componente preindividual, conforme considera Josefina Ludmer, que articula a sexualidade, a territorialidade e a religiosidade, radicadas em estratos remotos do ser humano, no “fora da história”, definindo políticas da “produção e/ou destruição da vida”, da “linguagem”, dos “afetos” e das “crenças”.⁵ O escritor protagonista transita pelas ilhas urbanas⁶ de uma cidade desconhecida colecionando eventos, numa perspectiva “externa-interna” aos diferentes grupos sociais. Porém a ficção é seu território, conforme se pretende considerar nessa análise, caracterizada por um “estado gel” — proposição do autor em “Los cien mil libros de Mario Bellatin” — capaz de adotar formas variadas, conforme a ação que se exerça sobre ela.

As peças narrativas da obra são deslocadas, escritas separadamente e reunidas sob a concepção pictográfica da escrita suméria, antecedente da téc-

³ BELLATIN, Mario. *Flores*. In: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, p. 373-433.

⁴ VILLORO, Juan. *La conquista de la nube: sobre Flores*. *El coloquio de los perros*, 2005.

⁵ LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, p. 136.

⁶ “La isla urbana es un régimen territorial de significación (pone cuerpos en relación con territorios, fija posiciones y traza movimientos) y una máquina naturalizadora de lo social, que opera por irrupciones de ‘la naturaleza humana’ o, simplemente, de ‘la naturaleza’.” *Ibidem*, p. 132.

nica da natureza morta na pintura, conforme sugere o texto, pelo fato de registrar objetos e não a linguagem verbal. *Flores* estabelece uma relação apócrifa com a *Epopéia de Gilgamesh*, conhecido como o primeiro texto literário escrito, composto por lendas e poemas sobre o rei sumério do século XXVII a.C., um semideus no poema épico.⁷ O drama de Gilgamesh equivale à conscientização da sua própria finitude após a morte do seu amigo e a consequente busca da imortalidade. *Flores* não elabora uma releitura do herói da mitologia suméria, importa mais a técnica composicional da escrita ancestral. O herói é pulverizado por uma multiplicidade de individualidades, o escritor, Olaf Zumfelde, Henriette Wolf, o amante outonal, Marjorie e Brian, Alba la Poeta. Se há a possibilidade de relação entre os textos no campo da fábula, pode-se dizer que todos os personagens enfrentam a mortalidade do corpo sem exceção, em uma forma ou outra, com a deformidade física, psíquica ou moral, a velhice, a doença e a exclusão, sobrevivendo num sistema que busca classificá-los, eliminando a singularidade que só existe frente ao outro. Da perspectiva do *voyeur*, o deslocamento do escritor no espaço da cidade sem nome, em silenciosa conexão com o medicamento pesquisado por Olaf Zumfelde, elabora uma linha narrativa que relaciona os diferentes estratos fabulares porque dá voz aos personagens, sendo o outro para aqueles que têm lugar, na posição “dentrofora” das ilhas urbanas, de acordo com a reflexão de Ludmer.

Em “Rosa canina”, o escritor se vê excluído do âmbito oficial da sociedade, sua opção é a marginalidade, mas também o exílio como direito. Ele é um cético, como o escritor-derviche em *El gran vidrio*⁸ e muitos personagens escritores de Bellatin. Por esse motivo, não há identidade possível para ele além daquela construída pela ficção. O escritor Mario Bellatin, como personagem dos seus textos, se encontra na mesma situação ao professar seu projeto estético, viável somente em um universo ficcional com sua lógica peculiar, surgido de uma tensão criativa, como o autor comenta em *Condición de las flores*.

