

**CRISTINA DULCE SOUZA COSTA**

**O MUSEU TRAVESTI E O ARQUIPÉLAGO DE MEMÓRIAS  
ANTIMONUMENTAIS NA OBRA DE MARIO BELLATIN**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE LETRAS**

**2016**

**CRISTINA DULCE SOUZA COSTA**

**O MUSEU TRAVESTI E O ARQUIPÉLAGO DE MEMÓRIAS  
ANTIMONUMENTAIS NA OBRA DE MARIO BELLATIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas

**Área de concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural – LHMC

**Orientadora:** Prof. Dr<sup>a</sup>. Elisa Maria Amorim Vieira

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B436.Yc-m Costa, Cristina Dulce Souza.  
O Museu Travesti e o Arquipélago de memórias antimonumentais na obra de Mario Bellatin [manuscrito] / Cristina Dulce Souza Costa. – 2016.  
246 f., enc.: il., fots. (color) (p&b)

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 242-246.

1. Bellatin, Mario, 1960- – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Memória na literatura – Teses. 3. Morte na literatura – Teses. 3 Literatura mexicana – História e crítica – Teses. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Me863.44



**pós-lit**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O museu travesti e o arquipélago de memórias antimonumentais na obra de Mario Bellatin*, de autoria da Mestranda CRISTINA DULCE SOUZA COSTA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso - EBA/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de agosto de 2016.

*à Senhora dos Ventos e das Tempestades*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vera Luz, tecelã incansável de sonhos, que faz da minha vida uma eterna primavera.

Ao meu pai, Edsom, pela presença que transcende a lógica material dos sentidos.

Aos meus ancestrais e antepassados que seguem soprando na minha memória aquela simples e velha canção que se renova de tempos em tempos.

À mãe Terra que serve de apoio aos pés para que eu possa suportar a beleza que mora na Abóbada Celeste.

Aos astros e mestres que me são guias...

Aos queridos professores da Faculdade de Letras, em especial, aos que semeiam a força das palavras sem o peso de surdas verdades.

À CAPES - REUNI pelo incentivo.

Agradeço ao Setor de Espanhol por me abrir as janelas que dão vista para as culturas originárias.

Ao Coletivo Mulheres Míticas pela oportunidade de ter sido parte dessa partilha de memórias sensíveis.

Ao Grupo Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes, por me acolher em seu ninho aconchegante de ideias e relampejos.

Aos carinhosos funcionários cujos sorrisos e saudações mantem a limpeza da casa e da alma

Aos queridos amigos que hoje fazem parte de uma rede de afetos. Gratidão pelos abraços e olhares trocados nos encontros acidentais pelos corredores do labirinto. Apesar do café amargo e da constante ameaça desse Minotauro devorador de nossas horas, a cumplicidade segue adoçando nossos corações.

Aos presentes e ausentes: obrigada por permitir que a vida seja essa contradição interminável de incidências e desencontros:

à Gabriela, por me ensinar o amor e a doce realidade que mora nos sonhos em sépia,

à Alê, por trazer alecrim pra casa,

à Henriqueta, pela cumplicidade barroca desgustativa de trilhas sonoras

à Tiaguete, pela apaixonada natureza escorpiana em comum

à Maroca, por cobrir meu coração com pele de onça

à Carlota, irmã do vento cujo espírito cigano segue alimentando novas paisagens

à Sarota e suas maleáveis arquiteturas do coração, abrigando os mais sinceros abraços  
à Raquela, por aparecer sempre nas horas incertas e me presentear com nuvens  
ao Rodrigo Carneiro, pela arte de materializar milagres  
ao Rafael, príncipe quixotesco, pela nobreza ao executar os gestos simples da vida  
ao Guiga, por me apresentar a matéria infantil que dá forma ao coração de um dragão  
ao Eduardo, irmão cuja doçura das palavras nos une para além do sangue  
à Nanda, pelos ricos toques de pedras e trocadilhos baratos  
à Mari, por se desdobrar em tantas outras  
à Nena, pelo espírito expedicionário que possibilita reencontros em outras vidas  
à Débora, por trazer pra perto a menina-flor Berenice aos campos e prados.  
à Café, por nos manter vigilantes no amor e no riso  
à Fernanda e Robi, por fazerem parte do meu amoroso jogo de Egos e de Damas.  
à Josiane, por me tirar pra dançar ao som das brisas e tempestades em meio às folhas soltas  
à Sara Rojo, Piti, Cacau e ao Marcos Alexandre, por aceitarem fazer parte dessa mesa de encontros disparatados.

Em especial à querida Elisa pelo respeito e carinho ao longo dessa travessia. Mãe da paciência, amiga e luz norteadora dos sentidos muitas vezes perdidos em meio à batalha dos moinhos de vento.

Aos fantasmas de memórias: sou terna e eternamente agradecida pela oportunidade de libertar vocês e a mim.

## RESUMO

No corpo textual de Mario Bellatin estriam-se inúmeras entradas e saídas que aportam diversos caminhos de leitura. Diante de sua escritura fragmentária e assistemática encontramos no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, a metodologia capaz de abarcar os enigmas deixados no conjunto da obra de Bellatin. Enquanto o Atlas, de Warburg, instaura um espaço de reflexão proposto como um sistema de montagem para pensar a história de forma não linear, por meio de um acervo iconográfico particular, a escritura de Bellatin opera como uma plataforma de imagens e encontros, onde são entrelaçadas uma rede de afetos na qual desenham-se uma série de biografias reais e fantasmas. Análoga às pranchas de Warburg, Bellatin cria um espaço crivado de vazios e constelações de memórias cujas intermitências acendem-se contrárias às colunas erigidas pela história oficial. Nesse sentido, destacamos o aspecto antimonumental, na obra de Bellatin, como um possível ponto de convergência de memórias em disputa que, muitas vezes, encontram-se subterrâneas e silenciadas pelo poder hegemônico. Dentre as inúmeras formas de pensar as políticas de memórias na obra desse escritor, avultamos o sistema que regulamenta as políticas da morte (*tanatopolítica*) como o eixo central de nossa pesquisa.

**Palavras-chave:** atlas, memória, antimonumental, *tanatopolítica*



# ABSTRACT

Mario Bellatin's textual body presents numerous ramifications of entries and exits through which reading can be accomplished. In face of his unsystematic and fragmentary writing, Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* presents a methodology to deal with the puzzles created by Bellatin's works. Whereas Warburg's *Atlas* establishes a space for reflection, proposed as an installation system to think history nonlinearly through a private collection of images, Bellatin's writing operates as a platform of images and meetings, where a net of affections is woven, presenting a series of real biographies and ghosts. Similarly to Warburg's boards, Bellatin creates spaces full of emptiness and memory constellations that light up intermittently and contrary to the columns erected by official history. Thereby, antimemorial aspect in Bellatin's works is highlighted as a possible point of convergence of disputing memories, which are often subterranean and silenced by the hegemonic power. Among numerous ways to reflect upon the politics of memory within Bellatin's work, thanatopolitics (the system that regulates the politics of death) was elected as the central axis of this research.

Keywords:: atlas, memory, antimemorial, *thanatopolitics*.

Para olhar com tranquilidade os fantasmas, os tiempos paralelos, os vivos e os mortos  
comendo em mesmo prato de arroz...

(Mario Bellatin)

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. ARQUIPÉLAGO DE MEMÓRIAS ANTIMONUMENTAIS</b> .....	18
1.1 Preâmbulo para adentrar-se ao arquipélago.....	19
1.2 Estrutura Amniótica: coleções de memórias mutantes.....	28
1.3 Risco, Corte, Extirpações e Enxertos.....	30
1.4 Giros siderais e memórias viscerais.....	43
1.5 Atlânticos encontros casuais sobre uma mesa de dissecações.....	62
1.6 Um Pirata amável e feroz em busca de tesouros ausentes.....	69
1.7 Suturas e curadoria de memórias fraturadas.....	75
<b>2. CAMADAS INSULARES DA MORTE</b> .....	85
2.1 Corpos ex-critos nas órbitas do planeta sem boca.....	86
2.2. Lugar de trabalho: onde se faz da morte um ritual de celebração.....	93
2.3. Tempos paralelos: onde vivos e mortos comungam de um mesmo prato de arroz.....	95
2.4. Mortalhas de papel: modelos para recordar.....	100
2.5. Atlas de vidas precárias: pelo direito ao luto.....	104
2.6 "Uma rosa fatigada suportará a um cadáver de pássaro".....	111
2.7 Pra não dizer que não falei da dolência das flores e seus contornos.....	122
2.8 Um breve contorno por onde os tecidos e as peles humanas guardam relações um tanto quanto insólitas.....	145
2.9 Memória viva entre as cortinas da morte.....	159
<b>3. ANDROGINÓPOLIS: UMA ILHA DE MEMÓRIAS TRAVESTIDAS</b> .....	176
3.1 Museu Travesti o milagre de ter nas mãos aquilo que não está convidado a existir.....	197
3.2 Fulgores de memórias prostitutas e mestiças sob mantos barrocos.....	212
<b>DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	239
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	242

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Nº	Descrição	pg
1	lugar perfecto para saltar al vacío, Mario Bellatin, 2009, p. 94	47
2	dizem que ele era pirata antes de virar escritor. Publicada por Felipe Machado, 2009, sp.	74
3	Tumba de César Moro. Foto de Marco Gamarra Galindo 2013	121
4	Tehuantepec, México, Graciela Iturbide, 1985	129
5	El baño", Juchitán, México, Graciela Iturbide,, 1986	131
6	Magnolia con el sombrero, Juchitán, México, Graciela Iturbide, 1986	138
7	Magnolia con el espejo", Juchitán, México, Graciela Iturbide, 1986	138
8	Entre las cortinas", Frida Kahlo, 1937	161
9	Frida Kahlo fotografada por Nickolas Muray	162
10	El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra yo, Diego y el señor Xólot, Kahlo, 1949	164
11	Las Dos Fridas—Línea de Vida ,Giuseppe Campuzano e Germán Machuca), 2013	191
12	Todos por alguien lloramos Christian Bendayán, 2000	199
13	original II: Farrah–Amaru original III: Dina–Amaru. Serie: La falsificación de las Tupamaro, Javier Sotomayor ,2006–2007	202
14	original I: Marilyn–Amaru serie: La falsificación de las tupamaro, Javier Sotomayor, 2006	202
15	Mao. Serie : Mito–Muerto, Proyecto: NN–Perú (carpeta negra) 1988.	203
16	Mariátegui ( à esquerda) e Arguedas ( à direita). Serie : Mito-morto, proyecto: NN–Perú (carpeta negra) 1988	204
17	Estética center ,Christian Bendayán, 1998	207
18	Autorretrato, Christian Bendayán, 1997	209
19	Devotas travestis. Exvotos. Mausoleo de Sarita Colonia, Cementerio General de Baquíjano, Callao.	211
20	La virgen de las guacas, Campuzano. Fotografiade Alejandro Gómez de Tuddo 2007	213
21	Ritual Cortapelo Mamacha María – Ciudad de Arequipa, provincia de Arequipa, Región Arequipa, fotografías de Paul Apaza y Aiguel Coaquira , 2006	217
22	Moche. Botella S. Iv–v d. C. Tierra cocida y pintada	220
23	capa da primeira publicação de Genealogia velada del Futuro Travesti, Campuzano, 2012	223
24	Tapadas.Litografia de Ignacio Merino, 1854	224

## INTRODUÇÃO: OLHARES ADJACENTES SOBRE UMA ZONA DE INDETERMINAÇÃO

Desde o meu primeiro contato com a obra de Mario Bellatin, muitas fissuras foram se desenhando ao longo de um obsessivo processo de leituras. Nesses interstícios, a potência do sensível é acionada pela curiosidade que desperta a sede de um querer saber sempre mais. Como quem empreende uma viagem arriscada por um trajeto incerto e seguindo as pegadas deixadas em uma zona de indeterminação, assumo a postura de uma leitora que trafega como participante de um jogo movediço e caótico. Embora ciente dos perigos que residem nas qualificações excessivas na introdução de um texto acadêmico, cabe destacar que, aqui, o uso exagerado de adjetivos cumpre a função negativa para qualquer tentativa de classificação efetiva do conjunto da obra de Bellatin. No entanto, na busca por ensaiar uma possível forma de esquivar o presente trabalho dos efeitos puramente retóricos, empreendo viagens a procura de algum dispositivo bussolar que me possa ser útil no processo de exploração e reconhecimento do território textual desse escritor.

Além da curiosidade infantil em busca de repostas e peças que se encaixem nesse quebra-cabeças, essas excursões são movidas por uma fé; uma crença na possibilidade de desenterrar alguma espécie de tesouro submerso, um fóssil, ou uma pista qualquer que me permita encontrar algum sentido que norteie os processos de leitura. Nesse trajeto, muitas vezes me vi diante da necessidade de esboçar um roteiro que me orientasse. Tal deslocamento, alça a leitora à posição de personagem participante desse espaço textual, conduzindo-a ao exercício experimental da busca, mesmo sabendo não haver nenhum porto seguro. Diante dessa malha, cujas linhas tangem o impossível, constato a necessidade de associá-la à uma imagem espacial; seja um corpo, um território em ruínas, um mapa.

De tal modo, começa-se a desenhar um espaço, ao qual me sinto convidada a entrar, sem saber ao certo como sair. O fato é que quem entra não sai ileso de tal processo, como bem testemunha a escritora Margo Glantz: "Mario Bellatin tem uma imaginação prodigiosa, múltipla, incessante, me deixa absorta, boquiaberta, exausta."<sup>1</sup> Também contagiada por um excesso de adjetivações, Margo Glantz nos permite entender

---

<sup>1</sup>"Mario Bellatin tiene una imaginación prodigiosa, múltiple, incesantes, me deja absorta, boquiabierta, exhausta."- BELLATIN, Mario, Prefácio da *Obra Reunida*, ALFAGUARA, 2013

também que esse estado de exaustão possivelmente se explica pela produção obsessiva de Bellatin. Assim, o texto torna-se um espaço de experiências de leituras tautológicas e interpretações variadas, divergentes e, muitas vezes, complementares.

Pensando a recepção da obra de Bellatin na esfera da biopolítica<sup>2</sup>, é possível notar as inúmeras leituras, em que predominam reflexões sobre a ética e as camadas que encobrem a estética da violência, tais como a teratológica orfandade dos corpos marcados por enfermidades, mutilações e deformidades; sexualidades dissidentes, os abusos biotecnológicos e o catastrófico impacto do poder político sobre a vida.

Tendo em vista esse arranjo arterioso de narrativas, há que se rejeitar a pretensa busca por uma originalidade investigativa na obra desse escritor. Desse modo, diante da abrangência de seu trabalho reconheço a convergência de uma dilatada fortuna crítica que possibilita estabelecer diálogos com outros trabalhos acadêmicos<sup>3</sup> que já se debruçaram sobre a vasta obra de Bellatin, articulando-a dentro do cenário que hoje concebemos como contemporâneo.

Destacamos pois, as teses *Experiências do Excesso: Casares & Bellatin* (2013), de Karla Cipreste; *Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin* (2013), de Natalino da Silva de Oliveira e as dissertações: *Oficinas de criação como redes de construção: aspectos comunicativos nas propostas de Edith Derdyk e Mario Bellatin* (2012), de Cristina Paiva e *Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin* (2014), de Rafaela Cassia Procknov.

O trabalho de Cipreste se dedica a discutir a relação de forças que se tencionam entre as micropolíticas de imunização e as experiências do excesso potencializadas pela escrita

---

<sup>2</sup> Em sua obra *O Nascimento da Biopolítica*, o filósofo Michel Foucault propõe a distinção entre duas técnicas de biopoder surgidas nos séculos XVII e XVIII. Primeiramente temos *anatomopolítica* que designa a tecnologia individualizante do poder, motivada por estruturar nos indivíduos seus comportamentos e seus corpos, com o intuito de anatomizá-los. Tal anatomização implicaria em criar corpos dóceis e fragmentados funcionalmente, baseado na disciplina como instrumento de controle do corpo social, controlando os indivíduos particulares em todas as camadas. Vigiar, controlar, intensificar o rendimento, multiplicar as capacidades, dentre outros, são comandos paralelos aos modelos fordista e taylorista de produção. Em segundo plano de técnicas de controle e poder Foucault apresenta o conceito *biopolítica* para pensar as técnicas que se valem das populações humanas como objeto, assim, grupos de seres vivos são regidos por processos e leis biológicas. Este sistema biológico de poder rege o cálculo sobre a vida (*bios*), ou seja, natalidade, mortalidade, mobilidade territorial, que controla o direito de ir e vir. Nesse sentido, Foucault afirma que o poder torna-se materialista e menos jurídico, tendo em vista que passa a tratar os corpos e as vidas por meio dessas técnicas.

<sup>3</sup> Salientamos e reconhecemos aqui a limitação de nosso recorte dentro da gama de estudos já realizados sobre a obra de Mario Bellatin. Em meio à vasta fortuna crítica desse escritor, optamos por priorizar produções acadêmicas realizadas, até então, pelas universidades brasileiras. Tomamos tais obras como exemplo, à guisa de exemplificar e elucidar as variantes temáticas que sua obra vem proporcionando para crítica literária. Decerto, outros textos, referentes a Mario Bellatin, que nos servirão de ferramenta teórica, serão evocados ao longo da presente dissertação.

empenhada na composição de si. Assim, consideram-se as práticas imunizantes como mecanismos que atingem a vida privada e a publicizam como uma ameaça ao bem comum e compreendem-se as experiências do excesso como vidas que se colocam em resistência a esses mecanismos. (CIPRESTE,2013, p.6) Por outro lado, os três últimos trabalhos se detiveram na relação da obra de Bellatin com o tema *memória*, que aqui tomamos como nervo central da nossa pesquisa. Em *Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin* (2013), Natalino da Silva de Oliveira recorre à imagem do labirinto, para refletir sobre a narrativa performática de Bellatin. Assim, com o propósito de pensar a ação da memória dentro dessa "encruzilhada" textual, Oliveira apresenta quatro elementos básicos do método intuitivo de Henri Bergson (1859-1941): *intuição, duração, memória e impulso vital*.<sup>4</sup> Quando lança mão desse quarteto, o pesquisador abre uma "veia" de entrada para entender a obra de Bellatin e sua potência de criação, com o intuito de "esclarecer melhor as etapas presentes no processo de experiência provocado pela estética performática. É necessário que o receptor adquira estes elementos no momento de recepção para que a experiência se concretize." (OLIVEIRA,2013,p.68). Sobre o tema *memória*, Oliveira afirma que "ela funciona por meio de um processo performático e não é um simples armazenador de arquivos. Os dados recobrados pela memória não surgem como passado, eles constituem, portanto, a própria duração." (OLIVEIRA,2013,p.68-69)

A presente dissertação tende a corroborar a ideia de que a *memória* na obra de Bellatin opera dentro de uma ação performática e que está longe de se reduzir ao acúmulo de arquivos. No entanto, acarretaremos neste trabalho outra perspectiva para pensar tal "duração", essa permanência do efêmero e transitório, como exporemos mais adiante.

Enquanto Natalino da Silva de Oliveira apresenta a arquitetura labiríntica para elucidar a obra de Bellatin, Cristina Paiva se vale da imagem de "redes em construção"<sup>5</sup> para entender o processo criativo desse escritor. Nesse sentido, Paiva propõe dissertar sobre o processo de criação como fruto da interação dialógica entre o artista e o âmbito cultural, no qual os recursos cognitivos da percepção, da memória e da imaginação cumprem papel fundamental. Ainda que por veias teóricas distintas, Paiva parece estar concordante com Oliveira, no que se refere à memória perceptiva e experimental

---

<sup>4</sup> Traduzimos no corpo do texto, ainda que Natalino da Silva de Oliveira opte pela manutenção de dois elementos em francês: *intuição, durée, memória e élan vital*.

