

SALÓN DE BELLEZA: COMUNIDADE E MORTE

Pedro Xavier da Cunha
UFSC - CAPES

RESUMO: No presente ensaio, lemos *Salón de belleza* (1994), do escritor mexicano Mario Bellatin, a partir de um olhar voltado para o funcionamento do Moridero enquanto uma comunidade de morte. Na tensão entre um gesto e uma gestão, assim como na manutenção de uma continuidade através da conversão de um espaço de beleza num espaço de morte, investiga-se o modo como comunidade e morte se articulam no texto.

PALAVRAS-CHAVE: Mario Bellatin; Comunidade; Morte.

SALÓN DE BELLEZA: COMMUNITY AND DEATH

ABSTRACT: In this essay, *Salón de belleza* (1994) by mexican writer Mario Bellatin is read from a perspective of the Moridero's functioning as a death's community. In the tension between a gesture and a gestion, as well as in the maintenance of a continuity throughout the conversion of a place of beauty in a place of death, it investigates the articulations between community and death in the text.

KEYWORDS: Mario Bellatin; Community; Death.

Pedro Xavier da Cunha é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

SALÓN DE BELLEZA: COMUNIDADE E MORTE

Pedro Xavier da Cunha

MEMÓRIAS PROFÉTICAS

Mario Bellatin já falou mais de uma vez sobre o *caráter profético* de seus livros. Em “Escribir sin escribir”¹, usou a expressão para referir-se às situações que viveu e se mostraram muito próximas das que havia escrito quinze ou até vinte anos atrás. Anteriormente, na conferência “La memoria en *Salón de belleza*”, Bellatin parte dessas mesmas situações para sugerir o funcionamento de uma memória ao revés ou *memória profética* na sua escritura: “Yo escribo, por un lado, para adquirir una suerte de *memoria de lo no existente*, una memoria de lo que no existe: creo una memoria falsa que de alguna manera después se ve corroborada”. Trata-se de produzir uma memória “*hacia el futuro*, para en un próximo futuro recobrar ese futuro posible”². A ideia de um traço profético em sua obra, contudo, também não parece estar desvinculada dos procedimentos de desreferencialização³ que operam na escritura de Bellatin. Assim sendo, em seus textos, a profecia funcionaria menos como a premonição de um evento específico posterior à escrita e mais como a abertura de uma fissura no texto, que transtorna as relações entre tempo e escritura, permitindo sua realocação e rearticulação a cada releitura, uma máquina de produção de futuros possíveis. Ou *impossíveis*, apocalípticos, na medida em que a fala profética, como disse Maurice Blanchot, faz do futuro que ela anuncia “algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência”⁴.

É talvez uma dessas memórias proféticas, um desses futuros impossíveis, insuportáveis, embora assombrosamente vizinhos, que retorna a nós através

¹ BELLATIN, Mario. *Escribir sin escribir*. In: *Obra reunida 2*, p.9-22. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014.

² Idem. Conferência: “La memoria en *Salón de belleza*”. Cátedra Alfonso Reyes. Monterrey, México 15 de marzo de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w-5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes. Acesso em 26 abril 2021. A transcrição da entrevista e os grifos são meus.

³ Diana Palaversich, por exemplo, fala em um recurso à *desterritorialização* na escritura de Bellatin. PALAVERSICH, Diana. Apuntes para una lectura de Mario Bellatin. *Chasqui*, v. 32, n. 1, p. 25-38, mayo 2003. Dánisa Bonacic, por seu lado, assinala o funcionamento de uma *cartografía desreferencial* em *Salón de belleza*. BONACIC, Dánisa. Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatin. *Revista de literatura hispánica*, v. 1, n. 73, 2011.

⁴ BLANCHOT, Maurice. A palavra profética. In: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p. 113-124.

da escritura, ao relermos *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin, durante o período pandêmico. No livro, um cabeleireiro narra a conversão de seu salão de beleza num espaço de morte onde são acolhidas pessoas que não têm nenhum outro lugar a que recorrer e padecem de uma doença fatal, desconhecida, aparentemente incurável. Aqui, enfrentando o texto ao nosso tempo, armamos uma cena de leitura a partir da seguinte questão, que se coloca ao pensamento contemporâneo com extrema violência: a urgência de um *pensamento da comunidade* que emerja do seio da própria experiência de falência comunitária. Pensamento esse que, se tomado em sua radicalidade ontológica, parecia a Jean-Luc Nancy ainda inaudito em 1983⁵.

Retemos aqui, primeiramente, o gesto de Nancy ao colocar a *exigência* da comunidade partindo precisamente de sua dissolução ou imunização moderna, isto é, de sua ausência: a pergunta pela (im)possibilidade da comunidade como um alerta dirigido ao presente: “Como viver?”⁶. Ao longo deste ensaio procuro ler o funcionamento do Moridero em *Salón de belleza* enquanto uma experiência do fracasso da comunidade. Ao falar em *funcionamento*, me refiro concretamente ao conjunto de recursos (princípios, regras, proibições, procedimentos) com os quais o cabeleireiro constrói esse espaço de morte. No entanto, se nossa leitura assume a pergunta pela comunidade em seu sentido vital (“como viver?”), o faz mediante uma inversão provocada pelo texto de Bellatin. De fato, pensar o Moridero enquanto experiência de comunidade nos interpela antes perguntando: “Como morrer?”. Afinal, talvez esteja nessa pergunta a memória profética com que *Salón de belleza* hoje nos interpela.

O FUNCIONAMENTO DO MORIDERO

Diremos, a princípio, que o funcionamento do Moridero se instaura na tensão entre um *gesto* que o inaugura e uma *gestão* que o perpetua. O gesto inaugural do Moridero a que me refiro — seu propósito manifestado pelo cabeleireiro-narrador — é o de servir como espaço a que podem recorrer moribundos de uma mesma doença para morrer *em companhia*⁷. O narrador conta como seu salão de beleza haveria se convertido aos poucos em Moridero: an-

⁵ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

⁶ Como formula o Comitê Invisível: “Porque o que está em jogo em cada forma é a própria vida, a verdadeira questão comunista não é ‘como produzir?’, mas ‘como viver?’”. COMITÉ INVISIBLE. *Agora. Motim e destituição*. Tradução: Vinícius Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 183-184.