Trato de estar atento al rumor del texto, a las reglas que pueden derivarse de su esencia, lo dejo desarrollarse para que sea a partir de sus manifestaciones que surjan sus verdaderas posibilidades. Sin embargo, los resultados que surgen de estos momentos de tensión en los que me convierto en autor y lector al mismo

⁷ As lendas sobre Gilgamesh foram compiladas pelo rei assírio Assurbanipal no século VII a.C., criador da biblioteca de Nínive que albergou obras de escrita cuneiforme. ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁸ BELLATIN, Mario. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.

tiempo, no me interesan. Lo que me fascina es la tensión en sí misma. Que nunca trato de resolver. Ni de comprender. Porque es profundizando en ella que entiendo que surge la escritura. Y que mis libros nacen.⁹

O ato de escrever solicita atenção flutuante que viabiliza uma prática nômade de escrita, permite-lhe construir um mundo que ocupa um espaço de sentido peculiar, diferente da realidade, em trânsito, porque busca uma construção rizomática do sentido, amparado pela sensação pictográfica, visual e performática da linguagem verbal e corporal. O escritor habita a linguagem como sua casa, porém, como considera Flusser, não a venera, nem a torna um hábito.¹⁰ Bellatin destrói essa casa, põe abaixo suas paredes.¹¹ No caso de “Los cien mil libros”, a metáfora constitui uma ação literária do projeto chamado “Escribir sin escribir”. Sua escrita propõe uma vivência da literatura que se desvincule da palavra, elaborando a ficção como território do corpo e o corpo como ficção, por meio da anormalidade dos seus personagens, sua sexualidade e sua religiosidade, para dar lugar aos outros de si mesmo, as *personas* de Bellatin, escritor, narrador, personagem, artista. A posição adotada pelo protagonista nessa obra parece apontar para um “regime de significação” específico, como entende Josefina Ludmer, segundo o qual arte e realidade, ficção e biografia apagam suas fronteiras, mas se constituem como uma “fábrica de imagens e enunciados territoriais”, favorecendo a troca em um “estado gel de intercâmbio”, nas palavras do escritor mexicano, entre campos de sentido versáteis, onde não há limites para a criação.

Isso permite a consideração do projeto artístico de Mario Bellatin a partir

⁹ BELLATIN, Mario. Tiempo de gladiolos. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008.

¹⁰ FLUSSER, Vilém. Habitar a casa na apatridade. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 221-236.

¹¹ Em “Los cien mil libros de Mario Bellatin”, ele relata que vai elaborar uma edição artesanal de cem livros seus com a tiragem de mil exemplares cada, em que não constaria o nome do autor, mas apenas sua digital; os cem mil livros seriam acomodados em sua casa centenária, após a destruição das paredes para a instalação de prateleiras: “redactará cien títulos, / con un tiraje inicial de mil libros cada uno. / Los libros se pondrán a la venta / sólo si existe alguien interesado en poseerlos / son libros que se ofrecen, que no se comercializan / están sólo a disposición / en una suerte de *estado gel del intercambio*. / Este *estado gel de intercambio* puede ser variado / tanto por Mario Bellatin / como por el posible lector / como por las circunstancias / lo único definido en el estado gel del intercambio / es la frase que cada libro llevará en la página segunda: *este libro no es gratuito*. / Mario Bellatin decidió hacerse cargo de estos libros / cuando cumplió cincuenta años / y las paredes de su casa cumplieron / cien. / Le pareció una edad adecuada como para atreverse a derrumbar las paredes con el fin de que / los libros puedan ser acomodados.” BELLATIN, Mario. Los cien mil libros de Mario Bellatin. In: *Obra reunida 2*, México: Alfaguara, 2014, p. 653-664.

das reflexões sobre o nomadismo, enquanto prática do sujeito através da linguagem na contemporaneidade, efetuado como saída de si mediante a negação de um sentido absoluto, por intermédio da falsificação, do simulacro, da expressão “deformada” do discurso oficial e biográfico. Esse sujeito pode ser visto como estrangeiro que questiona as determinações da lei, sente a existência como pulsão e não como verdade. A ficção lhe permite pôr em evidência a ambiguidade da verdade, como sugere Juan José Saer ao considerar o pensamento de Borges, em “O conceito de ficção”: “[Borges] não reivindica nem o falso nem o verdadeiro enquanto opostos que se excluem, mas sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção”.¹² O caráter não verificável da ficção possibilita o mergulho na turbulência do real, destacando sua complexidade ao apagar as fronteiras entre vida e literatura.