<sup>5</sup> Conceito proposto por *Cecília Almeida Salles*, no livro *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. (2006)

acionada pelo leitor ao pontuar que a concretização da obra de Bellatin se dá pela percepção da memória e da imaginação, e, paralelamente, sucede o desenvolvimento dessas faculdades e de sua ativação por estímulos (PAIVA,2012,p.137). Portanto, considerando essas incitações da memória, somos persuadidos a concordar que trata-se de um jogo "para que cada um construa sua rede de modo autônomo, em diálogo com a coletividade" (PAIVA,2012,P.137), Rafaela Cássia Procknov, por sua vez, traz a questão da *memória* paralela com a discussão ética, reforçando a dimensão da política autobiográfica na obra de Mario Bellatin. Traçando um diálogo com o trabalho de Leonor Aufch, Procknov destaca a autobiografia como uma das "políticas da escritura do eu" (PROCKNOV,2014,p.111) Procknov também parece coincidir com a ideia de Paiva, de que a série enigmática proposta por Bellatin componha uma teia social: "A memória aparece mobilizada aqui não como possibilidade de o sujeito resguardar-se como indivíduo, formando uma imagem unívoca e coerente de si, mas antes como modo de ligar-se a uma comunidade, a uma coletividade." (PROCKNOV, 2014, p.146)

Assim, reconhecendo fazer parte desse corpo coletivo, desse tecido "científico" sobre a obra de Bellatin, e ciente da necessidade pessoal de pensar uma imagem que possa delinear esta experiência investigativa, opto pela metáfora de um "arquipélago" como um modo de apreender esse corpus fragmentário cujas partes entrevejo como "ilhas de memórias antimonumentais".

Diante da impossibilidade de empreender uma viagem solitária por essas ínsulas, a partir deste momento, assumimos a voz em terceira pessoa não com a intenção de demarcar impessoalidade no processo de escrita, mas de reforçar o coletivo de memórias evocadas e acionadas ao longo do trajeto.

Em síntese, a presente dissertação está composta por três capítulos que tentam abranger, de algum modo, a imagem que aqui entendemos como arquipélago. Assim sendo, o primeiro capítulo, "Arquipélago de memórias antimonumentais", tem como motivação central, a busca de um método de leitura que nos possibilitasse dar início à viagem empreendida pela obra de Mario Bellatin. Nesse momento, partimos do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para pensar a dinâmica do projeto literário desse escritor e suas correspondências no campo de criação visual. Desse modo, o modelo Atlas torna-se um artifício de leitura das imagens dispostas em sua narrativa como um sistema de montagem e colagem. Optar pelo *Atlas* como objeto de leitura do "arquipélago de memórias antimonumentais" é entendê-lo como um espaço que ultrapassa a noção de



totalidade e critérios previamente estabelecidos. Assim, diante dessa incompletude, como uma metáfora para pensar o conjunto da obra de Bellatin, o arquipélago opera como uma rede aberta, cujos espaços mantêm em constante movimento, passíveis de incorporação de novos elementos, ou descoberta de outros territórios. Ultrapassando a ideia de método de leitura, o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, nos permite pensar a obra de Bellatin também como um artifício de coleção de memórias fantasmas. Como uma forma de sondar esse suposto objeto de memórias espectrais, encontramos no artigo “antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes” (2006), de Maria Angélica Melendi. Temos o artigo de Melendi como uma base para pensar as políticas estratégicas de arquivo dessas memórias que, muitas vezes, não encontram lugar reservando nos arquivos da História oficial.

No segundo capítulo, “Camadas insulares da Morte”, buscamos delinear alguns exemplos de “ilhas de memórias” identificadas ao longo do trajeto investigativo na obra de Mario Bellatin. Cada ilha, ainda que independente, torna-se um lugar de preservação de memórias que encontram-se à margem. Tendo como ponto de partida *El libro uruguayo de los muertos* (2012), nomeamos a *tanatopolítica* como um ponto em comum nos processos erosivos dessas ilhas e reivindicações de espaços de memórias. Assim, essas ínsulas estariam configuradas em um conjunto de ações performáticas de atores sociais arquivadas no corpo textual de Bellatin. Tomamos como exemplos os trabalhos de artistas como o poeta César Moro, a artista plástica Wendy Weeks e a fotógrafa Graciela Iturbide, que nos convidam a pensar as sobrevivências ou estratégias dessas memórias, que aqui concebemos como antimonumentais.

E por fim, temos o terceiro capítulo, “Androginópolis: um ilha de memórias travestidas”. Dentre as “ilhas” mapeadas no “arquipélago de memórias”, elegemos o trabalho de Giuseppe Campuzano, como a ínsula que daremos mais relevo na obra de Bellatin. Muitas vezes declarado pelo escritor como a inspiração para sua obra *Salón de Belleza*, consideramos a recorrente presença de Campuzano na obra de Bellatin. Nesse capítulo, destacamos a ilha na qual dá-se o encontro entre Mario Bellatin e o amigo, Campuzano. Para isso, aproximamos os fragmentos em que o personagem mencionando como “filósofo travesti” aparece nas obras *Salón de Belleza* (1994), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Disecado* (2011) e *El libro uruguayo de los muertos* (2012) de Mario Bellatin, do trabalho itinerante *Museo Travesti del Peru* (2007), de Campuzano.

Tal abordagem, nos possibilita pensar também o papel de cura de memórias nas obras de ambos os escritores.

## 1 ARQUIPÉLAGO DE MEMÓRIAS ANTIMONUMENTAIS

*"Vem,  
lhe direi em segredo  
aonde leva esta dança.  
Vê como as partículas do ar  
e os grãos de areia do deserto  
giram desnorteados. Cada átomo,  
feliz ou miserável,  
gira apaixonado  
em torno do sol"<sup>6</sup>*

*"Nós viemos girando do nada,  
espalhando as estrelas como pó.  
As estrelas então se puseram em círculo  
e nós dançamos com elas ao centro.  
Como a pedra do moinho, gira a roda do céu  
em torno de Deus.  
Acaso segure um raio de tal toda  
terá sua mão decepada!  
Girando e girando  
tal roda dissolve todo e qualquer apego.  
Acaso não estivesse apaixonada  
ela mesma gritaria, "Basta!  
Até quando hei de seguir nesse giro?"  
Cada átomo gira desnorteadado,  
mendigos circulam entre as mesas,  
cães rondam um pedaço de carne,  
o amante gira em torno  
de seu próprio coração."<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> RUMI, J. *A dança da alma*, 2013, p. 16 ("Aonde leva esta dança", Poema Sufi de Jalal ud-Din Rumi)

<sup>7</sup> RUMI, J. *Poemas Místicos, divan de Shams de Tabriz*, 1996, p. 149 ("Sama", Poema Sufi de Jalal ud-Din Rumi)

## 1.1 Preâmbulo para adentrar ao arquipélago

Este capítulo configura-se como uma "mesa" na qual pretende-se dispor os conceitos que nos servirão como ferramentas teóricas para esboçar o que, aqui, concebemos como "Arquipélago de memórias antimonumentais".

Logo, assumimos o desafio de dissertar sobre o território literário memorialístico de Mario Bellatin (1960-) que enfeixa em seu texto os vínculos estéticos e políticos dentro do panorama da arte contemporânea. Ainda que negue ser um "autor", devido ao grau de abertura dada à participação do leitor na elaboração e construção de sentidos em seus livros, Bellatin assina um vasto número de obras nas quais se estilhaçam fragmentos de memórias que se mesclam com sua pulsão criativa e performática. Atuações que visam interferir nas distribuições de forças tanto nos espaços públicos, como nos privados. Valendo-se de relatos biografados de si mesmo, Bellatin se inscreve em meio às rasuras, falsificações de documentos, fotografias, recortes de jornais, dentre outros artifícios materiais e imateriais.

Levando em conta esse campo residual, conjecturamos um viés de leitura da obra desse escritor, apoiados pelo conceito de memória apresentado pela crítica Maria Angélica Melendi como "memória antimonumental"<sup>8</sup>. Em seu artigo "antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes" (2006), Melendi observa que como um possível produto residual derivado das vanguardas do século XX que propunham "criar para arte um espaço asséptico no qual não haveria quase, lugar para narrativas", a partir do final dos anos 80, é possível detectar, a insurgência de "estratégias para testemunhar os fatos do passado recente" (MELENDI, 2006,p.228). Assim, abrem-se caminhos que nos levam a pensar as artes, representações de memórias e imagens catastróficas que, muitas vezes, são inscritas em um campo cuja tradição pode ser atribuída aos *ready-mades*,<sup>9</sup> de Marcel Duchamp (MELENDI,2006, p.68). Tomando como exemplo *El Gran vidrio* (três biografias inspiradas na obra

---

<sup>8</sup> MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória antimonumental ( e da arte) numa era de catástrofes. In: *palavra e imagem, memória e escritura*, Mácio Seligmann-Silva (org.) Editora Argos, 2006.

<sup>9</sup> Ready-made: conceito atribuído à obra de Marcel Duchamp, que designa o uso de produtos industriais que originalmente não pertenciam a um âmbito artístico. A partir das intervenções do artista, dessacraliza-se a "obra de arte" elevando o objeto que dá novos sentidos ao fazer artístico, rompendo com a tradição dos museus.

homônima de Duchamp), em que Bellatin perturba as noções diáfanas da transparência para compor um nebuloso espaço textual. Tal qual a obra de Duchamp, trata-se de uma obra inacabada embora sua execução esteja dada por terminada. Igualmente, a obra de Mario Bellatin instala-se como um espaço em desconstrução. Considerando que *Gran Vidrio* também dá nome à celebração realizada anualmente em meio aos destroços das ruínas dos edifícios ocupados por famílias desabrigadas na Cidade do México. Diante da questão sobre a referente relação entre sua obra literária e a instalação de Duchamp, o escritor declara:

La referencia tiene que ver con la forma de cómo fueron hechos los textos. Traídos desde la oscuridad más absoluta, representada en una serie de imágenes veladas, para lograr una exposición plena de sentidos que pienso se empequeñecerían al ser tratados de manera tradicional. El ejercicio fue un símil de cómo los habitantes diluidos en las ruinas de los edificios reaparecen con toda la fuerza de su realidad en la celebración del Gran Vidrio. (BELLATIN *apud* JARQUE, 2007, p.1)<sup>10</sup>

É analisando tal estratégia (de criar espaços para memórias "numa era de catástrofes") que tentaremos explicar, mais adiante, a tática contra-escrita de Bellatin. Ao trazer à superfície a mais absoluta obscuridade, o escritor encadeia em seus textos uma série de imagens veladas para lograr uma exposição plena de sentidos que parecem compor um conjunto de ações legadas por uma tradição contra monumental, símile ao que Melendi apreende como herança das vanguardas que “aspiraram a criar para a arte um espaço asséptico no qual não haveria, quase, lugar para narrativas” (MELENDI, 2006, p. 228). Ainda que a dimensão textual de Bellatin não comporte, quase, lugar para narrativas, percebemos que o conjunto de sua obra abarca uma pulsão arquivística em que se instauram superfícies de memórias lacunares, intermitentes e marcadas pela falta. Nesse sentido, diríamos que a trama textual de tal escritor não apenas se constrói em meio a um fluxo de "contra-escrita" como também opera como um "anti-monumento".

Antes de discorrer sobre o que aqui apreendemos como "contra-escrita" e "anti-monumento", cabe entender primeiramente tanto a escrita como o monumento como veículos de imposição de um sistema simbólico muitas vezes excludente. Desse modo,

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida à Fietta Jarque na *Feria del libro de Madrid* e publicada na edição impressa de Sábado, 9 de junho de 2007. Tradução da citação: "A referencia está relacionada com a forma como foram feitos os textos. Trazidos desde a mais absoluta escuridão, representada em uma serie de imagens velada, para conseguir um exposição plena de sentidos que creo seriam reduzidas se fossem tratadas de forma tradicional. O exercício foi uma analogia de como os habitantes diluidos nas ruinas dos edifícios reaparesem com toda a força de sua realidade na celebração de Gran Vidrio".

o poder instaurado tanto pela escrita, como pela arquitetura das estruturas públicas reforça o domínio das culturas imperiais e colonizadoras. Como parte dessa herança colonial estariam também a literatura e os monumentos dos Estados nacionais cujo passado segue perpetuando os ideais estéticos decalcados da cultura colonizante, infligindo os atributos formais do cânone como forma de legitimar os fatos ou personagens históricos validados pela tradição imposta. Assim, considerando a ambivalência da escritura e dos monumentos, que enfeixam em si a capacidade de edificar e perpetuar a memória oficial, ao mesmo tempo que sobrepuja a memória dos corpos desamparados institucionalmente, concebemos o caráter "antimonumental" da escrita de Bellatin que parece reivindicar lugares de memória em meio aos escombros narrativos.

Ao fazer de sua obra uma "exposição plena de sentidos", Bellatin não apenas nos oferece uma rede de enigmas visuais, como também cria, por meio de seus espaços vazios e fragmentados, um plano de significados abertos à imaginação do leitor. Além de imaginar, somos convidados também a transitar em meio aos habitantes "dissolvidos" nas ruínas dos edifícios que parecem recobrar vida durante as celebrações de Gran Vidrio<sup>11</sup>.

Nesse trânsito por entre os escombros nos deparamos também com encontros casuais de amigos em comum afeto, que aparecem anaforicamente ao longo de sua obra não apenas desempenhando o papel de personagens, mas também como atores sociais cujas expressões artísticas parecem impugnar os pilares das memórias oficiais erigidas junto aos monumentos. Em oposição ao monumento, o antimonumento reclama um lugar de memória que abrigue uma subjetividade emergente e atravessada pelas mudanças culturais dos movimentos que reivindicam suas identidades negadas. Entendemos essa rede de afetos como um corpo coletivo que opera a partir da denúncia e autoafirmação diante da necessidade de criar abrigos estratégicos para as memórias dos heróis e mártires não localizáveis no marco das políticas culturais predominantes. Igualmente, a noção de "antimonumento" tem como motivador principal questionar as lógicas dos espaços públicos legitimados pelas instituições estatais, rasurando os critérios de triagem e valorização daquilo que é tributado como digno de ser memorável. Assim, como forma de tentar pontilhar essa malha de afetos diluídos em meio às ruínas,

---

<sup>11</sup> Obra de Mario Bellatin publicada em 2007 que tem como referência a obra homônina de Marcel Duchamp. Duchamp criada entre 1915 e 1923.

concebemos as recorrentes aparições desses atores sociais que se confundem com personagens da obra de Bellatin, como "ilhas" que fazem parte desse circuito coletivo, operando como uma fiação de memórias antimonumentais.

Entendendo cada "ilha" como uma porção subjetiva de biografias fantasmas que vagam por entre os destroços narrativos, passamos a conceber esse coletivo de memórias antimonumentais como uma espécie de arquipélago. De tal modo, cada ilha configura-se como um pequeno território identitário que, ao contrário da carga simbólica que, muitas vezes, nos remete à ideia negativa de isolamento, confinamento e morte, criam possíveis canais de comunicação de memórias ocultadas pela história oficial. Ao empreender viagens por esse "arquipélago" somos conduzidos a transitar não apenas por um conjunto de ínsulas agrupadas no texto, mantendo distâncias relativamente próximas entre si, mas também, a tentar decifrar os rastros, cicatrizes e enigmas deixados por Bellatin ao longo de sua obra. Nesse corpo convulsivo que faz de sua "anti-escrita" uma obsessiva forma de "des-monumentalizar", a imagem do autor se estilhaça em "cem mil livros de vida"<sup>12</sup>.

Como forma de preambular nossas expedições por esse grupo de ilhas, pensemos, brevemente, na derivação erosiva que dá origem à palavra *arquipélago*. Assim, o prefixo *arkhi* (supremacia, principal, primeiro) une-se ao *pélago* (mar aberto, abismal profundo). Segundo o verbete do jornalista Ricardo Soca em *La fascinante historia de las palabras* (2010): "en tiempos muy remotos, el conjunto formado por lo que hoy es el Egeo y los mares Mirtoano y de Creta era llamado Archipiélago, que significaba 'mar principal', del griego arjós 'guía', 'jefe' más pélagos 'mar'".(SOCA,2010,[e-book]<sup>13</sup>)<sup>14</sup>. Desse modo, em razão do extenso número de ínsulas abarcadas pelo mar Egeu, com o passar do tempo o vocábulo *arquipélago* desgasta-se da sua denotação original, passando a significar um grupo de ilhas. Ainda de acordo com Soca, a difusão da palavra *arquipélago* provém do italiano *arcipelago*, já com seu significado vigente de "conjunto de ínsulas". No entanto, em meio ao cenário de destruição presente na obra de

---

<sup>12</sup> De ordem experimental, *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, configura-se em um projeto em que o escritor "contará seus anos de vida em livros e não em anos como é o costume; completará livros para dizê-lo de alguma maneira"<sup>12</sup> (BELLATIN, 2014, p. 02).

<sup>13</sup> Publicado pela Amazon, *La fascinante historia de las palabras* Kindle Edição. Encontra-se disponível em: <https://www.amazon.com/fascinante-historia-las-palabras-Spanish-ebook/dp/B00C44VD6U>.

<sup>14</sup> Tradução de citação: "Em tempos muito remotos, o conjunto formado pelo que hoje é o Egeu e os mares Mirtoano e de Creta era chamado Arquipélago, que significava 'mar principal', do grego arjós 'guia, chefe' mais pélagos mar'(SOCA, 2010, [e-book]<sup>14</sup>).

Mario Bellatin, partimos da derivação erosiva que dá origem e forma à palavra *arquipélago* para adentrarmos essas ilhas de memórias que, de certo modo, pertencem à uma mesma "dorsal oceânica". Apreendemos assim, esse dorso oceânico como metáfora para as memórias que encontram-se subvertidas em meio ao mar de memórias dominantes. Desse modo, o processo de formação desse conjunto de ilhas antimonumentais origina-se a partir de memórias submersas sulcadas por atividades erosivas, vulcânicas e sedimentares nas quais se dão os embates culturais que seguem na contramão do influxo monumental da história oficial.

Ao deter-nos, momentaneamente, na raiz etimológica do vocábulo *arkhi* (supremo, principal, chefe), vemos desprender-se dela uma centelha na qual se acende outra palavra que também nos servirá como "mar chefe" da presente dissertação: *arkhê* (fonte, princípio, origem). Meditando sobre essa linha tênue entre o princípio e o comando nos acercamos à discussão sobre arquivo proposta por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001). Nesse sentido, Derrida nos conduz a corroborar com a ideia de que além da necessidade de começar distinguindo o arquivo daquilo que muitas vezes aparece reduzido à experiência da memória e o retorno à origem, é preciso também adentrar as profundezas do arcaico e do arqueológico, ou seja a recordação pelo gesto de escavar memórias em busca de um tempo perdido. Assim, instaura-se um espaço, cuja operação topográfica se dá por meio de uma técnica de legitimação, constituindo a instância de "um lugar de autoridade (o arconte, o *arkheion*, isto é frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico) tal seria a condição do arquivo". (DERRIDA, 2001, p.8) Porém, o arquivo não se rende aos pilares governamentais da memória, de modo que seguem no transcurso de um ato de recordação intuitiva que faz ressuscitar, viva, inocente ou neutra a originalidade de um acontecimento (DERRIDA, 2001, p.8). Diante da falta dessa materialidade do arquivo, Derrida apresenta o "arquivo do mal" como estigma de um sofrimento, uma paixão. Assim, como um sintoma, o mal de arquivo configura-se também naquilo que devasta e arruína, inclusive o próprio princípio de arquivo. (DERRIDA, 2001, p.9)

Nesse sentido, pensando *arkhi* como um dos principais pontos de partida para adentrar a obra de Bellatin, somos conduzidos ao *arkhê* como *começo* e *comando* do que aqui concebemos como "arquipélago de memórias antimonumentais". No entanto, tal qual sugere Derrida, talvez seja necessário começar pela palavra "arquivo" para tentar nos aproximar da ideia que aqui concebemos como arquipélago:

Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra "arquivo" - e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas começam- princípio físico, histórico ou ontológico-, mas também princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses comandam, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada - princípio nomológico. (DERRIDA, 2001, p.11)

O conceito de arquivo é, sem dúvida, uma vertente de memória histórica e, assim como os museus e monumentos, denota uma relação de poder, de acesso e legitimação dessa memória. Derrida acrescentaria que arquivo alberga em si mesmo a memória do nome *arkhê* e ao mesmo tempo se mantém sob o asilo desta memória que ele abriga e paradoxalmente também esquece.(DERRIDA,2001,p.12). Desse modo, o arquivo tem um lugar, um domicílio, uma residência, onde se instalam de modo permanente, marcando a transição do institucional e do privado ao espaço público. Na tentativa de esquematizar um resgate originário que dê sentido inicial à palavra arquivo Derrida parte das raízes etimológicas da palavra para pensar o espaço e os guardiões da memória arquivada. Enquanto *arkheion* configura-se como "uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores", os *arcôntes* são concebidos como "aqueles que comandavam", atuando como os guardiões da memória dotados de poder para proteger e interpretar os arquivos. (DERRIDA,2001,p.12).