⁷ “[...] un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo” (p. 11); “[...] un lugar usado exclusivamente para morir en compañía” (p. 16); segundo o narrador, as pessoas que vão parar lá são, em sua maioria, “extraños que no tienen dónde irse a morir” (p. 12). BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*. In: *Obra reunida*, op. cit.

tes mesmo de receber estranhos acometidos do mal⁸, era costume no salão dar alojamento temporário a alguns companheiros das noitadas pelo centro da cidade⁹ que eram violentados pela “Banda de los Matababros” e recusados nos hospitais. O primeiro hóspede¹⁰ de fato doente do Moridero foi o amigo de um companheiro de noitada. Estava doente, à beira da morte, havia sido recusado nos hospitais, rechaçado pela própria família, e estava esperando sua hora debaixo de uma ponte. Sob a insistência do companheiro, o cabeleireiro recebeu seu amigo no salão e, durante um mês, tentou de todos os modos curá-lo. Recorreu a médicos, enfermeiras, curandeiros: tudo em vão. Passado um mês, o jovem morre e, com sua morte, se inaugura o pressuposto a partir do qual funcionará o Moridero desde então:

A partir de esa experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio, *lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo*. No me conmovía la muerte como muerte. Lo único que buscaba evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle, o abandonados por los hospitales del Estado¹¹.

Desse modo, a princípio, trataria-se de um espaço de morte construído segundo a ética da menor agonia possível: “He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía rápida”¹². Para tanto, buscava-se não evitar a morte, mas, pelo contrário, acolhê-la e *produzi-la* segundo condições específicas, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter coletivo: “En el Moridero tenían asegurados una cama, un plato de sopa y *la compañía* de todos mis demás moribundos”¹³. O trabalho realizado no Moridero, diz o narrador, diferentemente daquele próprio às práticas médicas e religiosas, obedeceria a “un

⁸ A doença sem cura de que padecem os hóspedes é nomeada ao longo do relato apenas como “el mal” (p. 18), “la peste” (p. 21) e “la enfermedad” (p. 30). Os sintomas mencionados pelo narrador são: perda de peso, perda de ânimo, perda de olfato, pele seca, gânglios inflamados (p. 20) e surgimento pústulas/feridas na pele (p. 28). Além disso, trata-se de uma doença que pode atacar órgãos diversos (o pior deles é o estômago). *Ibidem*, p. 30.

⁹ Antes de adoecer, o narrador e os outros dois estilistas do salão de beleza gostavam de se vestir com roupas femininas e passar a noite nas avenidas centrais da cidade. Para uma leitura sobre as questões de gênero relacionadas ao imaginário gay e travesti em *Salón de belleza*. Cf. CHERRI, Leonel. ¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Estudios Comparados. Arte, literatura, lenguajes, géneros “Saberes subalternos de América Latina”, 2016.

¹⁰ O narrador se refere aos doentes que ocupam o Moridero como *hóspedes* [“huéspedes”].

¹¹ BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op. cit., p. 26. (Grifo meu).

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ *Ibidem*, p. 26. (Grifo meu).

sentido más humano, más práctico y real”¹⁴. No entanto, ao longo do relato, esse sentido mais humano e real que — embora não saibamos precisamente qual seja — o cabeleireiro atribui ao próprio ofício se torna cada vez mais duvidoso, e o cumprimento do gesto inaugural do Moridero parece dar lugar a uma gestão fria, autoritária, que busca, antes e sobretudo, a manutenção de determinado ordenamento tecnicista da morte.

Pois bem. Mas que *gestão* é essa? Qual conjunto de regras, proibições e hábitos a constituem? No Moridero, a hospedagem é proibida a mulheres¹⁵ e a doentes ainda na etapa primária. Só podem aspirar à condição de hóspedes os corpos masculinos “irreconocibles” (p.27), isto é, aqueles moribundos, limítrofes, que já quase não têm vida pela frente — e que seguramente não podem esperar nada mais dela senão a morte. Ao ingressar no Moridero, esses hóspedes recebem uma cama e um prato. Pela manhã, o cabeleireiro — único responsável pelo espaço — cuida de lavar os hóspedes e acompanhá-los ao banheiro. Na hora do almoço é servida a única refeição do dia: sopa de verduras com miúdos de frango. Aos familiares dos hóspedes está permitido deixar no Moridero apenas dinheiro, roupas e guloseimas para seus parentes (que serão guardadas e administradas exclusivamente pelo cabeleireiro). Todo o resto está proibido: crucifixos, estampas — até mesmo orações. Tampouco são aceitos no espaço do Moridero quaisquer medicamentos, tratamentos, ervas medicinais e apoio moral ou religioso. O narrador reitera: “[...] el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero”¹⁶. Qualquer forma de esperança se encontra expulsa: “En ningún momento el enfermo deja de saber que no tiene escapatoria. Yo me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas”¹⁷. A falta de escapatória, aliás, é bastante concreta também: apenas o cabeleireiro entra e sai do espaço; o trânsito dos hóspedes está proibido — sua saída é uma só: a fossa *comum*¹⁸.

¹⁴ Idem, *Salón de belleza*, op. cit., p.31.

¹⁵ “El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no estaba dispuesto a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté por eso a nadie que no fuera del sexo masculino” Ibidem, p.20. Essa recusa às mulheres no Moridero está relacionada à mudança na forma de gestão da agonia, marcada pela passagem do salão de beleza ao Moridero. Abordarei essa questão mais adiante.

¹⁶ Ibidem, p.15.

¹⁷ Ibidem, p.30.

¹⁸ Os hóspedes, quando morrem, são todos enterrados em “una fosa común que hay en las cercanías”. Ibidem, p. 24.

Tal conjunto de práticas constrói um funcionamento que excede em muito a mera busca pela menor agonia possível que haveria inaugurado o Moridero. E a excede com vistas a produzir não apenas condições específicas em que se morrer como, por fim, toda uma *experiência* de morte. Qual? Temos aqui um espaço que admite exclusivamente pessoas na condição-limite de extremo abandono — abandonados pelos vínculos sociais, afetivos, e abandonados sobretudo pela própria vitalidade —, mas apenas para radicalizar ainda mais esse abandono. *Trata-se de produzir um abandono no seio mesmo do abandono*. O ingresso no Moridero se dá enquanto processo de despersonalização última. O narrador anuncia: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí. [...] no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición”¹⁹. Aos hóspedes já não cabe mais nada que lhes seja próprio: não têm pertences, não têm vínculo externo, não têm nome, não têm futuro. Já não são pessoas: aos olhos do narrador, não passam de corpos em vias de desaparecer. No entanto — e aqui está a radicalização da solidão e do abandono produzida pelo Moridero —, não é apenas aos olhos do narrador que isso acontece: os hóspedes são eles mesmos *expostos* às mortes uns dos outros e, em última instância, à iminência da própria morte. O Moridero se constrói enquanto lugar-limite para a produção de uma experiência-limite: corpos em vias de desaparecer *expostos ao próprio desaparecimento*. É para a produção dessa experiência — experiência de uma impossível lucidez frente à morte — que compete a exclusão de qualquer forma de esperança, distração, lenitivo etc. Trata-se de expô-los ao avanço da própria morte e *suspendê-los*, sem fuga, no limite extremo dessa experiência: na impossível iminência de testemunhar a própria morte. O Moridero é a sustentação de um tal espaço, de uma tal experiência-limite.