A obra de Mario Bellatin apresenta uma coerência sustentada pelos textos ficcionais que apresentam sua visão da arte, constituídos pela brevidade e pela fragmentação. Conforme entende Alan Pauls:

Es como si la Obra ya hubiera sido concebida, una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites, y ahora, para escribirla, Bellatin se limitara a volver a ella como a un *stock*, un archivo, y a elegir, encuadrar, recortar los momentos que después se publicarán en forma de libros. La prodigiosa concisión de la prosa de Bellatin — esa extraña aleación de compactez y porosidad — también viene de ahí, creo: de la relación entre la forma breve y ese fantasma de Obra que los libros, los libritos, parecen citar de manera más o menos alucinatoria.¹³

Instigado pelo “problema Bellatin”, este artigo intenciona avaliar como o escritor protagonista de *Flores*, principalmente em “Rosa canina”, se constitui enquanto o outro que define o “estado gel do intercâmbio”, relacionado à proposta de Mario Bellatin, como escrita nômade do corpo ficcional, em que corpo e ficção se qualificam mutuamente na relação arte/vida. Para isso, primeiramente é necessário considerar sua posição no espaço massificado da cidade e como ela propicia uma perspectiva peculiar para a sua construção de sentido, conforme a formação da subjetividade nas “ilhas urbanas” de Josefina Ludmer. Posteriormente, a relação com o mundo por meio da escrita e a afirmação da ficção como território que define uma prática desterritorializada em

¹² SAER, Juan José. [O conceito de ficção](#). Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 3.

¹³ PAULS, Alan. [El problema Bellatin](#). *El coloquio de los perros*, 2005.

relação à tradição literária.

De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación. Se constituye desde afuera, cuando la subjetividad central (que puede fragmentarse y abarcar muchos personajes, pluralizarse, dividirse, dispersarse en posiciones diferentes o vaciarse), impulsada por una necesidad o fuerza ciega (accidente-enfermedad-pestehambre-sueño-sexo), cruza la frontera que es el límite de la isla. (...) Cruza, entra y queda allí por un tiempo, el que dura la ficción.¹⁴

A escrita, prótese do escritor e instrumento de relação, cunha sobre a argila, corresponde à marca que o corpo deixa na linguagem. Ela define um território, segundo Ludmer: “poner una marca es delimitar un territorio que pertenece al sujeto que lo produce”.¹⁵ A digital expressa essa territorialidade em “Los cien mil libros”, insinuando que a identidade do nome é uma ficção, satirizado pelo personagem Bellatin em inúmeras ações literárias que apontam para a ficcionalidade da palavra e do corpo. A escrita e a digital, como também a pictografia e a imagem, são extensões do corpo, registros equivalentes às marcas da cunha ancestral que permitem sobreviver à morte. Por esse motivo, a escrita nômade de Mario Bellatin postula uma condição ética, política além de estética. A escrita de Bellatin é o seu *ethos*, expressão de uma desconexão atenta.

O CORPO FICCIONAL DAS ILHAS URBANAS

“O escritor que protagoniza este relato”, segundo o narrador de “Rosa canina”, também atravessa os espaços narrativos de *Flores*, equivalentes à “cadeia de povoados sobrepostos” da cidade, “pequenas comarcas encerradas em si mesmas” e, como o texto literário, “autossuficientes”. Isso possui um significado tanto espacial quanto temporal, pois o espaço da cidade, ocupado pelo turbilhão de pessoas distribuídas em núcleos sociais, vincula sua existência a uma percepção temporal por meio da narrativa que justapõe os estratos ficcionais mediante a ação do escritor protagonista. Os habitantes dessa cidade não vão muito além dos seus limites, nem mesmo o escritor, ao buscar um novo lugar para morar: “desea vivir lejos del barullo, sin embargo no está