Pierre Nora na introdução de sua obra *Os lugares da memória*, descreve essa memória arquivística como uma memória que "se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética". (NORA, 1993, p.14) Ao destacar a relação entre a escritura e as técnicas vigentes de armazenamento, Nora interpreta a atual inflação arquivística como uma patologia social decorrente de uma sensação de constante síncope dos acontecimentos que combinada com a ignorância acerca da significação presente e a incerteza sobre o futuro, propaga a necessidade de preservação e materialização da memória. Desse modo, a sacralização do rastro estaria relacionada com a impossibilidade de lidar com iminência da falta. Assim, a adoração dos vestígios denota o mal de arquivo em uma época que Nora concebe como voluntariamente produtiva de arquivos, não apenas pelo



fato de dispor de avançados meios técnicos de reprodução e conservação, mas principalmente pela superstição e redenção diante dos rastros: "o sagrado investiu-se no vestígio que é sua negação" (NORA, 1993, p. 15).

Como forma de nos aproximarmos um pouco mais dessa enfermidade que acomete o arquivo tanto pela falta como pelo excesso, voltamos nossa atenção ao *Planeta sem boca* (2006) de Hugo Achugar para pensar o conceito de memória diante desse prisma tecnológico cujas adaptações são incorporadas nas práticas arcônicas como forma de sacralizar e armazenar a memória ritualizada pelo poder de arquivo idealizado atualmente:

O signo escrito no papel da página, pintado na tela dos quadros, gravado na pedra dos monumentos ou digitalizados sobre a tela líquida do computador ou sobre o intangível ciberespaço do presente midiático, parece ser entendido como memória mesma. Daqui, a história oficial e o arquivo, a biblioteca e o museu nacional, real ou virtual; dali, todas as outras formas de sacralização e armazenamento da memória ritualizada pelo poder que os seres humanos tem idealizado. (ACHUGAR, 2006. p.180)

Acercamos a noção de *arquivo* à imagem do arquipélago como uma forma de tentar esboçar o sistema de redes que interligam os espaços que aqui concebemos como ilhas de memórias na obra de Bellatin. Desse modo, nos valemos da imagem do arquipélago não apenas para traçar uma geografia imaginária de leitura que nos permita transitar entre esses rastros de memórias mas também como uma forma de entender e comunicar a noção de rede líquida e virtual em que a obra também se encontra submersa. Em suas aparições em público, Bellatin recorrentemente se apresenta munido de variadas próteses cujos formatos excêntricos transgridem qualquer tentativa de imitar ou suplantar a ausência do antebraço direito em decorrência dos efeitos colaterais da talidomida<sup>15</sup>. Assim, ao fazer do próprio corpo uma possível forma de arquivo, tais performances tornam-se extensões paratextuais de sua escrita. Ao "incorporar" a imagem de um ciborgue, Bellatin ao contrário de nos apontar o futuro como caminho,

---

<sup>15</sup> A talidomida foi introduzida, no final dos anos 1950, como um sedativo. A droga era dada às mulheres grávidas para combater os sintomas do enjoo matinal. Seu uso durante a gestação restringiu o crescimento dos membros dos bebês, que nasceram com má formação nas pernas e braços. Ver COLLUCCI, Claudia. "Documentário retrata história da talidomida no Brasil". *Folha de São Paulo* 06/12/2012 <http://folha.com/no1196644> [consultado em 19-09-2013]

nos convida a adentrar as veias arcaicas do corpo literário. Em entrevista concedida para a *Revista Fractal* (2015)<sup>16</sup> o escritor declara:

Mi interés no está en los *cyborgs* ni en el hombre del futuro. Mi interés va hacia las formas más antiguas, mucho más arcaicas. Yo uso el *cyborg* para hacer un personaje muy rudimentario. De alguna forma hay en esas búsquedas algo que siempre he tratado de explorar: cómo los extremos se tocan. Cuando hay un desarrollo radical, se llegan a tocar formas primitivas de comportamiento o sociales. (BELLATIN *apud* SAÉNS, 2015)<sup>17</sup>

Desse modo, Bellatin se veste com as fantasias tecnológicas de um ciborgue como forma de atingir as nossas memórias arcaicas, a ponto de tocar as nossas primitivas formas de comportamento sociais. Portanto, ao entendermos o "arquipélago" como uma rede de memórias, cabe ressaltar que essa contextura não se restringe à virtualidade do ciberespaço e das novas tecnologias, mas que encadeia a noção mais primitiva de armazenar a memória, noção esta que antecede até mesmo o uso da palavra escrita.

Em seu relato "escribir sin escribir", Bellatin declara ter detectado a sua busca constante de muitas vezes escrever sem necessariamente ter de utilizar as palavras. Desse modo, o narrador lança mão de recursos próprios de outros meios, tais como câmeras fotográficas ou incorporações cênicas para seguir construindo suas estruturas narrativas, arquivando no corpo literário o que ele concebe como acontecimentos: eventos de escritura. (BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*], p.5-6). Ao concebermos o *mal de arquivo* dentro do arquipélago de memórias, estamos considerando também a tradição que fomenta a sua pulsão de "anti-escrita". Desse modo, o "arquipélago de memórias antimonumentais" opera como uma rede de estratégias artísticas que podem ser compreendidas não apenas como forma de subsidiar, mas de subverter o *arquivo*. Assim, entendemos a "anti-escrita" de Bellatin como uma *mnemotécnica* antimonumental que diferentemente de perpetuar, tem o propósito de atualizar a seu caráter essencialmente efêmero.

---

<sup>16</sup> "Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Mario Bellatin". *Fractal* #72, 2015. - Disponível em: <http://sitios.itesm.mx/eehcs/is4.htm#sthash.2G0gSMes.dpuf>

<sup>17</sup> Tradução de citação: Meu interesse não está nos *cyborgs* nem em homens do futuro. Meu interesse está nas formas mais antigas, muito mais arcaicas, eu uso o *cyborg* para fazer um personagem muito rudimentar. De alguma forma existe nessas buscas algo que sempre tenho tratado de explorar: como os extremos se chocam. quando há um desenvolvimento radical, chegam a tocar formas primitivas de comportamentos ou sociais. (BELLATIN *apud* SAÉNS, 2015)

Refletindo sobre os artifícios de armazenamento de memórias empreendidas por Bellatin, poderíamos listar alguns diferentes dispositivos de registro utilizados pelo escritor na composição de sua "anti-escrita" que vão desde a câmera fotográfica de plástico *Diana*, que recorrentemente aparece em sua obra, não apenas como um objeto de memória (como um brinquedo de infância, quando tinha oito anos), mas também como um artifício de criação. Constantemente o narrador (que se apresenta como Mario Bellatin) rememora que durante esse tempo jamais revelou uma foto devido à dificuldade de seu funcionamento, de modo que tal aparelho tornou-se uma espécie de "simulacro de fotografia"<sup>18</sup>(BELLATIN,2014, p.71). Tempos depois, durante sua temporada em Cuba, o escritor, munido de uma câmera russa, revela ter dedicado quase dois anos de sua vida "a realizar Fotos Espectros, que era como llamaban a las fotos que nunca veían a la luz" (BELLATIN, 2014, p.71).<sup>19</sup>

Além das câmeras produtoras de "imagens fantasmas", o escritor recorda também, as horas em frente à sua máquina de escrever *underwood portátil: modelo 1915*. Uma herança deixada por seu avô com a qual, segundo o narrador da obra homônima<sup>20</sup>, escreveu seus primeiros textos e que em algumas ocasiões lhe servia como memorização de páginas da lista telefônica, assim como fragmentos dos livros de seus escritores favoritos. (BELLATIN, 2005, p. 504). Nessa mesma obra, em meio às reminiscências evocadas pela memória do som das teclas e cheiro de tinta sobre o papel propiciados pela máquina de escrever, o narrador (Mario Bellatin), performa com seu atual mecanismo de produção: um computador no qual ele diz organizar uma série de arquivos que andavam soltos. (BELLATIN, 2005, p. 506).

Seguindo os avanços tecnológicos, Mario Bellatin parece ajustar suas formas de escrever e arquivar às tecnologias vigentes. Em entrevistas<sup>21</sup> concedidas durante o lançamento de uma de suas últimas obras *El hombre dinero* (2013), o escritor revela sua nova forma de escrever e reter memórias munido de um *smartphone - iPhone*:

---

<sup>18</sup> *El libro uruguayo de los muertos*: décimo livro compilado na *Obra Reunida 2* (2014)

<sup>19</sup> tradução de citação: " a realizar Fotos Espectros, que era como chamavam as fotos que nunca vian a luz."

<sup>20</sup> *Underwood portátil: modelo 1915*; décima terceira obra compilada na *Obra Reunida I* (2005)

<sup>21</sup> Tomamos com exemplo a entrevista concedida à jornalista Miriam Canales. Revista *Variopinto*, Edición No.26 Julio 2014.

Tampoco fue una decisión deliberada, sino que de pronto, sin darme cuenta, el *iPhone* se me hacía más cómodo y práctico: podía salirme de la casa y seguir escribiendo. Ahora me dedico sólo a escribir, sin necesidad de un estudio ni de un lugar especializado. Antes con la máquina, la cinta, el corrector, era todo un ritual. Esto es muy cotidiano, y si estoy de pie en la fila para algo, escribo ahí. (BELLATIN *apud* CANALES)<sup>22</sup>

Percebemos que com essas transformações ao longo de sua trajetória, Bellatin aglutina no conjunto de sua narrativa distintas formas de pensar e fazer arquivo.

Sobre os impactos dessa contínua mutação na forma de viver e arquivar memórias, Derrida nos aclara que "todo arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira"(DERRIDA, 2001, p.31). É nesse sentido, que tentaremos ilustrar o "arquipélago de memórias" de Bellatin partindo do que Maria Angélica Melendi concebe como "estratégia da memória antimonumental em uma era de catástrofes". Chegamos, pois, ao que Melendi planeia como a "relação sincrética entre documentos falsos e simulacros verdadeiros"(MELENDI, 2006, p. 228), no qual o arquivo para além das rígidas estruturas monumentais, deriva-se de um sistema de montagem, colagem e edição. Assim, propomos o arquipélago como uma forma de margear nosso processo de leitura em torno das "ilhas de memórias" que se encontram comunicadas pela rede que Bellatin designa como "estado gel de intercâmbio".

## 1.2 Estrutura Amniótica: coleções de memórias mutantes

Nesse sentido, a ideia desse arquipélago abre caminho para nos aproximarmos de um possível método de leitura que possa abarcar o *corpus* literário de Bellatin, cuja dimensão flutuante de sua biografia fantasma desdobra-se em "cem mil livros de vida". De ordem experimental, *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, configura-se em um projeto em que o escritor "contará sus años de vida en libros y no en años como es la

---

<sup>22</sup> Tradução de citação: "Tampouco foi uma decisão deliberada, mas que de repente, sem me dar conta, o *iPhone* tornou-se mais confortável e prático: podia sair de casa e seguir escrevendo. Agora me dedico apenas à escrita, sem necessidade de um escritório nem de um lugar especializado. Antes com a máquina, a fita, o corretor, era todo um ritual. Isso é muito cotidiano, e se estou de pé em uma fila para algo, escrevo ali mesmo." (BELLATIN *apud* CANALES)

costumbre cumplirá libros por decirlo de alguna manera."<sup>23</sup> (BELLATIN, 2014,p.01). De tal modo, os leitores interessados por essas "fatias de vida" são alertados por ele: não se trata de um comercio, mas de uma disposição de livros que encontram-se em uma espécie de "estado gel de intercambio".(BELLATIN, 2014, p. 01). Eis que neste momento, começamos a nos acercarmos da plástica do pensamento pela qual se delinea o que aqui, concebemos como "ilhas de memórias" na obra de Bellatin:

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 nos es gratuito. (BELLATIN, 2014,[ *Los cien mil libros de Mario Bellatin*], p. 3)<sup>24</sup>

Além de chamar a atenção do leitor para sua participação colaborativa neste "estado gel de intercambio", o escritor desperta nossa atenção não apenas para o valor a ser pago pelo objeto, mas, sobretudo, para o fato de que a não gratuidade pode implicar, ainda, em uma razão de ser; um motivo de existir.

Nesse viscoso estado de intercâmbio Bellatin parece colecionar arquivos que se esquivam da noção de pensar memória como uma estrutura material e estável. Em uma conferência intitulada "A coleção, o objeto e o estado gel do intercâmbio", o pesquisador Raúl Antelo apresenta uma abreviada reflexão sobre o ato de colecionar, não por meio de levantamentos históricos e listagens catalográficas, "mas no sentido de liame, de vínculo, de força". Antelo define Bellatin como um "supra-nacional rapsódico, Macunaíma" (ANTELO, 2011,p.12), devido ao caráter fragmentário e desenraizado das preocupações inseridas "no modelo lukacsiano<sup>25</sup> dos escritores do *boom* que escreviam acerca da paradoxal fratura entre o velho e o novo, o campo e a cidade, o nacional e o cosmopolita."(ANTELO, 2011, p. 12-13) Além de aproximar a obra de Bellatin do multiculturalismo orquestrado por Mario de Andrade em *Macunaíma*, Antelo também afirma que "a coleção, para Bellatin, tem a estrutura da

---

<sup>23</sup> *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Disponível em *Obra Reunida 2* (2014). Tradução de citação: "contará seus anos de vida em livros e não em anos como é o costume cumprirá livros para dizê-lo de alguma forma."

<sup>24</sup> Tradução citação: Este estado gel de intercambio pode ser variado tanto por Mario Bellatin como pelo possível leitor como pelas circunstancias o único que pode ser definido no estado gel de intercambio é a frase que cada livro portará na segunda página: este livro não é gratuito. (BELLATIN, 2014,[ *Os cem mil livros de Mario Bellatin*], p. 03)<sup>24</sup>

<sup>25</sup> Referente ao filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971)

placenta ubíqua e psicótica de Clarice Lispector" (ANTELO,2011,p.13). Ao aproveitarmos tal analogia, ressaltamos a imagem de uma "estrutura da placenta ubíqua" para pensá-la como o cordão que nos une à obra de Bellatin dentro desse "estado gel de intercâmbio" em que tanto o escritor, como o leitor, segundo ele, tem o poder de transformá-lo.

### **1.3 Risco, Corte, Extirpações e Enxertos**

Diante desse sistema de montagem, somos convidados a exercer o papel colaborativo e participativo na construção da obra. Assim, vemos o processo de pesquisa muitas vezes se confundir com a curiosidade pueril diante do jogo sugerido pelo escritor que propõe como parte de editorial de sua "anti-escrita" que os parágrafos e pontos finais sejam substituídos pelo símbolo de umas pequenas tesouras. (BELLATIN, 2014 [*Los cien mil libros de Mario Bellatin*], p. 6).

Acatando a sugestão do escritor, indicando as tesouras simbólicas como possíveis guias de leitura de sua obra, recortamos aqui *O Trabalho da Citação* (2007), no qual Antoine Compagnon recupera o gesto e o prazer infantil diante da brincadeira de recortar e colar. Desse modo, o recorte e colagem são o modelo do jogo pueril, em cuja alternância de presença e de ausência estaria a origem do signo. Portanto, "recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias e efêmeras". (COMPAGNON,2007, p.13) Assim, tendo as ferramentas "tesoura e cola" em mãos, somos acometidos pelo gesto infantil e o espírito acriançado que Compagnon e Bellatin insinuam como ritual de leitura. No entanto, ao acatarmos tal provocação assumimos o desafio de corromper o texto, tendo em vista que o processo de colar novamente não recupera jamais a autenticidade (COMPAGNON, 2007, p.10).

De certo modo, as tesouras sugeridas por Bellatin nos dão autonomia dentro do texto, distanciando-nos de uma leitura monótona na qual devemos assumir um papel ativo e colaborativo. Assim como Compagnon diante do trabalho da citação, nos vemos fazendo parte de uma "ablação" em que o gesto de citar (recortar e colar) implica também em extrair, mutilar e desenraizar.

Logo, temos parte do material necessário para darmos sequência ao nosso processo de colaboração para o "estado gel de intercâmbio"; um estado que se dá por meio de bricolagens de fragmentos de memórias efêmeras. Assumimos, pois, o risco e o corte, como quem mesmo não entendendo muito bem as instruções, tem "no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação" (COMPAGNON, 2007, p.09)

Prontamente, ainda em busca de um ponto de referência e orientação que nos permitam abarcar de algum modo esse volume impreciso de memórias efêmeras retidas nessa estrutura "amniótica" de Bellatin, vamos ao encontro de "outra criança" evocada pelo filósofo Georges Didi-Huberman ao se deparar com o método *Atlas* de Aby Warburg. De certo modo, o *Atlas* oferece um porto teórico para o desassossego infantil no qual agitam-se o curso inesgotável da imaginação. Em vista disso, a obra *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013), de Didi-Huberman, nos dá a chave para ativar o método atlas como um dispositivo de leitura aberta à imaginação. Assim, o atlas surge como um viés de leitura "conotativo em busca de montagens" que aqui nos servirá de guia para percorrermos o arquipélago de Bellatin:

Uma criança não lê para captar o significado de algo específico, mas sim, para relacionar imaginativamente este algo com muitos outros. Temos, pois, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de mensagens, um sentido conotativo em busca de montagens. O dicionário nos traz sobretudo uma ferramenta valiosa para a primeira destas buscas, o atlas nos brinda certamente com um aparato inesperado para a segunda. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.16-17)

Ter um *atlas* como ponto de referência é também deixar transparecer a esperança em "um objeto de saber e de contemplação para crianças, ao mesmo tempo infância da ciência e infância da arte" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15). Assim, *Atlas Mnemosyne* configura-se como uma obra anacrônica por sua estrutura de temporalidades heterogêneas e montagens que instauram novos paradigmas de leitura que nos permitam resgatar o olhar de criança. Desse modo, conduzindo-nos pela experiência infantil de aprender a ler imagens, Didi-Huberman traz à lembrança o *Atlas Mnemósine*<sup>26</sup> como um legado deixado por Aby Warburg<sup>27</sup> assim como uma "herança do nosso tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

---

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p.17. Título dado ao segundo tópico do capítulo "Disparates", parafrazeando as fórmulas do filósofo Ernst Bloch em *Héritage de ce temps* (1935). Contemporânea dos movimentos das vanguardas, a obra de Warburg arquiteta um método de montagem de imagens nas quais símbolos visuais operam como um arquivo de memórias justapostas. Deixado inacabado por ocasião de

No início do século XX, o historiador de arte, Aby Warburg, movido por seu interesse em problematizar a cultura clássica ocidental, propõe um dispositivo de investigação heurística, como uma nova proposta de documentação e de pensar a memória por meio de imagens. Curador de um extenso arsenal iconográfico, Warburg idealiza um procedimento investigativo por meio exposições obtusas, engendrando técnicas de colagem e montagem. Tal mecanismo ficou conhecido como *Bilderatlas Mnemosyne*: um processo aberto e infinito que gera uma cartografia particular estendida a constantes movimentos de releituras.