No entanto, há ainda outro deslocamento no relato. Se num primeiro momento a gestão do Moridero parece contrariar seu gesto inaugural — o cuidado com os hóspedes se revelando não bem um cuidado, mas antes a produção de uma determinada experiência de morte —; em seguida, essa mesma experiência intencionada parece ser contrariada, enfraquecida, esvaziada: o ofício do cabeleireiro assume um tal caráter técnico e impessoal que a gestão

¹⁹ Ibidem, p.17.

do Moridero passa a se voltar menos para os hóspedes do que para o mero obramento de uma *ordem* cujo fim maior é sua própria manutenção. A esse fim servem a exclusão dos afetos²⁰ e a produção de uma atmosfera de letargia total entre os doentes²¹.

Desse modo, a experiência de morte produzida no Moridero não é esva-ziada senão *deslocada*. Isso porque não se trata mais de produzir uma experi-ência de morte *no* sujeito. Já não há sujeitos: desde seu ingresso no Moridero, os hóspedes foram submetidos a um agressivo processo de dessubjetivação que culmina em desapropriá-los inclusive da possibilidade de sentir a chegada da própria morte. Em seu lugar, quem faz a experiência das mortes é a comu-nidade — ou o narrador. É tal a *exterioridade* da experiência aqui que talvez pudéssemos reconhecer no Moridero aquela exigência de comunidade que Maurice Blanchot encontrou na experiência interior de Georges Bataille: uma experiência que não ocorre no espaço de interioridade de um sujeito senão no deslizamento para fora dos limites; um movimento de contestação que devas-ta o sujeito e tem origem na relação com o outro. Para Blanchot, a comunida-de, que *abre* o sujeito que se expõe a ela, propõe ou impõe o conhecimento daquilo que não pode ser conhecido: “esse ‘fora de si’ (ou o fora) que é abismo e êxtase, sem cessar de ser uma relação singular”²². E o traço decisivo dessa experiência, desse êxtase, “é que aquele que o prova não está mais lá quando o prova, não está portanto mais lá para prová-lo”²³.

No caso do Moridero, a produção de um tal *fora de si* — a desapropriação da morte — se dá através de uma *tecnicização* extrema. O cabeleireiro toma o Moridero por um simples espaço laboral em que tem lugar a prática de uma técnica: a técnica de fazer morrer em companhia. Também concorre para essa impessoalização do ofício a força do hábito; a esse propósito, não esqueçamos

²⁰ Nunca tocar os hóspedes com fins alheios aos higiênicos, se adverte o narrador. A única vez em que se envolveu afetivamente com um dos hóspedes teria sido um erro, “una mancha en mi oficio”, algo que aconteceu apenas porque “aún no había perfeccionado del todo mi técnica” (p. 24). Desse modo, assim como os remédios, as orações, os objetos pessoais e as esperanças, também os afetos e a possibilidade de estabelecimento de vínculos humanos são proibidos no Moridero.

²¹ Contrariando uma primeira impressão de que a experiência de morte produzida no Moridero seria feita *nos* e *para os* hóspedes, o cabeleireiro procura anestesiar qualquer sensibilidade: “Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total donde no cabe, ni siquiera, la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Éste es el estado ideal para trabajar”. Ibidem, p. 23.

²² BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013, p.30.

²³ Ibidem, p.33.

a epígrafe do livro: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”²⁴. O cabeleireiro se assume enquanto mero operário da morte. No entanto, trata-se de um operário singular: não um coveiro, que trabalha *após* a morte, apenas com seus despojos; tampouco um médico ou curandeiro ou enfermeiro que trabalha *contra* a morte; senão, antes, um funcionário *da* morte, que opera *a* morte, conduzindo — e até *facilitando* — a sua passagem nos corpos. A importância do ofício não está nem no cuidado com os doentes e nem no despejo dos corpos, mas apenas no destravamento de um fluxo de desaparecimento. O ofício do cabeleireiro no Moridero não é outro que a manutenção deste fluxo.

O Moridero começa a se desenhar aqui como uma *comunidade de morte* — ou melhor, comunidade *para* a morte, no duplo sentido da expressão: hospitaleiro (comunidade que *recebe* e *acolhe* a morte) e teleológico (comunidade que *visa* a morte como meta e, em última instância, a *produz*). No entanto, se o Moridero — enquanto espaço fechado para o funcionamento de uma *ordem* imanente, autossuficiente, que se produz a si mesma — não acaba com a solidão dos hóspedes senão que, pelo contrário, a aprofunda, levando-a ao seu limite; se não há nada propriamente coletivo no funcionamento do Moridero senão que uma exposição em comum à morte; por quê continuar procurando aqui uma comunidade? Como afirmei no início, é talvez no fracasso de uma comunidade que se faz possível enunciar sua exigência. Assim, para pensar o funcionamento do Moridero em termos de um problema comunitário é preciso pensarmos antes o que está em jogo no funcionamento de uma comunidade.

O PENSAMENTO DA COMUNIDADE

A *comunidade inoperada* (2016[1983]), de Jean-Luc Nancy, segundo Márcia Schuback, quem prefacia a edição brasileira, acrescenta a *questão da comunidade* aos grandes temas da filosofia do século XX. Ao colocar a exigência de um pensamento da comunidade, Nancy afirma que o ideal comunista — ao qual a questão da comunidade esteve atrelada ao longo de todo o século XX — impossibilitou esse pensamento na medida em que teve como base uma

²⁴ BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op.cit., p. 9. Trata-se de uma passagem do livro *A casa das belas adormecidas*, de Yasunari Kawabata. Na tradução brasileira: “Por mais desumano que seja o mundo, ele pode se tornar humano pelo hábito” KAWABATA, Yasunari. *A casa das belas adormecidas*. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. Na altura do relato em que o cabeleireiro — bêbado e já contagiado pela doença — arma a fogueira para queimar as roupas com que outrora se divertia, ele afirma que já era capaz de cumprir suas tarefas em qualquer estado: “Mis movimientos se habían vuelto lo suficientemente *mecánicos* como para hacer mis labores a la perfección, guiado únicamente por la fuerza de la costumbre” BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op.cit., p.28. (Grifo meu).

lógica imanentista: o homem considerado como o ser imanente por excelência, e a comunidade pensada como sendo *dos homens* e realizando a essência deles como sua *obra*²⁵. O individualismo seria o outro lado dessa mesma moeda. Configurações que, a princípio, pareceriam radicalmente opostas — o individualismo liberal e o comunismo totalitário — se solidarizam a nível ontológico enquanto ideias e práticas imanentistas: o ser definido como “o que é em si mesmo”²⁶. O que Nancy propõe em contrapartida é uma outra tese ontológica que foi excluída da política do pensamento ocidental e a partir da qual se poderia construir um pensamento da comunidade: a tese de que *ser é ser em comum*²⁷.