¹⁴ Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 123.

dispuesto a traspasar los puentes que delimitan la ciudad”.¹⁶ Acaba alugando um sôtão, porque precisa estar isolado, ainda que próximo dos acontecimentos, para escrever os relatórios da prefeitura sobre a prática da sexualidade na cidade em que vive. Os grupos que observa, classificados segundo seus fetiches, constituem um imaginário público e vários núcleos de significação que estabelecem suas próprias regras sobre a sexualidade, divergentes da sociedade, porém compondo ao mesmo tempo um corpo social sob a política do Estado controlador. Por essas características, esses grupos configuram ilhas urbanas no limiar da sociedade, tanto quanto em *Salón de belleza*, de 1994, um dos objetos de estudo de Ludmer em “La ciudad en la isla urbana” de *Aquí América Latina*.

A posição do escritor protagonista define, contudo, uma territorialidade específica, distinta desses grupos, marcada pelo *voyeurismo* que lhe dá acesso aos vários âmbitos sociais dos personagens. Desse ângulo, ele ressignifica o social por intermédio da linguagem ficcional ao estabelecer uma ligação entre os núcleos narrativos, que define sua trajetória por esses territórios. De modo geral, a ressignificação se estabelece pela sexualidade — conforme políticas do corpo —, às vezes muito próxima da religiosidade — esses grupos montam altares para o transe sexual —, mas também pela deformação e pela doença, que marcam espaços de exclusão. Esses grupos sociais delineiam corpos coletivos relacionados a um estado preindividual, como mencionado anteriormente. Mas a posição adotada pelo protagonista em relação a eles define um “dentrofora” narrativo adequado ao “regime de significação” das “ilhas urbanas”, porque caracteriza um movimento de territorialidade associada à desterritorialização.

En lo formal, la isla urbana es una construcción precisa: un adentroafuera verbal y narrativo, no solamente social y humano. La subjetividad central aparece, desde el punto de vista social, como interna-externa al territorio mismo, y a su vez está vista desde afuera, por una posición narrativa externa-interna a ella misma, que repite eternamente el mecanismo de la isla.¹⁷

O escritor protagonista e o escritor artista se encontram no limiar da passagem entre o ficcional e o corporal, numa ponte narrativa “dentrofora” do texto que delimita um território interno e ao mesmo tempo remete a um

¹⁶ BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 395.

¹⁷ Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 134.

regime legislativo externo, articulados por aquilo que Pauls chamou de “fantasma de Obra”, ou que Daniel Link considera “dispositivo Bellatin” em *Fantasmas*.¹⁸ Esse fator viabiliza que, num dos estudos de campo, o protagonista encontre a apresentação dos irmãos Khun, personagens de *Lecciones para una liebre muerta*,¹⁹ assim como a história de Alba, a poeta, e seu irmão. Além de observar esses grupos em seus altares sexuais, o escritor protagonista de *Flores* frequenta uma mesquita, descreve sonhos nos quais estabelece pontes imaginativas com outros textos de Bellatin, como o pássaro de “La mirada del pájaro transparente”.²⁰ Ele também sugere ser uma das vítimas de malformação do medicamento que o professor Olaf Zumfelde estuda, apesar de ser considerado pelo médico um “mutante”, não um “afetado”²¹ — depois se descobre que foram expedidos certificados de “mutantes” erroneamente.²² O escritor protagonista, portanto, se soma ao elenco de personagens com deficiência física de Mario Bellatin, por indução medicamentosa, herança genética ou acidente. Outros diferentes arquivos ficcionais compõem núcleos narrativos em torno a situações ligadas ao protagonista, apontadas em “Rosa canina”, muitas vezes indicando acontecimentos não mencionados nos outros textos de *Flores*. Elas acabam criando um segmento narrativo diferenciado para o conto, relacionado à condição inexprimível dos fantasmas como sendo aquilo que falta, o silêncio eloquente.