Ao evocar as divindades Atlas e Mnemósine no título de sua obra, Warburg concebe um volume de ilustrações, que diferentemente da ordenação fixa de um catálogo, dá-se pelo deslocamento e reposicionamento de um repertório de imagens da memória. Mediante tais imagens ideadas como símbolos condensadores de uma memória particular e coletiva, o historiador sugere um método que perturba as noções positivistas da História metódica, assentada em contemplar unicamente fatos embasados por documentos escritos e legitimados pelas instituições oficiais.

Nessa perspectiva, o projeto *Atlas Mnemosine* (1927) abala os pilares apolíneos de leitura histórica, para instalar espaços de memórias através de imagens, que remontam a uma espécie de cosmologia cultural, interligando aspectos míticos, astronômicos e psicológicos com imagens que constituem visualmente seu pensamento (postais, fotografias de jornais, recortes de fichários de arte, dentre outros).

Portanto, ensejamos aqui, alguns trabalhos teóricos que trazem o método de Warburg, destacando sua mítica importância para o cenário vigente, servindo-nos de ferramenta de pesquisa tanto para a História, como para as Artes contemporâneas. Dentre eles, elegemos as obras *A imagem sobrevivente: História da arte e tempos dos fantasmas* segundo Aby Warburg (2013) e a já mencionada *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013), de Didi-Huberman, além do ensaio "Aby Warburg e a ciência sem nome" compilado na obra *A potência do pensamento* (2015), de Giorgio Agamben. Tal escolha não se dá com intuito de detalhá-las, tão pouco de evidenciar qualquer filiação ou

---

sua morte, o atlas trata-se de conjunto de 63 pranchas (compiladas entre 1924 e 1929), na qual encontram-se reunidas cerca de mil imagens, pinturas, desenhos páginas avulsas de livros, dentre outros objetos visuais.

<sup>27</sup> Abraham Moritz Warburg (Aby Warburg) (1866 - 1929) foi um historiador da arte, notável por seu vasto trabalho sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano.



divergências entre esses historiadores, mas como um pretexto de recortar alguns conceitos que nos ajudarão a pensar o método de Warburg no mesmo espaço em que dissertamos o "arquipélago de memórias antimonumentais" na obra de Mario Bellatin. Recorremos ao atlas de Warburg como um artifício de leitura desse "arquipélago" cujas ilhas são expostas como espaços de memórias que remontam a história da consternação e sofrimento humano.

Pensar o atlas de Warburg como um dos métodos que nos possibilita ler o "arquipélago" de Bellatin, de certo modo parte da necessidade de entender a representação sensorial e as realidades paralelas dessas memórias antimonumentais que impugnam as estruturas físicas dos monumentos em nome de um corpo simbólico de resistência. Assim, o método atlas nos permite ler o "arquipélago" de Bellatin como um museu, um *oikos* (casa) itinerante de memórias que seguem à deriva em meio às disputas territoriais.

Vale ressaltar que tal aproximação não se restringe à obra de Mario Bellatin, como bem ensaia Graciela Speranza em seu *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012). Partindo de um evento sucedido no Museo Nacional Reina Sofia (Madrid), mais precisamente diante da mostra *Atlas. Como llevar el mundo auestas?*, instalada por Georges Didi-Huberman em 2011, inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. No prólogo de seu ensaio ("Atlas de Atlas") Speranza se vê diante das imagens selecionadas por Didi-Huberman; momento em que experimenta a perturbação do tempo real de modo que as estações se sucedem simultaneamente sem nenhuma lógica cósmica (SPERANZA,2012,p.9). Em presença da sequência anacrônica de imagens reunidas por Didi-Huberman, o atlas se revela como um caleidoscópico cintilante de lugares outros. Ao corroborar a ideia de Didi-Huberman de designar o atlas como "herança de nosso tempo", Speranza acrescenta que essa "herencia formal de ese dispositivo atraviesa el paisaje del arte contemporáneo, interpretado a menudo según la lógica del archivo." (SPERANZA, 2012, p.15)<sup>28</sup>. Assim, voltamos ao conjunto de ações que Maria Angélica Melendi apresenta como legado de uma tradição "antimonumental" que permanece como um espécie de herança residual das vanguardas, insurgindo pela necessidade de "interrogar as imagens da arte a partir dessa falha mnésica" e tentar se aproximar novamente de uma realidade perdida por meio de viagens de volta ao

---

<sup>28</sup> Tradução de citação: herança formal desse dispositivo atravessa a paisagem da arte contemporânea, interpretado sempre de acordo com a lógica do arquivo". (SPERANZA, 2012, p. 15).

passado (MELENDI,2006,p.228). Análoga à relação (observada por Melendi) sincrética de arquivos derivados de um sistema de montagem que reúne "documentos falsos e simulacros verdadeiros", Speranza nos permite reforçar o caráter antimonumental latente no Atlas Mnemosyne como uma forma de conhecimento por meio da montagem:

Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una forma de *conocimiento por montaje*, próximo a las experiencias contemporáneas de los collages cubistas, las cajas de Duchamp y el cine de Eisenstein, pero también al pensamiento por constelaciones de Benjamin y Bataille, siempre que se agregue el carácter permutable de las configuraciones alcanzadas, que lo vuelve pensamiento dinámico. (SPERANZA, 2012, p. 15)<sup>29</sup>

No entanto, diante dessa dinâmica do pensamento provocado pela vastidão de imagens expostas por Didi-Huberman, Graciela Speranza é acometida por um sintoma convulsionado pela sensação de falta representativa, falta esta que muitas vezes nos afeta ao nos flagrarmos diante de um método ou qualquer sistema de orientação bussolar que não aporta em nosso lugar de fala. De acordo com Speranza, ao final de sua passagem pela mostra *Atlas. Como llevar el mundo a cuestras?*, de Didi-Huberman, retumba em seu íntimo a questão (à qual, muitas vezes, fazemos coro) sobre a ausência considerável de artistas latinoamericanos. Desde a "figura desmembrada do titã mitológico" e as fotos dos painéis de Warburg que abrem o corredor da exposição, Speranza observa que as obras que se mostram nas salas não estão dispostas por consanguinidades temáticas ou estéticas, nem mesmo por separações entre os cânones clássicos ou contemporâneos, mas por um relato etéreo feito de desterrados de sobrevivências de memórias, reunindo aquilo que "as fronteiras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan".(SPERANZA,2012,p.12)<sup>30</sup> Nesse sentido, Speranza observa que, embora tenha sido feita a justiça ao nome de Jorge Luis Borges, que muito inspirou o trabalho de Didi-Huberman e muito dos artistas que se ali se encontravam, os nomes evocados na exposição são majoritariamente de procedência europeia e norte americana:

---

<sup>29</sup> Tradução citação Isso é o *Atlas Mnemosyne*, uma forma de conhecimento por montagem, próximo às experiências contemporâneas das colagens cubistas, as caixas de Duchamp e ao cinema de Eisenstein,mas também aos pensamento por constelações de Benjamin e Bataille, sempre que se o caráter mutável das configurações alcançadas, que torna o pensamento dinâmico. (SPERANZA, 2012, p. 15)

<sup>30</sup> Tradução de citação: "as fronteiras geográficas, histórias e estética que costumam ser postas de lado." (SPERANZA, 2012, p.12)

Ahí están, por ejemplo, el atlas original que Rimbaud recortó para rearmar el mundo en sus viajes, el miniatlas absurdo de Marcel Broodthaers y la serie de postales *I got up* que el japonés On Kawara envió a sus amigos desde los lugares más insospechados del globo, consignando apenas la hora en que se había levantado. Pero hay también atlas menos literales, como la serie de asépticos *Depositos de agua* de Berndt y Hilla Becher, los *Cuarenta y ocho retratos* de celebridades que Gerhard Richter compuso a partir de su monumental *Atlas* de fotografías y recortes, un herbario de Paul Klee, un álbum del taller textil de la Bauhaus, un desfile de gestos rituales en un video de Harun Farocki, manuscritos del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, y diarios de viajeros y transterrados como Henri Michaux, Bertolt Brecht y Samuel Beckett. En una vitrina está el *Atlas* de Borges y es justo que sea así. Borges seguramente inspiró en parte la sucesión «sabiamente caótica» del conjunto, la historia del arte anacrónica de Didi-Huberman y las obras de muchos de los artistas que están en las salas, y debe ser por eso que frente a la foto de la tapa, en la que se lo ve sonriente a punto de levantar vuelo en un globo – quizás la única en que Borges sonrío–, me da una especie de orgullo ridículo. (SPERANZA,2012, p.10)<sup>31</sup>

Ainda que levemente mordida por uma "espécie de orgulho ridículo" ao ver e se sentir parcialmente representada pela presença de Borges na mostra, Speranza se sente mordida pelo desassossego diante da carência de outros nomes provindos do sul que permitam desenhar um mapa histórico e artístico:

Lo que me inquieta no es la serie de Didi-Huberman – una selección extraordinariamente rica y diversa que abre la historia del arte a un torbellino de tiempos y espacios–, sino el hecho meridiano de que en la *mesa de encuentros* de Didi-Huberman el arte latinoamericano ni siquiera asoma en los intervalos. (SPERANZA, 2012, p. 12)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Tradução citação: "Aqui estão, por exemplo, o atlas original que Rimbaud recortou para reconstruir o mundo em suas viagens, o miniatlas absurdo de Marcel Broodthaers e a série de postais *I got up* que o japonês On Kawara enviou aos seus amigos desde os lugares mais insuspeitados do globo, informando apenas a hora em que havia acordado. Porém, há também atlas menos literais, como a série de assépticos *Depósitos de água* de Berndt y Hilla Becher, os Quarenta e oito retratos de celebridades que Gerhard Richter compôs a partir de seu monumental Atlas de fotografias e recortes, um herbário de Paul Klee, um album da oficina textil da Bauhaus,, um desfile de gestos rituais em um video de Harun Farocki,manuscritos do livro *Passagens* de Walter Benjamin, e diários de viajantes e transterrados como Henri Michaux, Bertolt Brecht y Samuel Beckett. Em uma vitrine está o *Atlas* de Borges e é justo que seja assim. Borges certamente inspirou em grande parte o processo <<sabiamente caótico>> do conjunto, a historia da arte anacrônica de Didi-Huberman e as obras de muitos dos artistas que se encontram nas salas, e deve ser por isso que em frente à foto da capa, na qual o vemos sorridente a ponto de alçar voo em um globo- talvez seja a única em que Borges sorri - , me causa uma espécie de orgulho ridículo." (SPERANZA,2012, p.10)

<sup>32</sup> Tradução citação: "O que me inquieta não é a série de Didi-Huberman – uma seleção extraordinariamente rica e diversificada que abre a historia a arte a um turbilhão de tempos e espaços,

Embora seja notório o fato de que o continente latino-americano tenha entrado significativamente no cenário da arte contemporânea, Speranza reavalia que não há como ignorar que "la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos"<sup>33</sup>(SPERANZA, 2012, p. 12). Desse modo, corroboramos o cálculo de que o lugar da arte e da literatura latinoamericana, salvo exceções, "no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindida del rótulo identitario" (SPERANZA, 2012, p. 12)<sup>34</sup>.

Mesmo que, muitas vezes, devamos considerar o perigo de cair nas armadilhas da "neurose identitária"<sup>35</sup>, como analisa Speranza, se faz necessário entender também que não se trata de uma questão de armar-se com passaportes e hastear bandeiras de identidade "*sudaca*". Ainda que não nos caiba deslegitimar os movimentos mais radicais que saem em defesa da preservação de um lugar de origem cultural e artística, corroboramos a ideia de que, talvez, tenhamos que desnaturalizar e reinventar as categorias redutoras por meio de outras estratégias e outros dispositivos críticos, como acrescenta Speranza. Assim, nutre-se a utopia de que em meio às constantes transformações no atlas global, a arte configurada dentro do território latinoamericano "sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuestas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso" (SPERANZA, 2012, p. 13)<sup>36</sup>

Aproximável ao que aqui entendemos como "arquipélago de memórias antimonumentais" em assimilação ao que Maria Angélica Melendi propõe pensar diante das diversas estratégias de preservação de memória dilaceradas pelas catástrofes, Graciela Speranza nos apresenta seu ensaio como um *atlas portátil de América Latina*.

---

mas o fato notório de que na *mesa de encuentros* de Didi-Huberman a arte latino-americana nem sequer aparece nos intervalos." (SPERANZA, 2012, p. 12)

<sup>33</sup> Tradução de citação: "A ampliação do mapa global parece se decorrente mais da voracidade do mercado do que às cruzadas teóricas democratizadoras dos estudos pós-colonialismo, multiculturalismo e subalternos" (SPERANZA, 2012, p. 12).

<sup>34</sup> Tradução de citação: "ainda não alcançaram uma presença real no atlas mundial da arte que dispensa o rótulo de identidade" (SPERANZA, 2012, p. 12).

<sup>35</sup> Expressão usada pelo curador e crítico de arte, Geraldo Mosquera, citada por Graciela Speranza.

<sup>36</sup> Tradução de citação: "faça parte do mundo visível, não mais para cobrir a cota condescendente ou como o fetiche final dos Outros, mas como arte que reconfigura à sua maneira o mundo que está pegando carona e expande, sem perder sua singularidade, o horizonte da diversidade" (SPERANZA, 2012, p. 13)

A mobilidade inerente ao método se apoia no mapa como dispositivo material capaz de rasurar as linhas instituídas e questionar as identidades territoriais, redesenhando outros mundos possíveis (reais ou imaginários) :

De ahí que el arte haya encontrado en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios. Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que recomponen los órdenes hegemónicos, figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes. Pero hay también recortes parciales que extrañan las geografías locales, nacionales o continentales, itinerarios irónicos del nomadismo turístico o mercantilizado y superficies impensadas para inscribir un mapa, como la palma de una mano, una lonja de carpaccio sobre un plato o un par de sandalias: la cartografía del arte es un venero de metáforas.(SPERANZA, 2012, p.23)<sup>37</sup>

Como possível parte dessa cartografia da arte que opera como uma mina de metáforas, nosso "arquipélago de memórias" configura-se como uma forma de inscrever um mapa de memórias antimonumentais na obra de Bellatin. O importe estratégico do mapa na arte contemporânea é recobrado não apenas pela pulsão destrutiva de seu caráter e valor legitimador da realidade, mas também pela possibilidade de questionar as geografias oficiais e perturbar as rotas dos "itinerarios irónicos del nomadismo turístico o mercantilizado".(SPERANZA,2012,p.23) Como uma tentativa de abarcar a "arte e ficções errantes", nosso arquipélago também opera dentro dessa maquinaria de montagens. Desse modo, diríamos que as expedições pelas "ilhas de memórias" de Bellatin se dá por meio de um sistema similar à estrutura portátil apresentada por Speranza, partindo do princípio que é nessa "movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y

---

<sup>37</sup> Tradução de citação "Desde então que a arte tenha encontrado no mapa um material infinitamente apropriado para desnaturar as ordens instituídas, interrogar as identidades territoriais, abrir caminhos nas fronteiras infranqueáveis, conjeturar outros mundos possíveis e traçar trajetos imaginários. Se os planisférios são abundantes nos mapas de artistas latino-americanos é porque desde o Sul alcançam outras visões globais: catástrofes gráficas, jogos visuais o conceituais que recompõe as ordens hegemônicas, figuram seus estalidos inesperados ou dinamizam com contracorrentes de fluxos que dissolvem as oposições talhantes. Porém há também recortes parciais que exilam as geografias locais, nacionais ou continentais, itinerários irônicos do nomadismo turístico ou mercantilizado e superfícies impensadas para inscrever uma mapa, como a palma de um mão, uma fatia de carpaccio sobre um prato ou um par de sandálias: a cartografia da arte é um manancial de metáforas." .(SPERANZA, 2012, p.23)

lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas errantes*.". (SPERANZA, 2012, p. 16)<sup>38</sup> Entretanto, comparável ao ponto em que Melendi conjectura como residual desejo de memórias e procura por estratégias expedicionárias em busca de rastros e vestígios que nos permitam remontar fragmentos do passado, Speranza acrescenta essas "formas errantes" como estratégias da arte latino-americana para tentar traduzir experiências imersas e flutuantes nesse fluxo de redes globais:

[...] de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales. Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes. (SPERANZA, 2012, p. 16)<sup>39</sup>

Assim, embora os atlas de Aby Warburg e Didi-Huberman nos aportem um importante método de leitura de memórias marginalizadas pelas fronteiras geopolíticas, há na arte latino-americana uma certa necessidade de extravagar sua identidade local que parece não ser comportada pela obra dos historiadores europeus. Como estratégia reparativa, no *atlas portátil*, de Graciela Speranza, são listados alguns nomes cuja poética artística abolem as fronteiras geopolíticas e as restrições da linguagem e dos meios de visibilidade: Mario Bellatin, Roberto Bolaño, Adriana Varejão, Francis Alÿs, Suely Rolnik, Guillermo Kuitca, Alfredo Jaar, Jorge Macchi, Vik Muniz, Carlos Busqued, Rivane Neuenschwander, João Gilberto Noll, Los Carpinteros, Antonio José Ponte, Silvano Santiago, dentre outros.

Antes de darmos sequência a esse reclame a respeito dos critérios de seleção usado por Didi-Huberman em seu *atlas*, cabe enfatizar que esse mal-estar não estaria remediado com a inclusão de alguns nomes na lista. Ainda em concordância com Speranza vale ressaltar que o "*Atlas Mnemosyne* de Warburg é fruto da *memoria inconsciente*" (SPERANZA, 2012, p. 12). Desse modo, nada mais natural que o sistema de montagem

---

<sup>38</sup> Tradução de citação: "Mobilidade real ou imaginária, na viagem ou no passeio urbano, nas migrações voluntárias e involuntárias e nas práticas e linguagens das fronteiras lábeis, onde a arte e a literatura do continente parecem ter encontrado formas errantes".. (SPERANZA, 2012, p. 16)

<sup>39</sup> Tradução de citação: "...de um mundo conectado pelo fluxo cada vez mais nutrido no século XXI das redes sociais. Oprimido pela exigência de sobreatuar sua identidade local e descrente da pureza dos meios convencionais, a arte latino-americana encontrou formas ao mesmo tempo poéticas e críticas de desmanchar as fronteiras geopolíticas e os limites conhecidos dos meios e linguagens." (SPERANZA, 2012, p. 16)

do atlas de Didi-Huberman tenha sido construído por suas referências pessoais. Como forma de entender a natureza de seu incômodo diante do atlas longínquo das geografias do sul, Speranza neutraliza a responsabilidade do historiador europeu cuja possível franca omissão se faz preferível ao gesto de cavar um espaço por uma concessão forçada:

¿Qué esperaba entonces? ¿Que hubiese forzado la selección para hacerle lugar al arte «periférico», obedeciendo a la ética multiculturalista del «reconocimiento» del Otro? En el reparto que la mente ilustrada y sus taxonomías hicieron durante dos siglos, al arte y las ficciones de América Latina les correspondió el lugar de la política crispada, el portento naturalizado y el disparate atroz, variedades más o menos solapadas del exotismo colonial. Hoy, en cambio, el multiculturalismo se ha convertido en la lógica cultural del capitalismo multinacional (el capital global ya no opera con los patrones conocidos de homogenización cultural, sino con mecanismos más complejos que exaltan la diversidad para expandir el mercado) y es preferible la omisión franca a la condescendencia forzada (SPERANZA,2012, p.12).<sup>40</sup>

Ao reconhecer como legítima a "franca omissão" dos nomes latino-americanos no *Atlas* de Didi-Huberman, Speranza reconhece, também, que a mostra em questão se isenta das políticas violentas das cruzadas imperialistas que sob o discurso que "a mente ilustrada e suas taxonomias fizeram durante dois séculos, à arte e às ficções da América Latina". O fato de omitir torna-se menos nocivo do que perpetuar os disparates propagados pelas "variedades mais ou menos solapadas do exotismo colonial", que se alimenta da complexa malha que enaltece a diversidade para expandir o mercado (SPERANZA,2012, p.12).