Maurice Blanchot, por sua vez, em *A comunidade inconfessável* (2013[1983])²⁸, também reconhece o funcionamento de uma lógica de imanência absoluta na exigência comunista e opõe a ela a ideia de que o que nos vincula a uma exigência de comunidade é, antes do que uma obra em comum, um *abandono*. Blanchot recorre a Georges Bataille para propor uma outra exigência de comunidade, a qual adviria de um *princípio de incompletude* que existe na base de cada ser²⁹.

²⁵ “[...] não há nenhum tipo de oposição comunista [...] que não foi ou que não seja sempre profundamente subjugado à perspectiva da comunidade *humana*, ou seja, à perspectiva da comunidade de seres produzindo também essa essência precisamente *como comunidade*. Uma imanência absoluta do homem para o homem - um humanismo - e da comunidade para a comunidade - um comunismo [...]” NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, op. cit., p.29.

²⁶ SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Prefácio. In: NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, op.cit., p. 14-15.

²⁷ “O *ser em comum* significa que os seres singulares não são, não se apresentam senão a medida em que comparecem, ou são expostos, apresentados ou ofertados uns aos outros. Essa comparação não se acrescenta ao seu ser, mas é seu ser que vem a sê-la.” Ibidem, p.100.

²⁸ *A comunidade inconfessável* (2013[1983]) é a resposta de Maurice Blanchot ao texto de Nancy — ainda em 1983. Fazendo menção explícita ao texto de Nancy, Blanchot se propõe no início do texto a refletir sobre a *exigência comunista* e suas relações com as (im)possibilidades de uma comunidade, “sobre a ausência de linguagem que tais palavras, *comunismo*, *comunidade*, parecem incluir [...]” BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, op. cit., p. 11.

²⁹ Esse princípio, contudo, não implica em uma necessidade de completude ou integridade. Semelhante ao *ser em comum* de Nancy, trata-se apenas de algo que “comanda e ordena a possibilidade de ser” (p. 16). Essa incompletude, embora o constitua, apenas se mostra ao ser quando ele se coloca em questão. E para ser colocado em questão o ser necessita do Outro. Assim, para Blanchot, é apenas a partir do Outro — da interrupção da relação de imanência do Mesmo com o Mesmo — que se pode colocar um pensamento da comunidade. Mas o que o ser busca no Outro não é reconhecimento senão *contestação*: o ser *busca* ser contestado; para existir, ele vai em direção ao outro (quem o contesta, o nega e o priva de sua individualidade isolada). Em suma, a existência *chama* o outro, ou uma pluralidade de outros, “[...] faz apelo, desse modo, a uma comunidade: comunidade finita, pois que ela tem, por seu turno, seu princípio na *finitude* dos seres que a compõe, e que não suportariam que esta (a comunidade) se esquecesse de levar ao mais elevado grau de tensão a *finitude* que os constitui” (Ibidem, p. 18).

De todo modo, pela própria exigência comunitária de levar ao limite a finitude dos seres que a compõem, a comunidade nunca deixa de se oferecer como tendência à comunhão, à imanência — isto é, tendência ao próprio fracasso e dissolução. Segundo Nancy, foi outra vez Bataille quem compreendeu a natureza derrisória das nostalgias da comunhão em torno da ideia de comunidade: toda nostalgia de um ser comunal, todo fantasma de uma comunidade perdida³⁰, é ao mesmo tempo desejo de uma obra de morte.

Assim, para Nancy, não é a comunhão — ilusoriamente perdida e desejada — que constitui a comunidade, mas justamente a exposição dos seres à falta e à impossibilidade dessa comunhão³¹: exposição dos seres ao que, chamando-os, contesta-os, coloca-os em questão. E o que é que me coloca mais radicalmente em questão? se pergunta Blanchot.

Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas a *minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo*. Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, *tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne*, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto da comunidade³².

É a experiência da *morte do outro* que funda a comunidade³³. Morte e comunidade são, portanto, indissociáveis. A morte (a perda, a impossibilidade de imanência) é revelada pela comunidade, na mesma medida em que a comunidade (o ser-junto, ser-com) se constrói a partir da morte de seus membros: não enquanto sua obra, mas, justamente, como a impossibilidade de se fazer obra dessa morte³⁴. O discurso da comunidade sobre o morrer, por sua vez,

³⁰ Contra o fantasma da *comunidade perdida*, Nancy afirma: “A *sociedade* não é feita sobre a ruína de uma *comunidade*. [...] Longe de ser o que a sociedade rompeu ou perdeu, a comunidade é o que nos chega - é questão, espera, evento, imperativo - a partir da sociedade. “Nada foi, portanto, perdido e, por essa razão, nada está perdido. Apenas nós mesmos nos perdemos, nós sobre os quais o ‘elo social’ (as relações, a comunicação), nossa invenção recai pesadamente como fio de uma cilada econômica, técnica, política e cultural. Enredados nessa teia, forjamos para nós mesmos o fantasma da comunidade perdida.” NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, op. cit., p. 39.

³¹ “O que da comunidade está ‘perdido’ — a imanência e a intimidade de uma comunhão — o está somente no sentido de tal ‘perda’ constituir a própria ‘comunidade’. Não se trata de uma perda: a imanência é, ao contrário, o que propriamente, se tivesse lugar, suprimiria instantaneamente a comunidade, ou ainda a comunicação como tal.” *Ibidem*, p. 39-40.

³² BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, op. cit., p.21. (Grifo meu).

³³ “Não seria possível haver comunidade se não fosse comum o evento primeiro e último que em cada um cessa de poder sê-lo (nascimento, morte)” *Ibidem*, p. 21-22.

³⁴ “Não somente a comunidade não é uma obra, como ela não faz obra da morte. A morte à qual a comunidade se ordena não *opera* a passagem do ser morte a nenhuma intimidade comunal. A comunidade, de sua parte, não *opera* a transfiguração de seus mortos, em qualquer subs-

implica em que o próximo do morrente esteja ali para *compartilhar os papéis* com o que morre — compartilhar a sua solidão — e “reter sob o seu pendor, pela mais doce das interdições, aquele que morrendo se choca com a impossibilidade de morrer no presente”³⁵.