A experiência de atravessamento desses diferentes espaços praticados se apresenta em *Flores* na saída do sótão alugado da senhora Eva, a pedido do “amante outonal”, quando se apronta para ir à reunião na mesquita e atende uma chamada telefônica, informando-lhe sobre um dos eventos nos quais se monta um altar para praticar sexo.²³ São entrecruzamentos de ilhas urbanas diferenciadas no território da subjetividade do escritor protagonista e seu corpo ficcional, porém marcadas pela “desdiferenciação” interna de que fala Ludmer, que conecta a humanidade às pulsões mágicas da significação. Essa articulação de práticas de transcendência da realidade estabelece uma tensão

¹⁸ LINK, Daniel. *Fantasmas*. Imaginación y sociedad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 308.

¹⁹ BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

²⁰ BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 391.

²¹ “Mutante” ou “afetado” são classificações estabelecidas pelo Dr. Zumfelde para diferenciar aqueles que foram vítimas de malformações pelos medicamentos (afetados) daqueles que sofriam algum tipo de deficiência genética (mutantes).

²² BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 429.

²³ *Ibidem*, p. 431.

entre espiritualismo e materialismo, em conexão com a interpretação peculiar que a senhora Henriette Wolf elabora da pesquisa do Dr. Zumfelde, impregnada pelo misticismo de George I. Gurdjieff e Piotr D. Ouspensky sobre o desenvolvimento da consciência. Ao mesmo tempo em que os textos de *Flores* apresentam marcadores muito específicos, indiretamente ligados ao protagonista, de um contexto histórico, social e cultural — representado pelos místicos e também pelo uso do medicamento entre a população da Alemanha oriental, únicas vítimas com direito a indenização²⁴ —, o “escritor que protagoniza esse relato” ocupa um espaço esquecido em “Rosa canina”, onde vive a solidão e a angústia que lhe fazem sentir “que o monstro que o circunda é verdadeiramente inapreensível”. Entretanto, no mais alto grau de seu isolamento, sua existência toma corpo por meio da escrita, seus ataques de pânico eram propícios para “poder escrever de maneira correta” sobre situações funestas.

Mas essa situação, a de perceber tudo como um vago rumor, não faz com que se sinta totalmente arrancado do que o cerca. [...] O espaço urbano, de realidades sobrepostas, parece admitir com naturalidade a coexistência desses mundos. Ele não acredita que exista outra cidade em que tudo isso seja possível de forma tão determinada. Que permita a oportunidade de transitar por caminhos paralelos sem que se cruzem em nenhum momento. Essa situação permite, além do mais, que ele possa manter intacto, sem maiores interferências, seu espaço de criação.²⁵

O trânsito pela cidade, como um explorador que frequenta espaços variados e observa os outros, permite que ele se coloque à margem do espaço público, no qual se estabelece em regime de exceção, como analisou Giorgio Agamben sobre a vida nua em *Homo Sacer*.²⁶ Por outro lado, ocupa o espaço da imaginação pública, a sexualidade e a religião, compartilhado pela comunidade e embebido de ficção. A *mise en scène* de Bellatin nesse texto, no plano interno-externo do relato, o estado gel do corpo ficcional, delimita um território semelhante ao que Ludmer conceitualizou como “ilha urbana”, no qual ficção e corpo constituem regimes de significação peculiares em relação e movimento.

²⁴ Ibidem, p. 380.