Além desse mal-estar que motivou a criação do *Atlas portátil* de Graciela Speranza, há outro elemento em comum que nos aproxima. De certo modo, compartilhamos a experiência de termos estado diante de um atlas que antecede a aventura sensível e intelectual do *Atlas* de Didi-Huberman. Enquanto Speranza declara partir da "imagem

---

<sup>40</sup> Tradução de citação: "O que esperava então? Esperava que houvesse forçado a seleção para dar lugar à arte «periférica»,obedecendo a ética multiculturalista do «reconhecimento» do outro? Na repartição que a mente ilustrada e suas taxonomias fizeram durante dois séculos, a arte e as ficções da América Latina lhes correspondeu o lugar da política convulsionada, o portento naturalizado e o disparate atroz, variedades mais ou menos solapadas do exotismo colonial. Hoje, em troca, o multiculturalismo se converteu na lógica cultural do capitalismo multinacional ( o capital global já não opera com os padrões conhecidos de homogeneização cultural, mas com mecanismos mais complexos que exaltam a diversidade para expandir o mercado) e é preferível a omissão franca à condescendência forçada." (SPERANZA, 2012, p. 12).

de um mapa do México que desmentia o da América Latina<sup>41</sup> que se encontrava em um curto romance de Mario Bellatin, nossa série passa a ser montada em decorrência do primeiro contato com a obra *Flores* (2000), na qual somos convidados a lidar com uma densa estrutura narrativa "como si de una complicada estructura sumeria se tratase". (BELLATIN, 2005, p. 432)

Desse modo, propomos aqui a imagem do arquipélago como mais uma possível forma de estar diante da produção literária de Mario Bellatin, junto ao que Speranza recupera de Jacques Rancière como um efeito de *interface* (SPERANZA, 2012, p. 18)<sup>42</sup>. Nessa linha tênue em que a arte se manifesta estrategicamente como uma possível fonte de elaboração traumática, o efeito de *interface* tem a capacidade de modificar o visível e as possíveis formas de percebê-lo e expressá-lo. Nesse ponto de entrecorte se faz imaginável a interseção entre o tolerável e o intolerável da imagem. Análogo ao atlas proposto por Speranza, o "arquipélago de memórias antimonumentais" que aqui projetamos, desenha-se movido pela fé na potência indomável da imaginação artística "que puede cifrar en sus formas metáforas del presente y anticipaciones del futuro [...] promover el disenso frente al consenso generalizado, formular preguntas impertinentes y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes" (SPERANZA, 2012, p. 18)<sup>43</sup>. Assim, tendo em vista as atuais catástrofes do capitalismo neoliberal, somadas às calamidades fomentadas pelas políticas encadeadas pelo mercantilismo, imperialismo e liberalismo, Speranza acrescenta que no discurso da política, da economia e, muitas vezes, das ciências sociais, ainda impera um realismo maciço incapaz de imaginar o futuro. Nesse sentido, é no terreno das "artes e ficções errantes", que essa noção empobrecida de realismo pode sofrer algum tipo de abalo, pois até mesmo a arte que não está dotada de vocação política, torna-se política quando revela os limites da imaginação, fazendo com que as fantasias que se mostram escabrosas à primeira vista, tornem-se realistas. (SPERANZA, 2012, p. 18)

---

<sup>41</sup> Graciela Speranza tem como ponto de partida para sua série de imagens, a imagem derradeira de *Perros héroes* - "Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois", de Mario Bellatin, publicada pela primeira vez em 2003.

<sup>42</sup> Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2005.

<sup>43</sup> Tradução de citação: "que pode cifrar em suas formas metáforas do presente e antecipações do futuro [...] promover o dissenso frente ao consenso generalizado, formular perguntas impertinentes e descobrir configurações ainda inacessíveis às outras linguagens". (SPERANZA, 2012, p. 18).



É em meio à essa interconexão entre imaginação e política que entrevemos o arquipélago de memórias de Bellatin mapeado por galerias de imagens, cujas curadorias se confundem com acervos íntimos de memórias ausentes. Desse modo, vemos as matizes das galerias instauradas em sua narrativa que, quando não comparáveis a museus, costumam adquirir forma de uma fábrica de próteses e aparatos de reabilitação física. A aproximação entre arte e medicina se dá por toda obra de Mario Bellatin e suas nuances entre as memórias dos corpos estigmatizados pela falta e pela plástica herdadas não apenas pelos experimentos científicos eclodidos principalmente ao longo do século XX, mas também pelas colonização do imaginário empreendida pelas cruzadas.

Acreditamos que, assim como Graciela Speranza percebe em seu *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes* (2012), Mario Bellatin recria, à sua maneira, uma espécie de atlas de memórias antimonumentais, onde personagens reais e ficcionais transitam pelos arrabaldes, pelos guetos, desenhando linhas de exclusão, tangenciadas pelo desvio, pelo anormal, pela busca por sexualidades e religiões que escapam das estruturas verticais impostas socialmente. Nessas fronteiras em que se encontram corpos marginalizados, Bellatin parece incitar em sua escrita uma rede de *memórias ativas*<sup>44</sup>, que de acordo com Melendi, se organizaria como uma memória acionada que permite cerzir "a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do estado e convocar para juntos dos vivos os que já foram e os que ainda não de ser." (TERÁN *apud* MELENDI, 2006, p.243)

Longe de descartar a contribuição do trabalho de Didi-Huberman para seguir com a leitura do arquipélago de memórias de Bellatin, voltamos ao *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013) no qual Didi-Huberman retoma a noção de atlas de Warburg, para propor um jogo de leituras de imagens por um viés anacrônico. É nesse estado de choques e ações erosivas que nasce a imagem de nosso "arquipélago de memórias", no qual tentamos entender a dinâmica arquivística na obra de Mario Bellatin, guardião de um mal-estar que, voltando às palavras de Derrida, evoca sintomas, sofrimentos e paixões em um mal de arquivo, "a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória." (DERRIDA, 2001, p. 09) Eis que, nessas "sintomáticas" que dão margens à presença e à falta, a obra de Bellatin surge como "estratégia da memória (e da arte) numa era de catástrofes" (MELENDI, 2006). Bem

---

<sup>44</sup> Conceito aportado por Maria Angélica Melendi em referência ao trabalho da psicanalista Eva Giberti. (2006, p. 242)

como afirma o narrador da obra *La jornada de la mona y el paciente* (2014):, trata-se de uma escritura tal qual um vaticínio, uma transmissão duvidosa oscilando entre "enfermo de verdad y enfermo de mentira. Transformar los síntomas en algo tangible. Estado innombrable. Sensaciones punzantes en el cuerpo." (BELLATIN, 2014, p.10)<sup>45</sup>

Em sua participação no Flip (2009), Bellatin reforça a ideia que o aspecto fragmentário de sua obra se dá a partir de um ato desconstrutivo da escrita cuja construção opera no vazio presente carregado de vestígios do passado:

"Dejo que haya una especie de magma, de espacio caótico en el cual surgieron muchas cosas. Y después es que me siento escritor, cuando empiezo a explorar que cosas aparecieron, que caminos fueron y dónde está la escritura real. Es cuando empiezo a destruir lo que ya fue construido. Es por eso que se ven en los libros fragmentados: no porque están hechos a partir de fragmentos previamente, sino es como el paisaje que queda después de una bomba nuclear. Yo quiero que el lector sienta que donde hay silencio hubo algo, donde hay vacío es un vacío que está cargado de una huella, de un espíritu, de un soplo..." (BELLATIN, FLIP, 2009)<sup>46 47</sup>.

Diante desse silêncio enunciador cujo vazio está carregado de "uma pegada, de um espírito de um sopro", vemos fulgurar a constelação de imagens análoga ao sistema de montagem de Warburg, no qual o pensamento se desdobra nessa malha de sobrevivências fantasmagórica de outros tempos que Bellatin concebe como uma "espece de magma, de espaço caótico no qual surgiram muitas coisas". Como forma de apreender essa dilatada descontinuidade de memórias e tempos, Didi-Huberman imagina uma "mesa para reunir a fragmentação do mundo", como um dispositivo condizente aos "disparates" expostos como plataformas de pensamentos díspares que compõe uma teia de sentidos.

---

<sup>45</sup> "La jornada de la mona y el paciente" (*Obra Reunida 2*, 2014). Tradução de citação: "enfermo de verdade e enfermo de mentira. Transformar os sintomas em algo tangível. Estado inominável. Sensações penetrantes no corpo". (BELLATIN, 2014, p.10)

<sup>46</sup> Texto transcrito de Conferencia : video publicado no Canal Flip disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=bTt-W6xizCI>

<sup>47</sup> Tradução de citação: "Deixo que haja uma espécie de magma, de espaço caótico no qual surgiram muitas coisas. e depois é que me sinto escritor, quando começo a explorar quais coisas apareceram, que caminhos foram e onde está a escritura real. É quando começo a destruir o que já foi construído. é por isso que se vê nos livros fragmentados: não é porque estão feitos a partir de fragmentos previamente, mas é como uma paisagem que fica depois de uma bomba nuclear. eu quero que o leitor sinta que onde há silêncio houve algo, onde há um vazio é um vazio carregado de uma pegada. de um espírito de um sopro..."

Análogo ao que Didi-Huberman entende como uma "ciência inquieta" e Speranza reelabora em seu ensaio como um objeto portátil de "arte e ficções errantes" da América Latina, apresentamos o "Arquipélago de memórias antimonumentais" tal qual uma mesa cujos encontros casuais nos permitem desenhar um mapa imaginário de leituras possíveis e impossíveis.

#### 1.4 Giros siderais e memórias viscerais

Percorrendo o capítulo "Disparates", na obra *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013), de Didi-Huberman, abrem-se artérias que, além de explicar os possíveis mecanismos de construção de um atlas como método de criação e pesquisa, contribuem, também, para a leitura da "disparatada" veia criativa de Bellatin.

Dispondo paralelamente os trabalhos de Warburg e Benjamin, Didi-Huberman nos assessora na tentativa de "Ler o que nunca foi escrito"<sup>48</sup>, experiência essa que se desdobra em lidar com "o inesgotável"; "o visceral, sideral"; "loucuras e as verdades do incomensurável"; as "mesas para reunir fragmentação do mundo"; e as "cartografias da estranheza"<sup>49</sup>. Esses desdobramentos que aqui grifamos ajustam-se com o desenho do nosso "arquipélago de memórias antimonumentais".

Como subtítulo do capítulo "Disparates", Didi-Huberman resgata o pensamento de Benjamin: "Ler o que nunca foi escrito", para pensar o Atlas como um método de leitura que antecede a criação de idiomas. Trata-se de um gesto antigo de leitura das vísceras, dos oráculos, dos movimentos astrológicos e das danças. Nesse movimento encontra-se a latência da imaginação: "aquilo que nos torna capazes de lançar uma ponte entre as ordens de realidade mais afastadas, mais heterogêneas".(DIDI-HUBERMAN,p.22)

De tal modo, o gesto de "ler o que nunca foi escrito" também nos permite apreender o passado historicamente como a "imagem que relampeja"<sup>50</sup> alcançando apenas por meio de intermitências da memória involuntária. Nesses centelhas de memórias faíscam a linha tênue entre razão e desrazão, que Didi-Huberman observa no pensamento de

---

<sup>48</sup> "Ler o que nunca foi escrito" é uma máxima do escritor e dramaturgo Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), citada por Walter Benjamin em suas notas escritas em suas Teses *Sobre o conceito da História* (1940) e retomada por Didi-Huberman em *Atlas e a Gaia Ciência* (2013).

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN,2013

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter, Sobre el concepto de historia. *Obras I, 2*, p. 307

Warburg, como o choque entre os *astra* "do que nos eleva até ao céu do espírito" e os *monstra* "dos que nos precipita até às profundezas do corpo".(DIDI-HUBERMAN,2013,p.21).

Lançamos, pois, uma ponte imaginária, estabelecendo uma ligação entre a noção atlas que suscitando a habilidade de "ler o que nunca foi escrito" nos remete à anti-escrita de Bellatin como ele relata em seu ensaio "Escrever sem escrever" (2014). Ao anunciar sua escrita negativa, o escritor declara estar construindo uma série de textos visuais: textos-imagem, como ele mesmo os define, que tem como princípio escrever sem a necessidade de utilizar as palavras:

yo había detectado que existía una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el narrador de esos libros buscó muchas veces escribir sin necesidad de utilizar las palabras. Hizo uso de elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena para seguir construyendo estructuras narrativas. (BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*] p. 04)<sup>51</sup>

"Escrever sem escrever" trata-se de um sistema de montagem de Bellatin que propõe escrever por meio de elementos próprios de outros meios possíveis de criar narrativas. Nesse sentido, sua escrita negativa equipara-se à uma tabula rasa, na qual saltam aos olhos "os vazios, as omissões, antes do que as presenças". Considerando que "o narrador desses livros buscou muitas vezes escrever sem a necessidade de utilizar as palavras" argumentamos pois a experiência de ler como quem inclina-se sobre uma superfície, uma plataforma: uma *mesa*.

Nesse movimento, reforçamos as suspeitas que nos levam a aproximar a obra de Bellatin do pensamento dialético de Warburg e os binômios *monstra* e *astra*: "coisas viscerais e coisas siderais reunidas numa mesma mesa ou numa mesma prancha". (DIDI-HUBERMAN,2013,p.22). Essa pluralidade de ofícios enfeixadas por Bellatin nos remete à noção de *inesgotável* que Didi-Huberman atribui ao atlas como uma forma de adquirir conhecimento pela imaginação. Atrelados à essa rede, nos valem da

---

<sup>51</sup> Tradução citação: "Eu havia detectado que existia uma busca constante de escrever sem escrever, de ressaltar os vazios, as omissões, mais que as presenças. Talvez por isso o narrador desses livros buscou muitas vezes escrever sem necessidade de utilizar as palavras. Fez uso de elementos próprios de outros meios, tais como câmeras fotográficas, ou encenações para seguir construindo estruturas narrativas."(BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*] p. 04)

conjetura de que "a imaginação aceita o múltiplo e tira proveito dele" (DIDI-HUBERMAN,2013,p.14).

Para seguir imaginando o "arquipélago de memórias", em meio à multiplicidade que Bellatin nos oferece em seus "cem mil livros", ensejamos uma imagem que emerge da obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012) como um gesto criativo espectral, decorrente das fotos tomadas com sua máquina russa, surgindo como lembranças em negativo; como "Fotos Espectros":

Muchas de esas imágenes no deben haber sido sólo únicas sino perfectas. Recuerdo que dentro de la bolsa de plástico había una serie de Fotos Espectro que me entusiasmó cuando la tomé. La acción para realizarlas consistió en sumergir postales de pinturas clásicas en los charcos que creaba el agua de atrapada en la costa rocosa frente a la cual vivía en ese entonces. La mayoría fueron figuras de carácter religiosos. Recuerdo también el registro fotográfico minucioso de las tardes pasadas con mis amigos en una famosa casa de té ubicada en el centro de la ciudad. Fui tomando día tras día esos retratos. En ese trabajo lo fui recolectando en forma minuciosa hasta que de pronto, cuando la inmensa bolsa se llenó con decenas de rollos, decidí deshacerme de ella. Pensé que sólo de esa manera se cumpliría en su dimensión verdadera la idea de fotos semejantes. (BELLATIN, 2012, p.116)<sup>52</sup>

Diante desse recorte de texto-imagem, imergimos novamente na ideia de seguir uma viagem "atlântica" pelas ilhas reminiscentes de Bellatin. Nessas ínsulas orlam-se recordações espectrais que se confundem com os fragmentos que tecem sua "biografia fantasma". Margeando essas imagens da memória confrontando os postais de pinturas clássicas com as lembranças enredadas por laços afetivos, Bellatin pontua também o caráter religioso da maioria das figuras, recordando sua trajetória de estudos teológicos<sup>53</sup>. De certo modo, esses encontros fortuitos regem a sua escrita na qual vemos tencionar o *monstra* (visceral) e o *astra* (sideral) em uma rede comunitária de afetos e ações efêmeras da memória.

---

<sup>52</sup> Tradução de citação: "Muitas dessas imagens não devem ter sido apenas singulares porém perfeitas. Recordo que dentro da bolsa de plástico havia uma série de Fotos Espectro que me entusiasmou quando a tirei. A ação para realizá-las consistiu em mergulhar postais de pinturas clássicas na poças criadas pela água do mar represada na costa rochosa em frente ao lugar onde eu vivia naquela época. A maioria eram figuras de caráter religiosos. Recordo também o registro fotográfico minucioso das tardes passadas com meus amigos em uma famosa casa de chá localizada no centro da cidade. Fui tirando dia após dia esses retratos. Nesse trabalho fui recolhendo minuciosamente até que de repente, quando a imensa bolsa se encheu com dezenas de rolos, decidi me desfazer dela. Pensei que somente dessa maneira se cumpriria em sua dimensão verdadeira a ideia de fotos semelhantes". (BELLATIN, 2012, p.116)

<sup>53</sup> Vale ressaltar que na biografia de Bellatin consta seus estudos teológicos e em ciências da computação na Universidade de Lima antes de desdiciar-se ao mundo das artes.

Karla Cipreste, na conclusão de sua tese sobre "experiências do excesso" na obra de Bellatin, recorre ao pensamento do físico Marcelo Gleiser que propõe a consideração do "anômalo" como forma de desafiar o que se encontra estabelecido: "mundo homogêneo que pode estar formado pelo conhecimento legitimado ou pelas normas e convenções sociais." (CIPRESTE, 2013,p.211). Tal sugestão vem a calhar com o que concebemos ao longo do nosso processo investigativo como "ínsulas de memórias" na obra de Bellatin. De acordo com Cipreste, o físico "ilustra o conhecimento como uma ilha":

Quanto mais conhecimentos são adquiridos, ou seja, quanto mais o conhecimento é apreendido e domesticado, mais os limites dessa ilha com o mar\_ a infinitude do desconhecido\_ aumentam. Assim, ele conclui que é preciso viver com a sabedoria do reconhecimento de que jamais se terá uma visão completa do que se deseja representar, o que é na verdade, o reconhecimento de nossa condição humana. (GLEISER, *apud* CIPRESTE, 2013, p.211)

Pensando essa natureza inesgotável de criação na obra de Bellatin reconhecemos a incompletude de nossa visão frente ao que vislumbramos como uma compilação de "ilhas da memória".

No entanto, prosseguimos nosso destino, que agora ganha mais ânimo, diante da coincidência, apontada por Cipreste, entre a imagem do pensamento ilustrada por Gleiser com a última fotografia exposta por Bellatin na obra *Los fantasmas del masajista* (2009). Ao sugerir tal fotografia, a pesquisadora atribui à imagem de uma falésia, a ilustração do que seria uma estética da existência para a relação densa, conflituosa e inevitável entre o mundo homogêneo (rígido, resistente e imponente) e heterogêneo (uma força imprevisível e fluida da imensidão do desconhecido) (CIPRESTE,2013,p.211). Cipreste repete o gesto de lançar a imagem do abrupto encontro da terra com o mar, ao finalizar seu processo de pesquisa, do mesmo modo que Bellatin deixa em aberto uma de suas obra como um convite: "Lugar perfecto para saltar al vacío".<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> BELLATIN, Mario. Legenda que subscreeve a mencionada fotografia ao fim da obra *Los fantasmas del masajista* (2009), p. 94 Tradução citação: "Lugar perfeito para saltar no vazio."



Lugar perfecto  
para saltar al vacío

**Figura 1 : *Lugar perfecto para saltar al vacío*, (2009)**

Diante dessa ideia abismal, continuamos a explorar tal imagem não como derradeira, mas como parte que dá início ao nosso trabalho. Vemos nessas escarpas e na ação criativa do mar como um princípio, fruto de uma erosão que dá corpo ao nosso *arquipélago*.