É precisamente esta condição de partilha da morte que está sugerida no gesto inaugural do Moridero como construção de um espaço onde se morre em companhia. Estar presente com o outro que morre, estar ao seu lado, partilhar tal solidão incomunicável sem contudo recusar sua insensatez, recorta uma franja no limiar do fim, habilita um espaço que empurra a morte à sua atemporalidade, à incoincidência que lhe é própria. Estar presente com o outro que morre é convencê-lo de que a morte nunca coincide com o presente, senão que está sempre daqui a pouco. Esta é a suplência que a companhia de alguém nos dá na hora de nossa morte. Não estar sozinho é ainda não haver morrido. É estar morrendo, é saber que logo vou morrer, mas é também um convencimento de que, ao morrer, não vou estar mais presente no momento de minha morte do que aquele que segura a minha mão. A presença do outro me convence de que *eu* nunca vou coincidir com *minha morte*, não vamos nos encontrar: eu nunca vou estar presente no exato momento em que morro (assim como eu não estava lá quando nasci). A presença de alguém ao meu lado enquanto morro me previne de conjugar a minha morte no presente do indicativo (“eu morro”) — me retém vivo até que eu morra.

No entanto, a comunidade — a partilha da solidão daquele que morre — não assegura nenhuma não-mortalidade a ninguém. Pelo contrário, ela é ordenada justamente a isso, à morte dos que a partilham. Para Blanchot — assim como para Nancy —, a comunidade não tende a nenhuma fusão comunal e, mais do que isso, a comunidade não tem por fim nenhum valor de produção: ela *não serve para nada* senão para trazer suplência a outrem até a morte.

MORIDERO: COMUNIDADE E IMUNIDADE

A primeira parte do livro de Blanchot se chama “A comunidade negativa” e vem acompanhada da seguinte epígrafe, atribuída a Georges Bataille: “A co-

tância ou em qualquer sujeito que seja — pátria, solo, ou sangue natal, nação, humanidade libertada ou realizada, falanstério absoluto, família ou corpo místico. Ela é ordenada à morte como o que é, precisamente, impossível de *fazer obra* [...]. Ela está aí, essa comunidade, para assumir essa impossibilidade, ou mais exatamente — porque não há aqui nem função, nem finalidade — a impossibilidade de fazer obra da morte se inscreve e se assume como ‘comunidade.’” NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, op. cit., p. 43.

³⁵ Ibidem, p.22.

munidade dos que não têm comunidade”³⁶. De início, uma tal comunidade dos sem comunidade também parece tomar forma em *Salón de belleza*: o Moridero é um espaço periférico³⁷ ocupado por corpos marginalizados que não têm nada em comum — ou melhor, têm somente o nada em comum: sua exposição ao nada da comunidade. No entanto, à diferença de uma comunidade dos sem comunidade, no Moridero temos a presença de um cabeleireiro-narrador que dispõe do espaço como de uma propriedade: “De ninguna manera quiero permitir que se haga esto con *mi salón*”³⁸, diz o narrador, diante da possibilidade de que as irmãs de caridade venham substituí-lo na administração do Moridero após sua morte. Lembremos também que ele é o único que pode entrar e sair do espaço, assim como o único que detém a palavra. O próprio relato que estamos lendo, *Salón de belleza*, tem como condição de possibilidade essa posição distinta que o cabeleireiro-narrador assume com relação ao resto dos hóspedes no Moridero; posição que o exime, até certo ponto, da experiência comum e que — voltando à tensão entre o *gesto* (exposição ao nada do comum) e a *gestão* (conjunto de regras, hábitos e proibições) do Moridero por outro viés — nos permite abordar a relação entre *imunidade* e *comunidade* que tem lugar na própria comunidade.

Para Roberto Esposito, trata-se de uma relação de oposição. Se a comunidade — repensada a partir de sua etimologia latina, *communitas* — se caracteriza não por algo que se têm em comum, mas sobretudo pela partilha de um dever ou dívida [*munus*], uma falta, um vazio (justamente o nada em comum)³⁹; a imunidade, por outro lado — também resgatada a partir da eti-

³⁶ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, op. cit., p.11.

³⁷ “El salón estaba situado en un punto tan alejado de las líneas de transporte público, que para llegar había que efectuar una fatigosa caminata” BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op. cit., p. 16.

³⁸ *Ibidem*, p. 34. (Grifo meu).

³⁹ Roberto Esposito mostra, em *Communitas: origen y destino de la comunidad* (2003 [1998]), como é uma contraposição que relaciona o “comum” e o “próprio”: o que caracteriza o comum não é o próprio senão o *impróprio*, o *outro*. Ocorre na comunidade um esvaziamento da propriedade: o sujeito proprietário é desapropriado, descentrado e forçado a *sair de si mesmo*, alterar-se. Na comunidade, diz Esposito, os sujeitos não encontram um princípio de identificação senão “ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos” (p. 31). Assim, a comunidade não é um modo de ser do sujeito individual; não é a proliferação nem a multiplicação do sujeito, mas a sua *exposição* “a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior” (p. 32). Trata-se de uma *exposição* penosa, na medida em que empurra o sujeito para entrar em contato com o que *não é*, com o seu *nada*: “es la pérdida violenta de los límites que, confiriendo identidad, aseguran la subsistencia” (p. 33). A comunidade não se identifica com a *res publica* (a «coisa» comum), mas, pelo contrário, se configura como o vazio que a ameaça a todo momento. “He aquí la cegadora verdad que guarda el pliegue etimológico de la *communitas*: la cosa pública es inseparable de la nada. Y nuestro fondo común es, justamente, la nada de la cosa” (p. 33). Esse vazio não se trata da Origem, mas de

mologia latina, *immunitas* —, produz uma exceção em relação à obrigatoriedade do *munus* e interrompe o circuito de doação recíproca de que consistiria a comunidade. Imune, a princípio, é aquele que está dispensado da obrigação do *munus*, dispensado do dever para com o outro. Trata-se de uma condição de exceção e privilégio com relação a um comum⁴⁰. O cabeleireiro-narrador de *Salón de belleza*, embora dedicado exclusivamente ao Moridero, se encontra numa tal condição em relação aos hóspedes. De fato, ele é o único corpo que tem direito à singularidade ali — garantida pelo direito de ir e vir e pela detenção da narrativa. Ao longo de todo o relato, acompanhamos a dinâmica de descarte⁴¹ com que o cabeleireiro tratava, primeiro os peixes que introduz no salão de beleza, e depois os hóspedes no Moridero. O relato, no entanto, é narrado a partir de um presente de enunciação no qual a perda de imunidade por parte do protagonista-narrador — literalmente, seu *contágio* e o avanço da doença em seu próprio corpo — desvela uma condição-limite em que o narrador, à espera da própria morte, se reconhece ele mesmo enquanto objeto descartável, substituível segundo a lógica que ele mesmo perpetuou⁴²; em suma, se reconhece no comum a que se opunha.