²⁵ BELLATIN, Mario. *Rosa canina*, op. cit.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

La isla urbana no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisionarios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido. Satura la imaginación pública del presente (que preferimos imaginar como anónima y colectiva: a la vez un instrumento para hacer presente y un instrumento crítico) y permite pensar (o ver: el presente es el tiempo de la imagen y de la inmanencia) lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política.²⁷

A articulação entre linguagem/ficção e sociedade/corpo é ambígua, vista como estratos de sentido que se sobrepõem e se atritam — na análise de Ludmer, entre outras referências, ela tem fundamento na reflexão de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* —, para conformar a “ficção como corpo” e o “corpo como ficção” enquanto linhas de fuga de sentido e de subjetividade, mas também como pontes de significância que mantêm o vínculo com o real por meio na escrita. O protagonista ocupa um limiar no espaço urbano, o “dentrofora” conceitual, que corresponde ao espaço de criação paralelo aos outros mundos pelos quais transita. Por esse motivo, a relação com a cidade é nômade, provisória e ambivalente, natural e simulada, e o escritor ocupa um território, eminentemente desterritorializado, no sentido que consideraram Deleuze e Guattari.²⁸ A ambivalência em relação às ilhas urbanas, constatada por Ludmer, se observa também na análise da metáfora do nomadismo por Michel Maffesoli, para quem a prática nômade revela um sentido de impermanência e o desejo de quebra do compromisso de residência, que funcionam conforme a lógica da identidade na sociedade instituída. A ficção se constitui como a maneira mais maleável para corporificar essas múltiplas identificações, pois implica uma projeção de sentidos sobre a linguagem que não se define como residência, antes como incidência.

A metáfora do nomadismo pode nos incitar a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las em sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas.²⁹

²⁷ Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 137.

²⁸ DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

²⁹ MAFESOLLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 78.

A posição excêntrica adotada pelo nômade favorece a perspectiva sobre a ambiguidade do sentido, das leis, da verdade. Uma percepção correspondente ao lugar que o escritor protagonista ocupa em “Rosa canina”: marginal, esquecido, solitário, criativo. No espaço ficcional da sua territorialidade, ele é o escritor protagonista, mas exerce múltiplas identificações no trânsito entre os diferentes grupos sociais, garantindo o acesso da subjetividade às diferenças. Contrário à propriedade e à estagnação, o protagonista pode ser considerado um desterrado perambulando nas ruas da cidade, negligenciando os decalques preestabelecidos dos espaços ao explorar os múltiplos trajetos no mapa urbano.

Era difícil considerar a cidade em que morava como a sua própria cidade. A situação perfeita para se sentir parte ou não daquele turbilhão. Para acreditar que era um habitante, mas também um explorador. Descobre dia a dia inúmeros modos de viver, ruas desconhecidas, sentindo-se como se estivesse quebrando alguma regra ao atuar como um cidadão comum e corriqueiro.³⁰

Sua condição pode ser considerada nômade, pois “os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiões intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias e complementares”, conforme Deleuze e Guattari.³¹ Sua subjetividade se dilui na multidão por meio do movimento entre os núcleos narrativos, porém se destaca dela ao se enclausurar pelo medo ao desaparecimento, definindo sua reterritorialização na escrita. Sente a vertigem da humanização, caracterizada pelos valores e tributos da relação, mas também a repulsa pelo organismo social. Por esse motivo, busca a desorganização de sentidos propiciada pela margem, o “dentrofora” como possibilidade de ser em um novo organismo, o da ficção como corpo e o do corpo como ficção. São expressões da sua *ipseidade*³², com elas o escritor efetua um gesto que põe por terra as amarras da *persona*, da máscara, da identidade. Ele ativa seu “ser especial” enquanto uma instância, não um estado,

³⁰ BELLATIN, Mario. Rosa canina, op. cit.

³¹ Cf. DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, op. cit., p. 70.