Perante essa colisão de tempos e espaços imaginários, entrevemos o visceral e o sideral destacados por Didi-Huberman no Atlas de Warburg, corroborando a ideia de que "a imaginação é, antes de mais nada [...] aquilo que nos torna capazes de lançar uma ponte entre as ordens de realidades mais afastadas, mais heterogêneas."(DIDI-HUBERMAN,2013,p.22) Em oposição à "pureza epistêmica" platônica, que atribuía o ofício artístico a um nocivo artifício dos "fazedores de imagens", Didi-Huberman apreende o método atlas como uma oposição à racionalização lógica do conhecimento, ou seja, um suporte que "introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem." ."(DIDI-HUBERMAN,2013,p.12)

Ao lançarmos uma ponte que nos dá acesso a essas "ordens de realidades" distantes, "reunimos numa mesma mesa"<sup>55</sup> o movimento de um *dervixe* rodopiando sobre as ruínas de memórias sobreviventes, respaldados pela herança deixada por Warburg: "nem desordem absolutamente louca, nem ordenação muito sensata" como pondera Didi-Huberman. Seguimos orientados pelo legado do atlas *Mnemósine*, para conseguir lidar com esse encontro disparatado, tendo em conta que este método aposta na montagem e na a capacidade de criar através da colisão de imagens, uma ciência dialética da cultura ocidental.(DIDI-HUBERMAN,2013,p.21). Portanto, ao condensarmos em um mesmo espaço a imagem corroída, criada a partir da erosão etimológica de um arquipélago ("mar chefe"); que originalmente seria um ponto de interseção entre Grécia, ao oeste, e a Turquia, a leste, acrescentamos a escritura miscigenada circular de um escritor sufi que perturba as fronteiras étnico geográficas que tentam contornar os limites que nos definem como latino-americanos. Bellatin não apenas incorpora o "supranacional rapsódico", como o define Raúl Antelo, como também, transcende os confins traçados pelas demarcações coloniais decorrentes das disputas imperialistas. Em entrevista concedida a Vicente Undurruga para a Revista *The Clinic*<sup>56</sup>, ao ser questionado como o continente latino-americano se configuraria se fosse personagem de sua obra, o escritor rebate que:

Latinoamérica siempre está deformada, sobre todo para nosotros. Como un Frankenstein, llena de piezas de diferentes fábricas. Tenemos un derechismo o neoliberalismo extremo, por un lado, y por otro una izquierda antiquísima, ambos modelos que ya mostraron su fracaso en diferentes instancias. Y estamos rodeados de santones que viven repitiendo fórmulas... (BELLATIN *apud* UNDURRAGA, 2011, p. 3)<sup>57</sup>

Assim, a mesa de escritura de Bellatin torna-se uma possível montagem desse "Frankenstein" de memórias de diferentes fábricas. No entanto esse quebra-cabeças nos serve como dispositivo que aguça a desconfiança desses limites impostos por interesses

---

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMAN,2013, p. 15

<sup>56</sup>Entrevista publicada no dia 12 Abril, 2011 pela Revista *The Clinic*. Disponível em: <http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%99Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%99D/>

<sup>57</sup> Tradução citação: América Latina está sempre deformada, principalmente para nós. Como um Frankenstein, cheia de peças de diferentes fábricas. Temos um direitismo ou neoliberalismo extremo, por um lado, e por outro uma esquerda antiquíssima, ambos modelos que já mostraram seu fracasso em diferentes instancias. E estamos rodeados de charlatões que vivem repetindo fórmulas... (BELLATIN *apud* UNDURRAGA, 2011, p. 3)



econômicos. Tal ruptura, com as noções de unidade aparente, não aparece refletida em sua escritura apenas como fruto dessa natureza continental híbrida e disforme, mas também pela extensão do sufismo como dorso criativo de suas narrativas.

Em entrevista cedida ao Jornal Clarín (2009)<sup>58</sup>, o escritor afirma que, após seu ingresso à uma ordem sufí, houve uma ruptura definitiva em sua escritura e declara que: "antes tenía más miedos, estaba más obsesionado por estar y no estar dentro de la norma. Mi experiencia como sufí me enseñó a desconfiar de los límites, así como de las razones que aparecen como producto de un ejercicio racional" (BELLATIN *apud* BALLESTER, 2009, sp)<sup>59</sup>. Logo, em uma conversa com o escritor Orlando Mazeyra Guillén<sup>60</sup>, Bellatin abre espaço para expor um pouco mais sobre a sua relação com a escrita após o sufismo:

Yo soy sufí, orden a la que ingresé sin ninguna pretensión espiritual sino como si a una escuela de escritores acudiera. Me llamó la atención lo estricto del sistema que impera para demostrar, por ejemplo, que todo forma parte de lo mismo. No puedo creer en Dios porque me parece que no estamos dotados ni para imaginarlo, pero sí creo en los milagros cotidianos. (BELLATIN, 2013,[*Punto en Línea*] sp)<sup>61</sup>

Embora o escritor se esquive sem dar muitas explicações sobre suas pretensões espirituais, tratando sempre com muita ironia quando o assunto é a sua própria escrita, o cerne do sufismo é tocado quando Bellatin diz acreditar em "milagres cotidianos". Tendo em vista que o sufismo se configura como uma realidade inefável e inexprimível que escapa a qualquer ordem classificatória podemos apenas conjecturar sobre as possibilidades de acessá-lo. Talvez, tendo como base as palavras do poeta Jalal ad-Din

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada por Alejandra Rodríguez Ballester. Publicada em 28 Septiembre 2009. Disponível em : <http://edant.clarin.com/diario/2009/09/28/sociedad/s-02007634.htm>.

<sup>59</sup> Tradução de citação: "antes eu tinha mais medos, estava mais obcecado por estar ou não estar dentro da norma. Minha experiência como sufí me ensinou a desconfiar dos limites, assim como das razões que aparecem como produto de um exercício racional". (BELLATIN *apud* BALLESTER, 2009, sp).

<sup>60</sup> ENTREVISTA/No. 42, Publicada em fevereiro de 2013, na Seção Punto en Línea da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM)

<sup>61</sup> Tradução de citação: Eu sou sufí, ordem à qual ingressei sem nenhuma pretensão espiritual mas como se fosse a busca por uma escola de escritores. Me chamou atenção a precisão do sistema ue impera para demonstrar, por exemplo, que tudo forma parte do mesmo. Não posso acreditar em Deus porque me parece que não somos capacitados nem para imaginá-lo, porém sim eu acredito nos milagres cotidianos. (BELLATIN, 2013,[*Punto en Línea*] sp)

Muhammad Rumi<sup>62</sup> possamos apenas intuir que o portal de entrada para o sufismo esteja sob a luz que incide no momento presente:

Alimenta-me, pois estou faminto,  
E depressa, pois "o tempo é uma espada afiada".  
Ó companheiro, o sufi é "o filho do momento".  
Não é regra do seu cânone dizer "amanhã".  
Será possível que não sejas um verdadeiro sufi?  
Dinheiro vivo se perde ao se dar crédito.  
(RUMI, 1992, p. 16)<sup>63</sup>

Nos versos do poeta Rumi temos uma das linhas cervicais do sufismo que parece sustentar a estrutura imaterial da obra de Bellatin. É partindo do princípio de que um sufi é um filho do tempo presente que o escritor se oferece como um instrumento movido pelos "milagres cotidianos". Um sufi, ainda que não seja necessariamente um sufi convicto, vive o tempo presente que é a premissa básica para nos separar das depressões atreladas ao passado e das ansiedades projetadas para o futuro.

Tendo em vista que o sufismo tem como princípio vivenciar uma experiência espiritual de autoconhecimento cujo saber encontra-se além do racional ou daquilo que é factível e material, buscamos entender a narrativa bellatiniana dentro dessa ordem que se alimenta de uma linguagem simbólica e metafísica. Dado este aspecto singular do sufismo, seria evidentemente insuficiente nos determos em uma crítica teórica clássica para tentar explicá-lo. Nesse sentido, poderíamos acrescentar, superficialmente, que o sufismo é uma vertente mística do Islã cuja busca principal é o autoconhecimento.

Em um breve ensaio sobre a obra *Disecado* de Mario Bellatin, a escritora e amiga Margo Glantz<sup>64</sup> destaca a alquimia sufi de sua escritura giratória como um dervixe

---

<sup>62</sup> Jalal ad-Din Muhammad Rumi, também conhecido como "Mawlana" foi um poeta poeta, místico e filósofo do século XIII foi fundador da ordem dos derviches giradores. Responsável por um dos mananciais do sufismo cuja obra conhecida como *Masnavi* ou *Mathnavi* cujo gênero poético reúne fábulas, versículos do Corão, lendas populares, provérbios hindus, budistas dentre outros que extraem da vida diária a seiva para experiência humana. A obra *Masnavi*. escrita em persa (Dísticos) trata-se de uma compilação de seis livros, versos pareados e odes místicas, dentre outros textos que proclamam as venturas e lamentos diante dos conflitos humanos cuja alma peregrina em busca de se desprender de sua condição terrena em busca de sua reunificação com Deus.

<sup>63</sup> Os versos citados acima foram extraídos da *História I : O Príncipe e a Criada*, primeiro capítulo disponível em RUMI, J. *Masnavi*. Rio de Janeiro: Ed. Dervish, 1992.

dançarino, de modo que na obra " *Disecado* se consigue cumplir con la proeza de escribir sin escribir y, sobre todo, de vivir sin vivir, evocando y negando a la muerte, la propia, la del narrador y la de toda escritura" (GLANTZ, 2012, sp)<sup>65</sup>. Pensando a proeza de "escrever sem escrever" de Bellatin como um ato de evocação e negação da morte é possível entrever o tecido místico que cobre sua obra. Desse modo, concebendo a textura da narrativa circular de Bellatin sob a influência das longas túnicas que os dervixes usam durante o *Sema* (ritual da dança giratória), vale ressaltar o aspecto funesto tecido em sua obra. De acordo com o escritor Jorge Cadavid em *Escribir el silencio, ensayos sobre poesía y mística* (2013), no capítulo "Los derviches giróvagos", a dança giratória tem como princípio o movimento perene dos astros cujo centro energético afiança a coesão de cada ser estabelecendo a coerência da totalidade. Desse modo: "la danza es la ciencia del equilibrio que es capaz de medir la energía espiritual del cosmos. No hay nada que no gire en el espacio. La creación de la materia es una danza cósmica constante" (CADAVID, 2013, p. 25)<sup>66</sup>. Nesse sentido, a dança celestial (*sema*) é uma ciência metafísica cuja indumentária simboliza a mortalha que acolhe a morte do ego:

El rito del iniciado comienza al despojarse del traje civil y revestir el hábito: blusa, chaleco y falda acampanada blancos, faja de color que los derviches se ayudan a ceñir entre sí, manto de algodón en el que majestuosamente se envuelven, para tocarse al fin con un cilindro de piel de ocre. El color blanco de la túnica simboliza la mortaja o sudario; el manto negro con el que se cubren, la tumba; el gorro cilíndrico marrón, el cipo o columna fúnebre que en los cementerios otomanos remata el sepulcro. La danza celestial –*sama*– es para el derviche girador una ciencia que incluye una metafísica, una ética y una hermenéutica. (CADAVID, 2013, p.28-29)<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Ensaio "Disecado, de Mario Bellatin" publicado na seção **Opini3n** em *La jornada* no dia 9 de fevereiro de 2012. Dispon3vel em: <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/09/opinion/a07a1cul>

<sup>65</sup> Tradução de citação: consegue-se cumprir com a proeza de escrever sem escrever e, sobre tudo, de viver sem viver, evocando e negando a morte, a própria, a do narrador e a de toda a escritura." (GLANTZ, 2012, sp)

<sup>66</sup> Tradução de citação: ""a dança é a ciência do equilíbrio que é capa de medir a energia espiritual do cosmos. Não há nada que não gire no espaço. A criação da matéria é uma dança cósmica constante." (CADAVID, 2013, p. 25).

<sup>67</sup> Tradução de citação: "O rito do iniciado começa com o despojar da roupa civil e vestir o hábito: blusa, colete e saia em forma de sino brancos, faixa colorida que os dervixes se ajudam a ajustar entre si, manto de algodão no qual se envolvem majestosamente, para tornar-se por fim com um cilindro de pele ocre. A cor branca da túnica simboliza a mortalha ou sudário; o manto negro com o qual se cobrem, a tumba; o gorro cilíndrico marrom, o quipo ou coluna fúnebre que nos cemitérios otomanos termina o sepulcro. A dança celestial –*sama*– é para o dervixe girador uma ciência que inclui uma metafísica, um ética e uma hermenêutica". (CADAVID, 2013, p.28-29)

Seguindo as indicações de um mestre de cerimônias e o ritmo da flauta, os dervixes em um círculo imaginário, giram sobre o próprio eixo como uma dança planetária em torno do sol. Os dervixes tornam-se guardiões da memória por meio de suas danças giratórias, incorporando os saberes sagrados compilados por Yalal al Din Rumi (1207-1273). Também conhecido como *Sema*, o ritual das danças giratórias dos dervixes é a comunhão entre as ordens sagradas da poesia, música e memória ancestral. Desse modo, o *sema* abole as fronteiras de comunicação entre o sagrado e o mundano, possibilitando o encontro entre o corpo terreno e os astros. O ritual evoca a força circular das órbitas inerentes em todas as instâncias da natureza sob a energia gravitacional. Assim, ainda segundo Jorge Cadavid, as viagens planetárias dos dervixes possibilitam a transcendência "do oriente do ser ao ocidente do não ser":

El giróvago es como la mota de polvo que gira alrededor del sol, atraída por su inmensa fuerza gravitacional, o como la polilla, que revolotea en torno a la vela hasta consumirse en el fuego de la llama. Y es que la *sama* de estos “embriagados de Dios” es una danza que no sólo expresa el júbilo del encuentro con el amor indecible, sino que representa también la “aniquilación del ego (Chevalier, 1986: 246) que hace posible un encuentro trascendido. Sus túnicas forman los anillos saturnales. Del blanco torbellino de los pliegues deviene la levitación. Las órbitas planetarias pasan del equinoccio al solsticio. El viaje místico del Derviche irá, según los sufíes, del oriente del ser al occidente del no ser. (CADAVID, 2013, p.29)<sup>68</sup>

Em entrevista concedida à Natalia Páez para o jornal argentino *Tiempo*, Bellatin salienta a impossibilidade de compreendermos o tema do Islamismo tendo como recurso uma formação ocidental. No entanto, o escritor declara pertencer à ala mística que passa pelo Islã com o propósito de transcendê-lo:

---

<sup>68</sup> O girador é como a partícula de poeira que gira ao redor do sol, atraída por sua imensa força gravitacional, o como a mariposa que voa entorno da vela até ser consumida pelo fogo da chama. E é que a *sama* desses “embriagados de Deus” é uma dança que não apenas expressa o júbilo do encontro com o amor indizível, mas que representa também a “aniquilação do ego (Chevalier, 1986: 246) que faz possível um encontro transcendido. Suas túnicas formam os anéis de saturno. do branco turbilhão das dobras devem a levitação. As orbitas planetárias passam do equinócio al solstício. a viagem mística do Dervixe irá, segundo os sufis, do oriente do ser ao ocidente do não ser. (CADAVID, 2013, p.29)

De lo que sí estoy seguro es de que no se va a encontrar nada mientras se recurra a elementos occidentales para comprender del tema. Con relación a los sufíes, somos un ala mística que debe pasar por el Islam porque suponemos que es la última revelación –el libro sagrado e intocado por el hombre–, pero se pasa por el islam con el fin de trascenderlo y no quedarse con las múltiples interpretaciones realizadas con fines específicos por los distintos grupos. La práctica del sufismo está prohibida en varios países del área musulmana, y los santos sufíes mártires han sido victimizados por no cumplir con leyes que no guardan relación con el Corán. (BELLATIN, 2015, p.5)<sup>69</sup>

Decerto, cientes da nossa ignorância frente às idiosincrasias que constituem essas viagens planetárias dos dervixes, pouco teríamos a acrescentar sobre o tema islâmico estando atrelados aos limites de uma formação ocidental. Talvez, uma das razões que nos permite aproximar a narrativa de Bellatin da noção Atlas seria essa própria consciência fecunda apresentada por Warburg em seu método. Como uma espécie de deslocamento da primazia do pensamento científico ocidental, Warburg propõe um giro metodológico para pensar o caráter plurivalente das imagens como forma de estabelecer uma harmonia entre a razão e a emoção, entre religião e ciência, ocidente e oriente. Citamos, como exemplos, a conferência "A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do ocidente" realizada em 1925<sup>70</sup>. Em diálogo com a conferência "Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara", proferida em 2012, Warburg destaca a relação entre o texto árabe conhecido como *Picatrix* e os afrescos do Palacio Schifanoia na Itália.

Partindo do Lapidário do Rei Alfonso X, o Sábio<sup>71</sup>, Warburg apresenta o tratado de magia árabe conhecido popularmente como *Picatrix*. Durante seu reinado, por volta do século XIII, Alfonso X ordena a tradução da obra (ao castelhano e ao latim), que estava composta por um tratado de magia talismânica, no qual são ocultados segredos e conhecimentos sagrados em torno dos astros. De grande importância arqueológica na Turquia, que na época convergia como centro comercial, cultural e religioso da região, *Picatrix* torna-se um dos livros mais populares entre monges, astrônomos, alquimistas e interessados em saberes ocultos do universo. Em suas polêmicas conferências

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida à Natália Páez ao *Tiempo Argentino* no Suplemento Cultura no dia 01 de fevereiro de 2015. Disponível em: [https://issuu.com/tiempoargentino/docs/nacional1\\_53eb318d3fa2ac](https://issuu.com/tiempoargentino/docs/nacional1_53eb318d3fa2ac)

<sup>70</sup> Conferência realizada no dia 25/04/1925, publicada em *Historias de fantasmas para gente grande* (2015)

<sup>71</sup> Alfonso X, conhecido como o Sábio ou o astrólogo foi rei de Castilla e León. Nascido em Toledo (1221) e morto em Sevilha (1284) Alfonso X sucedeu o trono de Fernando III em 1252.