De todo modo, como afirma Roberto Esposito, se a lógica imunitária se volta *contra* a comunidade, ao mesmo tempo se apresenta como o seu paradigma moderno. Em *Immunitas: protección y negación de la vida* (2009), Esposito procura caracterizar o funcionamento dessa lógica imunitária, presente em práticas e discursos modernos dos mais heterogêneos. Segundo o filósofo, trata-se de uma conservação da vida mediante sua negação. O caráter

sua ausência ou retirada: “El *munus* originario que nos constituye, y nos destituye, en nuestra finitud mortal” (p. 34). ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción de: Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

⁴⁰ “El «inmune» no es simplemente distinto del «común»; es su contrario, que lo vacía hasta la extinción completa no sólo de sus efectos, sino de su presupuesto mismo” Ibidem, p. 39-40.

⁴¹ Essa dinâmica está resumida na seguinte passagem: “Creo que se trata de una deformación de mi personalidad: me canso muy pronto de las cosas que me atraen. Lo peor es que después no sé qué hacer con ellas” (p. 13). Trata-se de uma dinâmica do *consumo*: atração, desinteresse e então substituição, descarte. A *atração*, assim que se esgota, se converte imediatamente numa *repulsa fría*, manifestada sob o signo da violência indiferente. Primeiramente relacionada ao trato com os peixes, esse *modus operandis* logo se estende aos hóspedes. o narrador chega a comparar os dois, dizendo que os hóspedes se aferram à vida igual aos últimos peixes; querem viver a todo custo, apesar da ausência de cura, do frio: “A pesar de que es cada vez menor la ración de sopa que les sirvo” (p.19). Antes, o cabeleireiro havia utilizado o mesmo procedimento de diminuição da ração contra os peixes. BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op. cit.

⁴² Do mesmo modo como ele age com os peixes e os hóspedes, o narrador diz que os “hombres de la noche” que deram cartões para ele e seus amigos nas noitadas passadas não devem estar esperando sua ligação: “[...] lo más probable es que ni siquiera se acuerden de nuestra existencia. Seguro que otros jóvenes ocupan ahora nuestros lugares” Ibidem, p. 19.

aporético do paradigma imunitário está em que somente se pode prolongar a vida mediante sua exposição contínua à morte. No entanto, a lógica imunitária instaurada no Moridero parece se dar ao revés: é antes contra a vida que o cabeleireiro tenta proteger o espaço. A morte é protegida negativamente contra a vida, incluindo-a para neutralizá-la. É verdade que há ações diretas contra o ingresso da vida no Moridero (a proibições de doentes em fase primária, por exemplo⁴³); no entanto, o maior combate se dá através da inclusão excludente de um resquício de vida agonizante: o aquário com os últimos peixes. Mais de uma vez, ao longo do relato, o narrador se refere aos peixes e aos aquários com que decorava o salão de beleza como associados à beleza e à vida⁴⁴. A própria condição imune do cabeleireiro-narrador — enquanto dura — está vinculada ao contato que ele mantém tanto com o lado de fora quanto com um esplendor passado em que se fundem os banhos a vapor, as noitadas no centro da cidade e os peixes nos aquários — daí a insistência obsessiva com que o narrador volta aos peixes durante todo o relato, e tanto mais fortemente quanto mais se dá conta de que esse passado está perdido⁴⁵.

A conservação dos últimos peixes no interior do Moridero — assim como da beleza no corpo do cabeleireiro — se dá apenas em condição de negligência e descuido, como modo de reter a vida no extremo da agonia. Essa persistência dos peixes mediante sua contenção agônica, além de denotar o funcionamento da lógica imunitária, também nos leva a tocar num último ponto que até aqui não havíamos abordado: a relação entre o Moridero e o salão de beleza.

⁴³ “[...] yo siempre me aseguraba de aceptar sólo a los que no tenían ya casi vida por delante” Ibidem, p. 27.

⁴⁴ “[...] conservo con agua y con dos o tres raquíticos peces uno de los acuarios. Aunque no reciba los cuidados de antes, me da la idea de que aún se mantiene algo fresco en el salón. Sin embargo, parece existir una razón desconocida que me impide darle la dedicación que se merece” (p. 16). Sobre a ideia de ter aquários de grandes proporções no salão de beleza, o narrador afirma: “Lo que buscaba era que mientras eran tratadas, las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (p. 17). Na penúltima vez em que foi à loja de peixes, o narrador sentiu “remordimiento por encontrarme rodeado de toda aquella naturaleza llena de vida” Ibidem, p. 20.

⁴⁵ Conforme a doença avança em seu corpo, o cabeleireiro chega a se comparar aos peixes que teve e que perderam o esplendor de sua beleza quando contaminados pelos fungos que os exterminaram. Quando as feridas se espalham das bochechas para todo o corpo do narrador, ele abdica de escondê-las e passa a “lucir las llagas con orgullo” (Ibidem, p.31). A essa altura, o narrador diz: “Me sentía como aquellos peces tomados por los hongos, a los cuales les huían hasta sus naturales depredadores” Ibidem, p.32.

MORIDERO: COMUNIDADE DE MORTE E VONTADE DE OBRA

A tensão entre um *gesto* inaugural do Moridero e sua *gestão* por parte do cabeleireiro conduziu nossa leitura do funcionamento comunitário do Moridero até aqui. No entanto, para terminar, é necessário rever essa oposição, reconhecendo que não se trata ao certo de uma oposição, a começar pelo fato de que o gesto inaugural não é de todo originário.

Com efeito, o próprio narrador não só contradiz as origens que ele mesmo está sugerindo⁴⁶ como também alude a “razões originais” do Moridero que, no entanto, permanecem não ditas ao longo de todo o relato. Quando o cabeleireiro decide não recusar no Moridero pacientes que sofram do estômago⁴⁷, alega que, se o fizesse, “terminaría por desvirtuar, por completo, los orígenes de la idea que llevo adelante. [...] debo ser fiel a las razones originales que tuvo este Moridero”⁴⁸. Mas que ideia e quais razões são essas? Não sabemos. As respostas parciais que o narrador fornece ao longo do relato apenas prolongam a pergunta, sem nunca estancá-la. No fim das contas, essa pergunta se vincula ao buraco narrativo mais central do texto, a saber: por quê o narrador continua sustentando o funcionamento do Moridero? Não sabemos, embora todo o relato se construa sob essa condição.