³² Na visão de Jean-Luc Nancy, *ipseidade* é característica do “ser qualquer” — único, exposto e singular — alternativa ao princípio de individuação; suspende as oposições binárias que são fundamentos do outro visto como objeto do qual o sujeito se apropria. NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Trad. Juan Gabriel López Guix. *Archipiélago*, n.26/27, invierno 1996, p. 34-39.

segundo Giorgio Agamben, que possibilita uma perspectiva decorrente da adoção de uma posição não afirmativa.³³ Nessa perspectiva teórica, ele é também um estrangeiro, o Outro de Emmanuel Lévinas, que se caracteriza pela diferença, não pode ser possuído nem reduzido ao Mesmo (hábito, permanência, conhecimento), corresponde ao desconhecido, tem a capacidade de contestar e criticar, é assistemático, não dialético e por isso mesmo promove a ruptura.

Ausência de pátria comum que faz do Outro — o Estrangeiro; o Estrangeiro que perturba o “em sua casa”. Mas o Estrangeiro quer dizer também o livre. Sobre ele não posso poder, porquanto escapa ao meu domínio num aspecto essencial, mesmo que eu disponha dele: é que ele não está inteiramente no meu lugar. Mas eu, que não tenho conceito comum com o Estrangeiro, sou, tal como ele, sem gênero. Somos o Mesmo e o Outro. A conjunção *e* não indica aqui nem adição, nem poder de um termo sobre o outro. Esforçar-nos-emos por mostrar que a relação do Mesmo e do Outro — ao qual parecemos impor condições tão extraordinárias — é a linguagem. A linguagem desempenha de facto uma relação de tal maneira que os termos não são limítrofes nessa relação, que o Outro, apesar da relação com o Mesmo, permanece transcendente ao Mesmo. A relação do Mesmo e do Outro — ou metafísica — processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de “eu” — de ente particular único e autóctone — sai de si.³⁴

Nessa lógica de sentido, a relação do Mesmo com o Outro deve ser ética, para Lévinas, contrária ao sacrifício. A linguagem efetiva-se como espaço do encontro, linguagem como tato, corpo de relação, descomprometida da verdade. Em vista disso, a relação com o massagista cego, em “Rosa canina” adquire um aspecto simbólico muito patente: o espaço desse encontro tátil, na periferia da cidade, delimita um território movente da singularidade.

Como nesta região o metrô se eleva até a altura de um segundo andar, o escritor pode observar, através da surrada cortina com que o homem cobre a janela para evitar olhares indiscretos, dos passageiros do trem, principalmente, dos milhares de passageiros que passam a poucos metros, enquanto ele despe a sua perna e sua roupa.³⁵

³³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flávia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

³⁴ LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Trad. Daniel E. Guillot. 6 ed. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 26, 27.

³⁵ BELLATIN, Mario. *Rosa canina*, op. cit.

O massagista cego é estrangeiro, “fala numa mistura muito particular de idiomas”. Ao tocar o corpo, penetra esse território sem a orientação da razão que a visão pressupõe. No entanto, nenhum desses fatores se torna empecilho para o intercâmbio nessa zona limítrofe em que não existe soberania.³⁶ Essa pulsão material transcendental — exemplificada por uma espécie de revelação do escritor protagonista durante a massagem, ao perceber que deseja que seu funeral seja celebrado por dervixes giradores em torno do seu corpo — leva a considerar que não há resposta para a pergunta sobre o que acontece quando a ciência se equivoca, que atravessa toda a escrita de *Flores*. Sugere que a ciência não é garantia de conhecimento ou de salvação, porque elimina a singularidade.

O limiar que o escritor habita está próximo à morte, em vista da nulidade alcançada pelo esvaziamento de sentido expressado pela ficção, fundado na desconexão e falta de sentido da realidade. Contrário ao sujeito-legislador, o “escritor que protagoniza esse relato” pratica a escrita nômade como meio de reconhecimento do outro e desconhecimento de si, que escancara o corpo como ficção. Para sobreviver ao caos, contudo, institui a ficção como corpo, território no qual ele é soberano. Os corpos dos personagens que atravessam o território de *Flores* e “Rosa canina” instauram regimes de significação dinâmicos, tão efêmeros quanto o gozo, porém potenciais transcendentes de uma significação ancestral fora da história.