Warburg problematiza as paradoxais tentativas da arte renascentista de "se livrar da servidão ilustrativa da Idade Média." (WARBURG, 2015, p. 99) Ao destacar o excessivo misticismo recalcado pelo Renascimento, Warburg tenta desconstruir o imaginário do "bom europeu", como ele mesmo provoca, fazendo saltar aos olhos a "potencialidade mnêmica impregnada no mundo das divindades pagãs no Palazzo Schifanoia". (WARBURG, 2015, p. 103)

Com o intuito de aproximar o atlas de Warburg do "arquipélago de memórias antimonumentais" de Bellatin, destacamos o recorte do Lapidário do Rei Alfonso X para pensar a obra *Picatrix* como um ponto em comum no qual giram numerosos ensinamentos sufis. De acordo com a pesquisadora Ana R. González Sánchez em sua tese *Tradición y fortuna de los libros de astromagia del scriptorium alfonsí* (2011)<sup>72</sup>, a obra *Picatrix* não apenas recolhe inúmeros ensinamentos e citações de escritores sufis, como também explica através deles conceitos de grande fundamentação mágica. Nesse sentido, a vasta pretensão enciclopédica de Alfonso X tem como referência o conteúdo oculto do *Corão* baseado em muitos autores e obras fundamentais para a cultura árabe e filósofos gregos como destaca Sánchez:

En general, muchos autores y obras son mencionados en el *Picatrix*, pero los que más aparecen son *El libro de las Grandes Formas* de Zósimo, el *Libro exegético de las formas y los hechos del Zodíaco* de Yabir Benhayyan el Sufí (este autor es, en general, uno de los más citados), *El fruto* de Ptolomeo, el *Tratado sobre los talismanes* de ar-Razi, el *Libro del caudal* de Yaafar de Basra, varias obras de Hermes, de Platón, de Pitágoras y de al-Kindi, del ya mencionado Ben Wahsiyya, de Hipócrates y de Aristóteles. Además, al tratar el tema de los sahumeros menciona como referencia dos citas bíblicas tomadas del libro del *Éxodo* en las que se refiere el tema de las ofrendas de perfumes (Ex 30, 22-27 y Ex 30, 31-36). (SÁNCHEZ, 2011, p. 183)<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup>Publicada pela Universidad Autónoma de Madrid (España). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=34950>

<sup>73</sup> Tradução citação: "De maneira geral, muitos autores e obras são mencionadas no *Picatrix*, no entanto os mais citados são *O livro das Grandes formas* de Zósimo, o *livro exegético das formas e os fatos do Zodíaco* de Yabir Benhayyan el Sufí ( este autor é , em geral, um dos mais citados), *O fruto de Ptolomeo*, *O tratado dos talismãs* de ar-Razi, o *Libro do caudal* de Yaafar de Basra, varias obras de Hermes, de Platão, de Pitágoras e de al-Kindi, do já mencionado Ben Wahsiyya, de Hipócrates e de Aristóteles. Além do mais, ao tratar do tema dos sumérios menciona como referencia dois citações bíblicas tomadas do livro do *Éxodo* nas quais se refere ao tema das oferendas de perfumes." (Ex 30, 22-27 y Ex 30, 31-36). (SÁNCHEZ, 2011, p. 183)

Possivelmente, é partindo desse efeito enciclopédico cujo caráter ecumênico se dá pela conflituosa aderência entre oriente e ocidente que Margo Glantz percebe a escritura de Mario Bellatin como uma rede combinatória e alquímica: "la alquimia sufí trasmuta a su personaje ¿*Mi yo?* en un derviche danzarín y sustituye las letras latinas de su nombre por caracteres griegos, ¿o simularán caracteres arábigos?"<sup>74</sup> (GLANTZ, 2012, sp)<sup>75</sup>

É nesse sentido que em sua obra *Disecado* (2014), Mario Bellatin dá voz a um narrador que se percebe vivendo cenas que transcorrem em outras realidades. Ao iniciar sua obra com reticências, Bellatin nos convida a seguir viagem a partir de um final a ser recomeçado. Partindo do princípio que os giros dos *dervixes* podem ser concebidos como um caminho ao portal cujas dimensões são infinitas, cultivando o movimento do corpo físico para abrir a porta entre o terreno e o divino, a voz em terceira pessoa narra experiências transcendentais no livro *Disecado*, como por exemplo o momento em que se viu fora do corpo físico, possivelmente em decorrência de efeitos colaterais produzidos pelos medicamentos usados para atenuar as constantes crises asmáticas:

... durante ciertas noches de otoño, sobre todo aquellas en las que el asma o, más bien, los efectos secundarios producidos por los medicamentos para atenuarla, me dejan en un estado que no podría calificar como dormido o despierto, pasan por mi cabeza una serie de escenas y pensamientos que la mayoría de las veces llegan a límites difíciles de describir. ( BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 1)<sup>76</sup>

Na tentativa de dar conta do imensurável, o narrador afirma ter experimentado um desses momentos que fogem da rotina. Enquanto se encontrava deitado, notou o autor Mario Bellatin sentado à beira da cama: "era como si yo recién hubiera advertido su existencia en medio de un extraño monologo que hubiese comenzado el autor desde

---

<sup>74</sup> Ensaio "Disecado, de Mario Bellatin" publicado na seção **Opini3n** em *La jornada* no dia 9 de fevereiro de 2012. Dispon3vel em: <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/09/opinion/a07a1cul>

<sup>75</sup> Tradução de citação: "A alquimia suf3 transmuta sua personagem Meu Eu? em um dervixe dançarino e substitui as letras latinas de seu nome por caracteres gregos, ou seriam simulações de caracteres árabes?" (GLANTZ, 2012, sp)

<sup>76</sup> Tradução de citação: "... durante certas noites de outono, sobre tudo aquelas nas quais a asma, ou melhor, os efeitos colaterais produzidos pelos medicamentos para atenuá-la, me deixam em um estado que não poderia qualificar como adormecido ou desperto, passam por minha cabeça uma serie de cenas e pensamentos que na maioria das vezes chegam à limites difíceis de descrever. (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 1)..

tiempo atrás." (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 3)<sup>77</sup>. Diante de tal aparição, o narrador suspeita ter encontrado o seu "Eu", de modo que segue chamando-o interrogativamente de *¿Mi Yo?*. Dessa forma, *¿Mi Yo?* torna-se um caminho encontrado pelo narrador de nomear sua biografia fantasma. Ao constatar a presença do escritor sentado à beira da cama, o narrador se dá conta de que *¿Mi Yo?* encontrava-se com um quadro de saúde preocupante, sobretudo por sua forma frenética de se relacionar com os outros, fazendo com que seu espírito (*¿Mi Yo?*) se consumira antes do tempo. Ainda de acordo com o narrador *¿Mi Yo?* possivelmente padecia de uns focos irritativos em ambos os lóbulos temporais<sup>78</sup>, o que resultava em cíclicos estados de consciência que escapam da normalidade: "nuestro autor caía, con una frecuencia cada vez mayor, en convulsiones de distintos grados, así como en cierta situación de inmovilidad que debió sorportar hasta que llegó el día de su muerte." (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p.5)<sup>79</sup>. Assim, o narrador nos leva a constatar a morte do autor cujo artifício passa a se manifestar como uma presença de um corpo fantasmal:

Mientras comencé a escuchar a *¿Mi Yo?* con más atención, buscando entender de manera más clara lo que de alguna manera parecía tratar de expresar, fui comprendiendo que esa presencia podía tratarse de obsequio que me otorgaba eso que se conoce como el más allá. (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p.7)<sup>80</sup>

Entender "*¿Mi Yo?*" não apenas como um ritual de morte do autor, mas também de cura da memória por meio da escritura, nos permite reforçar a justificativa de tentar aproximar sua obra do método de Warburg. De acordo com Speranza, Warburg teria

---

<sup>77</sup> Tradução de citação: "era como se eu recentemente tivesse advertido sua experiência em meio à um estranho monólogo que houvesse começado o autor desde tempos atrás." (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 3).

<sup>78</sup> Longe de tentar estabelecer uma explicação com rigor científico, após a consulta do *Atlas Práctico de Tomografía Computada* (2012), de Singh Hariqbal, resumiríamos que há dois lóbulos temporais, um em cada lado do cérebro situado ao redor dos ouvidos. Tais lóbulos permitem que o corpo possa distinguir as especificidades dos sentidos. Também são responsáveis no auxílio classificatório de novas informações sendo o canal responsável por armazenar as memórias de curto prazo. Enquanto o lóbulo direito estaria implicado na memória visual (capaz de processar a memória imagética), o lóbulo esquerdo estaria relacionado à memória verbal (receptor da memória das palavras e dos nomes).

<sup>79</sup> Tradução de citação: "nosso autor caía, com uma frequência cada vez maior, em convulsões de diferentes graus, assim como em certa situação de imobilidade que teve que suportar até que chegou o dia de sua morte". (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 5).

<sup>80</sup> Tradução citação: "Enquanto comecei a escutar o *¿Meu eu?* com mais atenção, buscando entender de maneira mais clara o que de alguma forma parecia querer expressar, fui compreendendo que esse presença poderia ser uma dádiva que me concedia isso que se entende como coisas do além. (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p.7)



concebido seu *Atlas* como uma contra a clausura do nacionalismo cultural acentuado pela guerra e a asfixia da ortodoxia dogmática (SPERANZA, 2012,p.15). Como forma de defender-se da loucura e estigma de esquizofrenia, Warburg busca uma forma de revelar o pensamento por imagens cuja sobrevivência fantasmal retém a latência de outros tempos. Como forma de acolher essa temporalidade descontínua de memórias concebe-se o Atlas como uma "mesa de encontros". Bellatin, por sua vez, empreende viagens e giros místicos em busca da escrita como portal de transcendência, de modo que *¿Mi Yo?* torna-se uma nova forma de conceber a escrita além da linguagem. Assim, com a morte do autor, a escrita deixa de ser um simples recurso narrativo para exercer sua potência de criação através do ato de "escrever sem escrever". A partir da aparição de *¿Mi Yo?* inicia-se a construção de uma biografia fantasma como estratégia de escapar das estruturas narrativas no sentido convencional. Desse modo, *¿Mi Yo?* segue o plano de construção de sua obra por meio de experiências de escrituras que interceptam os limites tênues entre realidade e ficção e entre vida e morte:

*¿Mi Yo?* llamaba Sucesos de Escritura a todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras. Y consideró haber estado vivo y a la vez muerto durante el tiempo que transcurrió desde que nació en un viejo hospital de la Ciudad de México hasta su entierro a la usanza sufi en la misma ciudad. (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 19)<sup>81</sup>

Como uma possível forma de escrever sem se valer dos métodos clássicos de escritura, Bellatin também apresenta na obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012), a inscrição de sua memória por meio de um ritual que transcenda os limites geográficos. Assim, o escritor peruano que atualmente vive na Cidade do México declara, inclusive, já ter preparado seu funeral e escolhido o lugar de seu enterro cercado de dervixes:

---

<sup>81</sup> Tradução citação: "*¿Meu Eu?* chamava de Acontecimentos de Escritura a todos aqueles atos que consistiam em escrever sem utilizar os métodos clássicos de escrita como, por exemplo, as palavras. e considerou estar vivo e às vezes morto durante o tempo que transcorreu desde que nasceu em um velho hospital da Cidade de México até seu enterro em um ritual sufi na mesma cidade." (BELLATIN, 2014, [*Disecado*], p. 19)

Aunque parezca una desproporción geográfica, alrededor de mi cuerpo darán vueltas durante infinitas horas una serie de derviches giradores. Estaré envuelto durante ese trance en una tela verde repleta de pétalos de flores frescas y tendré como despedida el canto jubiloso que acompaña las Bodas Místicas, que es como se conoce a la muerte dentro de mi orden. (BELLATIN, 2012, p. 27)<sup>82</sup>

Desse modo, "ainda que pareça uma desproporção geográfica", o Atlas de Bellatin possibilita por meio de fragmentos um corpus em sua unidade a integração de si próprio, a sua totalidade não em si mesmo, mas superando-se a si próprio saindo de si mesmo para encontrar-se com "¿Mi Yo?".

Desse modo, como um sistema de montagem semelhante ao Atlas de Warburg, "¿Mi Yo? solia indagar por distintos medios – sea fotos, puestas en escena o dibujos – sobre la relación que podía existir entre el autor y su obra" (BELLATIN, 2014,p.19)<sup>83</sup>. Partindo desses giros místicos, Bellatin escreve biografias fantasmas sem necessariamente fazer uso das palavras. Nesse sentido, a memória não apenas fundamenta a experiência como também a transforma para além dos marcos temporais. De acordo com Didi-Huberman, no cerne do atlas *Mnemosyne* encontra-se o fluxo de energia emanada pelo pensamento humano, no qual são tensionados seus gestos e suas paixões. O Atlas torna-se um artifício minucioso no qual essa energia latente da memória desenha sobre uma mesa de encontros os enigmas que nos permitem intuir as fronteiras conflituosas entre a matéria e a espiritualidade. Nessa linha que intercepta a vida e a morte Bellatin opera como uma plataforma de imagens e encontros, onde são entrelaçadas uma rede de afetos na qual desenhavam-se uma série de biografias materiais e espectrais cuja presença abre um portal de comunicação com o sobrenatural.

Com base nas palavras do próprio Warburg em sua nota "Introdução à Mnemosine" compilada em *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015)<sup>84</sup> que o espaço intermediário entre a "criação consciente da distância entre si e o mundo exterior"

---

<sup>82</sup> Tradução de citação: " Ainda que pareça uma desproporção geográfica ao redor do meu corpo darão voltas durante infinitas horas uma serie de dervixes giradores. estarei envolto durante esse transe em uma tela verde repleta de pétalos de flores frescas e terei como despedida o canto jubiloso que acompanha as Cerimônias Místicas, que ;e como se concebe a morte dentro da minha ordenação. "(BELLATIN, 2012, p. 27)

<sup>83</sup> Tradução de citação: "Me eu? costumava indagar por distintos meio- seja fotos, encenação ou desenhos - sobre a relação que poderia existir entre o autor e sua obra"(BELLATIN, 2014, p. 19).

<sup>84</sup> *Histórias de fantasmas para gente grande* é uma coletânea de nove textos de Aby Warburg ( 1866-1929), publicada recentemente pela Companhia das Letras em 2015.

configura-se como o "substrato da figuração artística", fomentando as precondições para que tal consciência possa operar como uma função social duradora que por meio de uma dança tensionada entre a imersão na matéria e da emersão da sensatez, indicando o "circuito entre cosmologia das imagens e as dos signos cujo colapso como instrumento espiritual de orientação são justamente o que indica o destino da cultura humana." (WARBURG, 2015,p.363)

De acordo com Didi-Huberman, Warburg foi minucioso para pensar um espaço em que essa energia que impulsiona o destino da cultura humana fosse armazenada de alguma forma. Assim, entender a obsessiva escritura de Bellatin como um ritual de cura pela "escrita sem escrever" de certo modo nos permite nos aproximarmos dessa "zona de não-saber" que Didi-Huberman entende no Atlas de Warburg como contraditória energia que encontra-se "nem desordem absolutamente louca, nem em ordenação muito sensata", de modo que o Atlas transmite no sistema de montagem a capacidade de produzir, através de encontros de imagens, um conhecimento dialético de energias que se chocam em dois hemisférios: *astra*; "transposição do sistema cósmico" de um lado e *monstra*; "abismos simétricos do mundo visceral", de outro. (DIDI-HUBERMAN,2013, p.22). Portanto, os giros místicos criativos de ¿Mi Yo? na obra de Bellatin estaria em comunhão com o que Warburg diz acreditar :

tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vem socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgástica. (WARBURG, 2015, p.363)

Ao conceber o homem artístico amparado pela memória coletiva e individual, Warburg tenta delinear as extremidades do comportamento psíquico que vibra entre a perspectiva de mundo matemática e a religiosa. É nesse movimento oscilante que Bellatin parece construir sua narrativa sob efeito dos giros místicos dos dervixes cuja dança sagrada conduz ao êxtase meditativo. Nesses giros, a escrita torna-se um ponto de interseção entre transcendência e a vida corriqueira que, como o próprio escritor afirma no *Libro uruguayo de los muertos* (2012), muitas vezes se vê dividido entre os êxtases contínuos ao mesmo tempo em que se vê condenado à uma condição vulgar:

Ahora me dedico, en la vida ordinaria, a experimentar y concebir la realidad a través de otros ojos. No puedo explicarte cómo se realiza aquella práctica. Sin embargo, te puedo decir que se trata de un juego interesante, capaz de producir éxtasis continuados.

Pese a llevar a cabo este juego, me encuentro en una etapa de absoluta desconfianza. No puedo abrir la puerta sin salir perdiendo. Hay un lado vulgar que me condena. (BELLATIN, 2012, p.245)<sup>85</sup>

Frente a esse caráter contraditório Bellatin acrescenta que percebe sua escritura como um beco sem saída expandindo-se contida dentro de uma espessura extraviada. Tal contrassenso possibilita que ele prossiga com seu projeto obsessivo, resultante de uma série de revelações provenientes de sonhos e o transe da escritura fundamentada pelo gesto de "escrever sem escrever":

Hasta que, por fin, después de una serie de revelaciones, una tras otra, en sueños y en el trance de la escritura - que fueron apareciendo seguramente para querer decirme que es un estúpido quien esculpe sobre su sombra - me di cuenta del peligro del accidente, de lo escindido, de lo que sabemos no forma parte del todo. Y aparece sin más el callejón sin salida. (BELLATIN, 2012, p. 247)<sup>86</sup>

Ao tentar "escrever sem escrever" Bellatin tenta vencer o inimigo oculto na linguagem, muitas vezes responsável pela estandardização do texto. Desse modo, "escrever sem escrever" torna-se uma estratégia de se esquivar dos obstáculos da escrita, de modo que propõe uma "desescritura" como projeto literário.

Para melhor justificar a aproximação desse projeto de "desescritura" de Bellatin (que aqui apreendemos como um arquipélago de memórias) do método Atlas, destacamos outra imagem recortada por Warburg: "o fígado profético de Piacenza"<sup>87</sup>. Ao estar perante essa enigmática viscera, Warburg acredita estar diante de "um tipo de transição

---

<sup>85</sup> Tradução de citação: "Agora me dedico, na vida cotidiana, a experimentar e conceber a realidade por meio de outros olhos. não posso lhe explicar como se realiza aquela prática. Porém, posso lhe dizer que trata-se de um jogo interessante, capaz de produzir êxtases contínuos. Apesar de que ao realizar esse jogo, me encontro em um processo de absoluta desconfiança. Não posso abrir a porta sem sair perdendo. Há um lado vulgar que me condena." (BELLATIN, 2012, p.245)

<sup>86</sup> Tradução de citação: "Até que, por fim, depois de uma serie de revelações, uma após a outra em sonhos e no transe da escrita- que foram aparecendo seguramente para querer me dizer que é um estúpido aquele que esculpe sobre a sua sombra- me dei conta do perigo do acidental, do dividido, do que sabemos não forma parte do todo. Y aparece sem mais um beco sem saída." (BELLATIN, 2012, p. 247)

<sup>87</sup> De acordo com Aby Warburg em sua conferência "A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do ocidente", o profético fígado de Piacenza trata-se de uma víscera de bronze encontrada nas ruínas dos etruscos ( de Piacenza), antigos povoadores da Península Itálica. Na peça de bronze encontram-se gravadas os doze signos zodiacais além de outras inscrições astrais por meio das quais os antigos sacerdotes prognosticavam o futuro.

em tudo peculiar entre previsão pelas vísceras e a especulação cósmico-matemática" (WARBURG, 2015, p. 325). Embora não se arrisque em penetrar mais fundo na relação entre essa estrutura hepática e o globo celeste dos saberes, Warburg destaca a "via dolorosa da questionável inteligência humana"(WARBURG, 2015, p. 325). No entanto, Warburg reafirma a necessidade de compreender as leis do corpo e da alma como regularidades autônomas e inerentes ao organismo humano.

Em sua obra *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013). Didi-Huberman transparece suas impressões diante da primeira prancha, de Warburg, que segundo ele é espantosamente significativa (DIDI-HUBERMAN,2013, p.23). Tal assombro se dá pela confluência de imagens díspares que vão desde figuras astronômicas ou astrológicas do sol, da lua ou de escorpião, ao lado de figuras reais como a de Assurbanípal localizada à esquerda. Nesse ínterim, Didi-Huberman entrevê na parte superior da prancha "cinco formas brutais" que para ser melhor exploradas, o convidam-o a uma aproximação. Ao acatar tal chamando o historiador percebe estar diante do que ele reconhece como "objeto iniciático" do legado deixado por Warburg, considerando que o Atlas Mnemósine "surge como um tesouro de saber visual, herança de nosso tempo."<sup>88</sup> Nesse tesouro encontram-se as raízes da história da arte gravadas em "representações antigas, babilônicas ou etruscas, de fígado de carneiro". (DIDI-HUBERMAN,2013, p.23)

Eis que chegamos a um ponto excitante e não menos espantoso desta investigação. Aqui vemos coincidir a raiz ascendente que dá origem ao espaço heterogêneo em que conforma-se a desordenada narrativa de Mario Bellatin.