Esta ideia original não-dita estaria por detrás do funcionamento do Moridero. Ao menos, é o que sugere o narrador, não apenas na passagem acima, mas também, quando proíbe o ingresso de doentes em fase primária no espaço, afirmando que apenas hospedando corpos irreconhecíveis “se pondrían en juego las verdaderas reglas que he ideado para el correcto funcionamiento del salón”⁴⁹. Mas quais são as verdadeiras regras que o narrador idealizou? De novo, não sabemos. No entanto, outra questão chama a atenção nessa passagem. O narrador diz que apenas assim — com o ingresso exclusivo de corpos irreconhecíveis — se estabeleceriam as verdadeiras regras que ele havia idealizado *para o salão*. Ou seja, as regras que regem o Moridero — as

⁴⁶ No início do relato, o narrador diz o seguinte sobre os companheiros de noitada que eram violentados pelas Bandas de los Matababros nas zonas centrais da cidade: “Muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen contagiados. Desde entonces me nació una compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía dónde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar.” Em primeiro lugar, como já vimos, conforme avança o relato, a alegação de compaixão por parte do cabeleireiro se torna cada vez mais absurda; em segunda lugar, o próprio narrador hesita (“Tal vez”) em reconhecer essa origem ao Moridero. *Ibidem*, p. 12.

⁴⁷ Trata-se da forma mais lenta e dolorida da doença. Alguns hóspedes atacados no estômago chegam a agonizar durante um ano inteiro.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 27.

quais permanecem em grande parte não-ditas — foram pensadas para o funcionamento do salão de beleza. Mais do que isso: para o narrador, o Moridero funciona *como* um salão de beleza, nunca deixou de fazê-lo. O conjunto de técnicas com que o cabeleireiro gere o espaço de morte, assim como o próprio gesto com que o inaugura se inserem, ambos, numa cosmética que os precede. Em suma, é preciso pensar a relação entre Moridero e o salão de beleza em termos de uma continuidade, não de uma ruptura.

Moridero e salão de beleza, como afirma Sérgio Delgado, conservam ambos um princípio transversal de negociação da relação do corpo com a morte⁵⁰; a continuidade entre os dois espaços, como sugere Isabel Quintana, estaria no modo como a conversão do salão em Moridero opera uma inversão no tratamento da agonia: da dissimulação da longa agonia, dissimulação da decadência das clientes do salão, passa-se a “dejar que el deterioro de los enfermos avance sin ningún impedimento”⁵¹. Do retardamento e prolongamento cosmético da agonia, passa-se à satisfação estética da agonia mais rápida possível.

Ao nosso ver, contudo, para além dessa economia agônica, o que está em jogo tanto no Moridero quanto no salão de beleza — e que encadeia essa continuidade — é a *produção da morte enquanto obra*, ou seja, a morte enquanto acontecimento de que se retira algo, a partir do qual se constrói ou em vias do qual se trabalha. De que modo um espaço de morte pode ser pensado como um espaço cosmético? Na medida em que produz a morte como beleza; ou, antes, na medida em que obra a morte, faz algo dela. Em suma, ainda enquanto Moridero, o salão de beleza foi um espaço dedicado à produção de beleza. A esta função serviu todo o regramento regido pelo narrador. Esse funcionamento rígido, frio, indiferente buscava sobretudo uma coisa: obrar a morte. Apesar de toda a impropriedade que caracterizava a condição dos hóspedes, apesar da ausência de qualquer *próprio* que os reunisse em torno de *algo* comum; ainda assim havia um obramento na comunidade, levado a cabo pelo narrador: a morte devendo acontecer segundo uma ordem e se dispor como uma forma de beleza.

O Moridero como obra do narrador está evidenciado, primeiro, pelos pronomes possessivos com que se refere ao espaço e, segundo, pela preocupação com o destino do lugar após sua morte. Retomo aqui aquela mesma passagem

⁵⁰ DELGADO, Sergio. Estética, política y sensación de la muerte en Salón de belleza de Mario Bellatin. *Revista Hispánica Moderna*, v. 1, n. 64, p. 76, 2011.

⁵¹ QUINTANA, Isabel A. Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin. *Revista Iberoamericana*, v. LXXV, n. 227, p. 490, 2009.

em que o narrador se recusa a entregar a gestão do lugar para as irmãs de caridade:

No sé que pasará una vez que esté muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa demasiado. Incluso más que mi interés por la regencia del local. Tal vez sea porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de mí. Y no es que este suceso me alarme mayormente. Lo triste serán las formas. Caerán moribundos en medio del mayor desconcierto⁵².

A preocupação que o cabeleireiro-narrador manifesta em relação ao que será do espaço após a sua morte — e que o interessa mais do que o próprio trabalho que ele ali exerce — é definitivamente uma preocupação pelo Moridero enquanto, mais do que sua propriedade, uma obra própria. Corrobora essa leitura o caráter estético da preocupação do cabeleireiro-narrador com relação aos hóspedes que o sobreviverem: pior do que o fato de suas mortes serão as *formas* como elas vão se dar. Tampouco a quantidade de mortes o alarma, mas sim o *desconcerto* em que elas vão acontecer. Os termos “regencia” e “desconcerto” utilizados pelo narrador nos fazem pensar em sua figura como a de um maestro: justamente, alguém preocupado com a colocação em cena de uma obra. A preocupação do narrador com o futuro do Moridero — do *seu* Moridero, *seu* salão de beleza, seu “Moridero de beleza”, poderíamos dizer — é, antes, a manifestação de uma *vontade de obra* da sua parte (conforme aquela lógica imanentista denunciada por Nancy). Vontade de obrar algo a partir da morte dos outros — mas que logo se enfrenta com a iminência da própria morte e, conseqüentemente, com a inutilidade de todo o empreendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS. O FRACASSO DA COMUNIDADE, O FRACASSO DÁ À COMUNIDADE.

A origem do Moridero no prosseguimento do salão de beleza fica mais evidente na medida em que nos detemos sobre o seu desfecho. *O que fazer com o Moridero na iminência de minha própria morte?* Essa é a pergunta que se coloca o cabeleireiro-narrador ao fim — que ao mesmo tempo coincide com a origem, ou seja, o presente de enunciação — do relato⁵³.

⁵² BELLATIN, Mario. Salón de belleza, op. cit., p.34.

⁵³ De fato, a pergunta pelo destino do espaço atravessa o relato do início — “A veces me preocupa quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza” (Ibidem, p.15) — ao fim. Ela demarca a condição-limite de onde parte a narrativa: a iminente dissolução do Moridero e do próprio relato, devido ao avizinhamento da morte do cabeleireiro-narrador. Como afirma Dánisa Bonacic, “[...] el cuerpo del protagonista [...] mide y limita tanto el tiempo de la narración como el tiempo del *moridero*.” BONACIC, Dánisa. Comunida-