FICÇÃO, LINGUAGEM EM ESTADO GEL

Esse espaço de imaginação construído por Mario Bellatin em sua ficção parece configurar um projeto estético que se concretiza no ato da criação e se revela por vezes inconsciente, como o autor confessa em “Underwood portátil. Modelo 1915”.

En cierta ocasión conseguí ser aceptado en una residencia para escritores. Era la oportunidad tanto tiempo esperada para poner en orden una serie de archivos que andaban sueltos en mi computadora. Decidí, por eso, utilizar el tiempo no en crear nada nuevo, sino en darle forma a algunos intentos de escritura que había ensayado durante un periodo más o menos extenso. Al leerlos, constaté que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos. La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia así

³⁶ Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 123.

como el estigma de la muerte eran, de alguna manera, los temas principales. Me asusté. Nunca los había leído juntos, ni había tenido jamás la intención de ensamblarlos. Sin embargo, fue mayor mi entusiasmo al advertir que una suerte de homogeneidad hacía posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo.³⁷

A obra que surge dessa organização de peças isoladas, mas que apresentam temáticas semelhantes, é *Flores*, como ele comenta na entrevista intitulada “Mario Bellatin e os silêncios eloquentes”. *Flores* adquire sentido como técnica composicional nessa combinação pictográfica de textos-objeto, uma natureza morta que se fundamenta na escrita suméria, para dar ciência de um corpo ficcional em construção, um *work in progress*, como mencionado na introdução da revista *El colóquio de los perros* por Alejandro Hermosilla Sánchez, ou um “fantasma de Obra”, como entendeu Alan Pauls. “Rosa canina” atesta a continuidade desse processo em pelo menos dois universos: a da obra editada em 2009 pela Cosac Naify e a do projeto estético de Mario Bellatin em que a escrita é extensão do corpo e a ficção é sua expressão mais distendida.

Na passagem entre a pintura e a escrita, o escritor protagonista recebe a permissão do sheik para ser escritor, não pintor: “en más de una ocasión, el sheik había expresado que tratar de representar la realidad por medio de la plástica equivalía a querer imitar a Dios”.³⁸ Isso permite dizer que, para ele, a escrita não representa a realidade, o que garante uma liberdade de criação ampla e um descompromisso com a tradição literária, como se pode comprovar pela proposta artística do autor, expressa em inúmeros textos ficcionais e críticos, entrevistas e conferências. A presente reflexão sobre o que se chamou “escrita nômade” situa-se nesse contexto, avaliando como a escrita de Bellatin se realiza entre os planos ficcionais do seu universo de criação. O nomadismo do escritor protagonista em “Rosa canina” se efetua no espaço urbano sem nome, expressando a(s) cidade(s) como “territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y ruinas”, segundo Ludmer.³⁹

Para efetuar essa trajetória, a análise considerou a posição do escritor protagonista como “dentrofora” no espaço pulverizado dessa cidade, que

³⁷ BELLATIN, Mario. Underwood portátil: Modelo 1915. In: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005a, pp. 499-522, p. 506.

³⁸ BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 430.

³⁹ Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 130.

propicia uma perspectiva peculiar para a construção de sentido das práticas transcendentais do sexo, da religião e da ficção. Porém, no limiar criativo entre a obra do escritor protagonista e o fazer literário do escritor artista, em que as fronteiras se esfumam, a viabilidade das múltiplas práticas corporais de atravessamento tornam poroso o território da ficção. Deste modo, a linguagem literária promove um “estado gel do intercâmbio”. Para os escritores de Bellatin, a escrita se converte em ação no mundo, imprimindo marcas de sentido ao criar territórios de relação na linguagem e constituir a ficção como extensão do corpo, prática desterritorializada quanto à tradição literária na medida em que projeta um modo de ser nômade. Para essa literatura, os instrumentos conceituais dos modelos bipolares de interpretação são insuficientes, como defende Ludmer, elas precisam ser lidas “em fusão”.