Respondendo-a, o narrador diz primeiro haver pensado em queimar o Moridero com todos dentro, mas logo em seguida descarta a ideia por ela carecer da “originalidad que, desde el primero momento, le quise imprimir al salón de belleza”⁵⁴. Já aqui fica claro como o gesto de destruição do Moridero faz parte da obra — e que de fato se tratava de uma obra desde o começo. A segunda possibilidade é a de inundar o Moridero, convertendo-o num grande aquário. O narrador também a descarta. Resta ainda uma terceira possibilidade: “el borrado total de huellas. [...] hacer como si en este lugar nunca hubiera existido un Moridero”⁵⁵. Essa estratégia de esquecimento consiste em esperar morrer a última leva de hóspedes sem receber mais ninguém, e então reconstruir o salão de beleza de antes. Ou seja, trata-se de reverter o Moridero em salão de beleza: “nuevamente los acuarios tendrán su pasado esplendor”⁵⁶. O esplendor passado evocado ao longo do relato retorna de repente como possibilidade de futuro. E essa reconversão assume, nas palavras do narrador, todo o tom do retorno à comunidade perdida contra o qual alertou Nancy: a nostalgia de um esplendor perdido aparecendo como a outra face do desejo de obra de morte que é o Moridero. No entanto, há aqui uma diferença:

No habría clientas, el único cliente del salón sería yo. Yo solo, muriéndome en medio del decorado. [...] Todo lo haría a puertas cerradas. No le abriría a nadie. [...] Lo más seguro es que, a los pocos días, sospechasen que algo extraño estuviera pasando dentro, y es muy probable que derribaran la puerta. Entonces me encontrarían, muerto sí, pero rodeado del pasado esplendor⁵⁷.

O retorno ao esplendor perdido não pode se dar ao cabeleireiro senão coincidindo com a sua própria morte. Trata-se de um retorno solitário: o salão de beleza de um homem só, morrendo em esplendor. O esplendor absoluto: morte e beleza se fundindo, a própria morte como realização comunal última: “muerto sí, pero rodeado del pasado esplendor”. No entanto, o próprio narrador logo reconhece a impossibilidade desse retorno, o fracasso dessa terceira e última possibilidade que ele cogita para dar um desfecho original ao Moridero: “Éstas son ideas sueltas, que tal vez nunca llegue a poner en práctica”⁵⁸. O fracasso do desfecho é também o fracasso da obra e da vontade de

des fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en Salón de belleza de Mario Bellatín, op.cit., p. 166.

⁵⁴ BELLATIN, Mario. Salón de beleza, op. cit., p.34.

⁵⁵ Ibidem, p.35.

⁵⁶ Ibidem, p.35.

⁵⁷ Ibidem, p.35-36.

⁵⁸ Ibidem, p.36.

obra. A tentativa de obrar algo através da morte dos outros se depara com o limite da própria morte — limite inoperável e solitário. Tudo o que o narrador chega então a pensar é que necessitará de alguém ao lado, quando a doença atingir seu esplendor. Mas o único de que ele dispõe é uma imagem que julga ser adequada para servir de “última imagem de cualquier moribundo”⁵⁹: o último aquário, com a água já esverdeada. Resquíio agonizante do esplendor passado.

Lo que antes fue un lugar destinado estrictamente para la belleza, ahora se convertirá solamente en un simple lugar destinado a la muerte. Nadie, a partir de entonces, verá nada de mi trabajo, de mi tiempo desperdiciado. [...] Cuando caiga enfermo todos mis esfuerzos habrán sido inútiles. Si pienso con mayor serenidad creo que tal vez yo en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro⁶⁰.

O futuro não está na obra. O Moridero, enquanto obra de morte, não subsistirá porque, embora toda comunidade se funde na finitude de seus membros, a morte mesma não fundamenta comunidade nenhuma; ela é a própria ausência de fundamento. A vontade de obrar a morte dos outros fracassa frente à iminência da própria morte — morte do obreiro, do narrador — que desvela a ilusão de imortalidade — “creo que tal vez yo en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro” — sobre a qual se erige qualquer vontade de obra, desfazendo a comunidade que se construiu em torno dessa impossibilidade.

No entanto, essa solidão derradeira do narrador — inútil e desacompanhado à beira do próprio desaparecimento — vem se oferecer como “força última da experiência comunitária”⁶¹: não a ausência de comunidade, mas o limite extremo ao qual ela o expõe. Na frase final, o narrador formula a exigência dessa exposição: “Ahora, lo único que puedo pedir es que respeten la soledad que se aproxima”⁶². A solidão que aqui pede respeito é aquela que, levada ao seu limite, tomou voz ao longo de todo o relato: uma solidão que, no entanto, *se comunica*. De fato, frente à pergunta sobre “como morrer?”, frente à inutilidade da obra que se manifesta na inequívoca destinação do Moridero — o apagamento total —, *a solidão do narrador faz contudo sobrar o narrado*. Mas o faz sobrar — o relato, *Salón de belleza* — menos enquanto obra do que

⁵⁹ Ibidem, p.36.

⁶⁰ Ibidem, p.36.

⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, op. cit., p.41.

⁶² BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*, op. cit., p.37.

como gesto e resto: como o próprio fracasso da vontade de obra que, ao se expor, doa-se enquanto condição — e coração — de uma experiência comunitária; não *desta* comunidade, mas de outra: possível, incerta, nossa, literária. A solidão que se comunica é o relato que acabamos de ler, este “evento frágil”⁶³ em torno do qual pode ter lugar uma comunidade que vem, “previamente estabelecida ao mesmo tempo que já póstuma”⁶⁴. A comunidade, afinal, é aquilo que se dá apenas no próprio fracasso; apenas sob a condição de “jamais ter podido ser, mesmo tendo sido”⁶⁵.

REFERÊNCIAS

BELLATIN, Mario. Conferência: “La memoria en *Salón de belleza*”. Cátedra Alfonso Reyes. Monterrey, México 15 de marzo de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes. Acesso em: 26 abril 2021. A transcrição da entrevista e os grifos são meus.

BELLATIN, Mario. Escribir sin escribir. In: Idem. *Obra reunida 2*, p.9-22. Ciudad de México: Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2014.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BLANCHOT, Maurice. A palavra profética. In: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p. 113-124.

BONACIC, Dánisa. Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatín. *Revista de literatura hispánica*, v. 1, n. 73, 2011.

Cf. CHERRI, Leonel. ¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Estudios Comparados. Arte, literatura, lenguajes, géneros “Saberes subalternos de América Latina”*, 2016.

COMITÊ INVISÍVEL. *Agora. Motim e destituição*. Tradução: Vinícius Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2017.

⁶³ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, op. cit., p.35.

⁶⁴ Ibidem, p.36.

⁶⁵ Ibidem, p.73.

DELGADO, Sergio. Estética, política y sensación de la muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin. *Revista Hispánica Moderna*, v. 1, n. 64, p. 76, 2011.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción de: Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

PALAVERSICH, Diana. Apuntes para una lectura de Mario Bellatin. *Chasqui*, v. 32, n. 1, p. 25-38, mayo 2003.

QUINTANA, Isabel A. Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin. *Revista Iberoamericana*, v. LXXV, n. 227, p. 487-504, 2009.