Ao abrir novamente a obra *Flores* (2005), nos deparamos, já no segundo fragmento introdutório, com uma abismal informação, que aqui se faz tão valiosa quanto os "fígados de carneiro" para Didi-Huberman:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. (BELLATIN, 2005, p.378)<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Tradução de citação: "Existe uma antiga técnica suméria, que para muitos é o antecedente das naturezas mortas, que permite a construção de complicadas estruturas narrativas baseando-se na soma de determinados objetos que juntos conformam um todo. É desse modo como tenho tratado de confrontar este relato, de alguma forma como está estruturado o poema de Gilgamesh." (BELLATIN, 2005, p.378)

Estar diante do citado fragmento é, de certa forma, estar frente a um "tesouro" que nos dá a chave e o fôlego para prosseguirmos nessa expedição. Se por um lado a antiga técnica suméria valia-se da "soma de determinados objetos que juntos conformam um todo", nos valeremos, pois, metonimicamente desse recorte como uma peça que nos auxilia a entender melhor a complicada estrutura narrativa de Mario Bellatin. Tal desafio não se viabiliza de outro modo que não seja por meio de um "conhecimento nômada; desterritorializado"(DIDI-HUBERMAN,2013, p.25), adquirido ao longo de nosso percurso pela narrativa desse escritor, que semelhante ao método de Warburg, "nos convida a impureza fundamental das imagens, a sua vocação para o deslocamento, a sua intrínseca natureza de montagens." (DIDI-HUBERMAN,2013, p.25)

Assim, como a herança de nossa história da arte encontra-se em algumas vísceras; apresentadas como "as primeiras frases da história da cultura ocidental" (DIDI-HUBERMAN,2013, p.23), vemos reluzir aqui, a potência comparativa do atlas Mnemósine de Warburg com o "Arquipélago de memórias antimonumentais" na obra de Bellatin.

### **1.5 Atlânticos encontros casuais sobre uma mesa de dissecações**

Ao reproduzir em sua imaginação a palavra *atlas*, Didi-Huberman recobra uma tradição que opera esse "aparelho de leitura antes de tudo" (DIDI-HUBERMAN,2013, p. 15), ou seja, um objeto de saber e de contemplação infantil, um método que segue vigente, explorado por nossos contemporâneos:

É toda armadura de uma tradição pictórica que explode com o *Handatlas* [*Atlas de bolso*] dadaísta, o *Album* de Hannah Höch, os *Arbeitscollagen* [*Colagens de trabalho*] de Karl Blossfeldt ou a *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp e ainda os *Atlas* de Marcel Broodthaers e de Gerhard Richter, os *Inventaires* de Christian Boltanski, as montagens fotográficas de SolLeWitt ou mesmo o *Album* de Hans-Peter Feldman. Deste modo, distantes do *quadro* único, encerrado sobre si próprio portador de graça ou de gênio[...], alguns artistas e pensadores comprometeram-se em, por assim dizer, baixar de novo, moderadamente, até a mais simples e mais díspar *mesa*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17)

Entendemos a obra de Bellatin como um possível fruto dessa linhagem de "operários", que se curvam sobre o ofício de criação; inclinando-se "até a mais simples e mais díspar mesa".

Para pensar o lugar da *mesa* como um espaço distante da ideia de *quadro*, Didi-Huberman acrescenta que o segundo pode ser sublime, mas o primeiro nunca o será, podendo distinguir-se entre "mesa de oferenda, mesa de cozinha, de dissecação ou de montagem, depende." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17)

Intercalamos a seguir, quiçá, o espaço mais evocado na obra de Bellatin, seja como objeto operacional de sua escrita despedaçada, uma instalação, um altar, ou até mesmo um móvel prosaico.

Didi-Huberman recorda que, na época da corrente de pensamento estruturalista, o *quadro* muitas vezes era concebido como *superfície de inscrição* pela qual se institui uma autoridade por meio de uma inscrição perene; duradoura: "um encerramento espacial, uma verticalidade que nos domina desde a parede em que está pendurado, uma permanência temporal de objeto cultural." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18) Por outro lado, a *mesa* "mais não é do que um suporte de trabalho que pode ser continuamente retomado, modificado, senão mesmo recomeçado" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18). Projetamos assim, a imagem do "arquipélago de memórias antimonumental" como essa "superfície de encontros e de disposições passageiras" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18) em que Bellatin reúne em seus planos de trabalho, um corpus de imagens que operam como um teatro ou uma oficina de memórias. Comparável a um espaço experimental no qual a contemplação se dá por meio das imagens em suas conexões aparentemente fortuitas, a obra de Bellatin permite ao leitor uma leitura autônoma. Desse modo, nos posicionamos diante de sua obra como quem se debruça sobre uma mesa de exposições capaz de convergir fragmentos díspares do mundo em um mesmo espaço.

Pensando na oposição entre a unicidade do *quadro* em contraste com a abertura múltiplada da *mesa*, voltemos novamente à obra *Flores* (2005) para melhor ilustrar o projeto literário de Bellatin como um plano distante da hierarquia verticalizada pela autoridade de um *quadro*. Nela vemos o protagonista (um personagem escritor) que se desdobra entre escrever relatos sobre os submundos das sexualidades alternativas e as transcendentais meditações em uma mesquita. Nesses "giros místicos" e performáticos o

personagem-escritor se depara com uma condição na qual lhe é impossível realizar uma plástica que equivale a "querer imitar Deus", quer dizer, jamais seria um pintor, nem coisa parecida:

La última vez que visitó la mezquita, el escritor se atrevió a confesarle su oficio al *sheik* que la dirige. De las artes lo más puro, fue la respuesta que recibió. "Escritor puedes ser, pero jamás pintor ni cosa parecida", sentenció el *sheik* luego de escucharlo con atención. El pájaro negro que solía aparecer en muchos de sus sueños místicos, le había dicho lo mismo: "escritor puedes ser, pero jamás pintor ni cosa parecida". 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. En algún momento de su vida, el *sheik* había sido pintor. Eso había sido antes del peregrinaje alrededor del mundo que realizó treinta años atrás. De América llegó a Medio Oriente y recorrió, uno a uno, los templos de la mayor parte de las religiones conocidas. Estuvo en algunos de los espacios sagrados de la India, Nepal y el Tibet, hasta que conoció una mezquita en Estambul donde consintió que lo bautizaran. Desde ese momento se hizo discípulo del pensamiento suffí. Cuando regresó a su país quemó, en un acto ritual, sus materiales de pintura y alguno que otro lienzo olvidado. (BELLATIN 2005, p. 430)<sup>90</sup>

Na citação acima vemos que sentença do *sheik* reforça a dimensão alquímica da escritura apontada por Margo Glantz na obra bellatiniana. Desse modo, na medida em que vemos desenhar um mapa nas pegadas do escritor-personagem que (partindo da América chega ao Oriente Médio recorrendo os templos da maior parte das religiões conhecidas) parece expor sobre a mesa souvenirs de memórias para recordar que esteve em "algunos de los espacios sagrados de la India, Nepal y el Tibet, hasta que conoció una mezquita en Estambul donde consintió que lo bautizaran"(BELLATIN 2005, p. 430). É nessa plataforma em que as figuras religiosas profanadas se misturam aos giros místicos de Bellatin, que nos levam a ler o texto que tem como projeto "escrever sem escrever".

---

<sup>90</sup> Tradução de citação: "A última vez que visitou a mesquita, o escritor se atreveu a confessar seu ofício ao *sheik* que a dirige. Das artes o mais puro foi a resposta que recebeu:- " Escritor pode ser, mas jamais pintor ou coisa parecida", sentenciou o *sheik* após escutá-lo com atenção. O pássaro negro que costumava aparecer em muitos de seus sonhos místicos, havia dito o mesmo: "escritor pode ser, mas jamais pintor ou coisa parecida". Em mais de uma ocasião, o sheik havia expressado que tratar de representar a realidade por meio da plástica equivalia a querer imitar a Deus. Em algum momento de sua vida, o *sheik* havia sido pintor. Isso havia sido antes da sua peregrinação ao redor do mundo que realizou trinta anos atrás. Da América chegou ao Oriente Médio e percorreu um a um, os templos da maior parte das religiões conhecidas. Esteve em alguns do espaços sagrados da Índia, Nepal e Tibete, até que conheceu uma mesquita em Istanbul onde foi batizado. Desde esse momento tornou-se discípulo do pensamento sufi. Quando regressou ao seu país queimou, em um ato ritualístico, seus materiais de pintura e alguma outra tela esquecida". (BELLATIN 2005, p. 430)



Ainda na citação acima, destacamos o gesto consequente da conversão do personagem ao pensamento sufi que inicia um ritual de destruição de seus materiais de pintura. De certo modo, no gesto destrutivo dos quadros estaria a pulsão de desmaterialização dessa necessidade de perpetuar e emoldurar a memória. Nas ações do "*dervixe* dançarino" se desfaz a "permanência temporal" inscrita na unidade do *quadro*. Assim abre-se um espaço, uma *mesa* ao movimento permanente que atua como regra como um motor criativo, capaz de transformar e modificar de forma permanente; inclusive essa própria mudança. Portanto, em meio a esse fluxo mutante somos conduzidos por constantes digressões ritualísticas que ropem com a noção de permanência institucional da memória cultural. Tal ruptura no conduz a pensar o caráter antimonumental na obra de Bellatin.

Didi-Huberman atribui a noção atlas ao ato de embaralhar e espalhar as cartas, desordenando a ordem das imagens numa mesa para "criar configurações heurísticas [...] capazes de entrever o trabalho do tempo sobre o mundo visível" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.55). Percorrendo o olhar sobre a superfície narrativa de Bellatin, como quem folheia um atlas aleatoriamente, vemos avultar inúmeras imagens em que a *mesa* aparece destacada em sua obra em suas variadas formas.

Recortamos apenas alguns exemplos que vão desde mesas de metal típicas de hospitais; mesa de refeitório ou até mesmo como um lugar de cura espiritual, como o escritor descreve no ensaio *Giradores en torno a mi tumba* (2014) : " la mesa de escritura como único refugio capaz de hacer que la angustia disminuya" (BELLATIN, 2014, p.03).<sup>91</sup> Entrevemos também o aspecto industrial das mesas mencionadas na obra *Lecciones para una liebre muerta* (2014): "mesas con herramientas, moldes, hierros extraños. Se trata del lugar donde se realizaba labor del vaciado y el modelado de la prótesis" (BELLATIN, 2014, p. 77-78)<sup>92</sup>. Diante dessa montagem, vale recortar também a mesa que comporta a memória do desconcertante quadro de Frida Kahlo que Bellatin evoca na obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012) : "una mesa cubierta con una sábana que recuerda la cama de la mujer cosida a puñaladas y el hombre a su lado afirmando que sólo fueron *Unos cuantos piquetitos*" (BELLATIN, 2012, p. 31)

---

<sup>91</sup> Tradução de citação: " de escrita como único refugio capaz fazer que a angustia dimiuia." (BELLATIN, 2014, p.03).

<sup>92</sup> Tradução de citação: "mesas com ferramentas, moldes, ferros esquisitos. Trata-se do lugar onde se realizava o trabalho de esvaziamento e a modelagem da prótese" (BELLATIN, 2014, p. 77-78).

Diante desse dilatado repertório de *mesas* ensejamos a questão lançada por Didi-Huberman: "Como não deduzir então que a mesa serve sobretudo de operador de conversão entre os poderes da natureza e os poderes da cultura, as coisas brutas e os signos organizados, a fragmentação dos *monstra* e a constelação dos *astra* ? "(DIDI-HUBERMAN,2013, p.55) Assim, seguimos a nos perguntar como não deduzir que a obra de Mario Bellatin possa ser lida como uma mesa: um atlas? Ainda com o intuito de fundamentar melhor nossas suspeitas, nos detemos na observação de Didi-Huberman ao considerar que a *mesa* vai além de uma superfície:

Seja para sobre ela fazer uma refeição, depositar oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tecer alguma operação mágica, a mesa, em qualquer dos casos recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas.(DIDI-HUBERMAN,2013, p.50)

Em meio à essa heterogeneidade e múltiplas relações postas sobre a mesa, vemos esse objeto ganhar novos sentidos de leitura na obra de Bellatin. Desse modo, consideramos também que tal objeto pode ser concebido como um *altar*; um espaço que assim como a anafórica mesa, exemplificada anteriormente, que instala-se recorrentemente ao longo do conjunto fragmentado do texto, elevando signos de adoração e fetiche, como podemos ver em *Damas Chinas* (2005):

En una sección de la sala había instalado un altar, como una suerte de homenaje a los seres y a las situaciones que más habían influido en su vida. La pared lucía una foto de Marilyn Monroe y habían, también, varias imágenes de los Beatles en sus distintas épocas (BELLATIN,2005, p.89).<sup>93</sup>

Em oposição às imagens de artistas acima, na sequência vemos na obra *Efecto invernadero* (2005): " en un pequeño altar se repetían, idénticas, las imágenes de San Jerónimo" (BELLATIN, 2005, p.69)<sup>94</sup>. Ainda como forma de ilustrar as mais variadas aparições de mesas como espaços de memórias, recortamos da obra *Flores* (2005), as

---

<sup>93</sup>Tradução de citação: "Em uma seção da sala havia instalado um altar, como uma espécie de homenagem aos seres e às situações que mais havia influenciado em sua vida. Na parede reluzia uma foto de Marilyn Monroe também, varias imagens dos Beatles em suas diferentes épocas". (BELLATIN,2005, p.89).

<sup>94</sup> Tradução de citação: "em umn pequeno altar repetiam-se, idénticas, as imagens de São Gerônimo" (BELLATIN, 2005, p.69).

imagens de altares em que se praticam cultos diversos: *altar* de sadomasoquismo em suas distintas variantes; *altar* dedicado aos “adultos maltratados en la infancia” e aos “Jóvenes que aman a los ancianos”, como espaço de elaboração de memórias traumáticas (BELLATIN, 2005, p. 381). E não há como não mencionar a imagem do *altar* instalado na ação da performática obra *Perros Héroes* (2005), em que Mario Bellatin coloca em cena uma leitura teatral realizada em uma igreja do século XVI localizada no convento onde Sor Juana Inés de la Cruz ficou enclausurada:

Escogí como lugar de encuentro el templo de san Jerónimo en ciudad de México, construcción del siglo XVI ubicado dentro del convento donde Sor Juana Inés de la cruz pasó casi toda su clausura. Al mismo tiempo contrate" al grupo de *rock oscuro*, santa sabina, para que hiciera una suerte de partitura con el contenido del libro que se presentaba. Todo salió a la perfección. El templo se llenó de personas. La mesa de presentación fue armada en el mismo altar. Cada uno habló de detalles y supuestos problemas surgidos durante el montaje. Habló, también, un reconocido crítico teatral, quien incluso publicó su texto en una revista de gran circulación. Finalmente, los presentadores se retiraron. El altar quedó solitario. En ese momento apareció de debajo de la mesa un perro entrenado, se trataba de una *hembra pastor belga malinois*, que saltó y quedó inmóvil, por espacio de media hora, en medio del altar. Apenas el perro se acomodó en su inmovilidad, la nave central se oscureció. Sólo quedó iluminado el lomo y la cabeza del animal, así como el retablo principal de la iglesia. En ese momento surgió, oía en *off*, la voz de la cantante de santa sabina. En mitad de la acción, que se iba desarrollando en medio de una expectación pasmosa, me dieron unas ganas profundas de voltear hacia el público —me encontraba sentado en la primera fila—, y preguntar, en voz alta, que era lo que en realidad estaban haciendo sentados allí. (BELLATIN, 2005, p.513-514)<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Tradução de citação: "Escolhi como local de encontro o templo de São Jerônimo na cidade do México, construção do século XVI localizado dentro do convento onde Sor Juana Inés de la Cruz passou quase toda a clausura. Ao mesmo tempo contratei o grupo de rock sombrio, santa sabina, para que fizessem uma espécie de partitura com o conteúdo do livro apresentado. Tudo saiu perfeito. O templo encheu de pessoas. A mesa de apresentação foi montada no mesmo altar. Cada um falou de detalhes e supostos problemas surgidos durante a montagem. Falou, também, um crítico teatral renomado, que inclusive publicou seu texto em uma revista de grande circulação. finalmente, os apresentadores se retiraram. O altar ficou solitário. Nesse momento apareceu debaixo da mesa um cachorro adestrado, tratava-se de uma fêmea *pastor belga malinois* que saltou, e ficou imóvel, por um intervalo de meia hora no meio do altar. Apenas o cachorro se acomodou em sua imobilidade, a nave central se escureceu. Só permaneceu iluminado o dorso e a cabeça do animal, assim como o retábulo principal da igreja. Nesse momento surgiu, ouvia em *off*, a voz da cantora de santa sabina. Na metade da ação, que ia sendo realizada em meio à uma expectativa assombrosa, fui acometido por uma vontade profunda de girar até o público—eu estava sentado na primeira fila—, e perguntar, em voz alta, que era o que na realidade estavam fazendo sentados ali". (BELLATIN, 2005, p.513-514)

O fragmento acima não apenas nos permite ilustrar algumas possibilidades de pensar o altar como uma mesa de encontros fortuitos, como também entender sua configuração como um cenário de efêmeros encontros anacrônicos. Nas ruínas que hoje dá lugar a *Universidad del Claustro de Sor Juana*, entrevemos o choque temporal de imagens cuja colisão opera como um sistema de montagem teatral instalada por Bellatin. Assim, a memória do templo dessacralizado é atravessada pela música de rock contemporâneo batizado com o nome Santa Sabina em homenagem à "mulher redemoinho", María Sabina<sup>96</sup>. A mesa de apresentação montada sobre as ruínas do altar do século XVI torna-se espaço não apenas para a performance, como também para as discussões sobre os possíveis problemas surgidos durante a montagem. Após a apresentação o escritor ressalta o intervalo temporal em que o altar fica vazio novamente. É diante dessa imagem de "altar solitário" (como o próprio narrador afirma) que surge uma fêmea de *pastor belga malinois* que permanece instalada no meio do altar.

Em presença de tais imagens que operam o sistema de montagem teatral da obra *Perros Héroes* de Bellatin, voltamos ao que Didi-Huberman percebe como "dimensão social, cultural e política da mesa"(DIDI-HUBERMAN, 2013, p.50). Tendo em vista que "é necessário repor a mesa constantemente", reiteramos assim, a condição de incompletude do presente trabalho que se arrisca debruçar-se sobre este objeto que "se oferece como um campo operatório do díspar e do móvel, do heterogêneo e do aberto." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.54)

Nesse sentido, ao entendermos a mesa ou o altar como possíveis formas de conceber o método atlas para além do objeto livro, passamos a perceber também outros espaços de acolhida para o projeto de "escrever sem escrever", de Mario Bellatin. Assim, partindo do princípio de que o método atlas pode ser resignificado em outras formas de operar a memória, cabe ressaltar que a imagem que aqui concebemos como arquipélago de memórias, nos serve como um esboço que tenta mapear de alguma forma nosso percurso de leituras da obra de Bellatin.

---

<sup>96</sup> María Sabina Magdalena García (1894-1985) foi uma curandera e xamán indígena de origem mazateca do Estado de Oaxaca em México, conhecida como a Senhora dos fungos por dominar os saberes medicinais dos cogumelos. Em seu poema "yo soy la mujer remolino" que também dá nome à sua obra publicada em 2009 Sabina canta os saberes sagrados recebido pelos "niños santos".

## 1.6 Um Pirata amável e feroz em busca de tesouros ausentes

Notando a prática arqueológica no trabalho de Aby Warburg que dispõe sobre a mesma mesa disparidades que vão desde os fígados divinatórios etruscos até as *Lições de anatomia* de Rembrandt e o *Almoço na relva* de Manet, Didi-Huberman aproxima o Atlas de Warburg das perspectivas do saber "arqueológico" de Michel Foucault. Assim, observa que enquanto Warburg propõe um novo paradigma que incide no "âmbito da história da arte", Foucault opera no "âmbito da história das ciências" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 56). Ao traçar tal paralelo, Didi-Huberman destaca que em "ambos os casos, são fortemente atacadas as irrevocabilidades do valor." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 56) De um lado, "a obra de arte criticada por uma imagem popular, uma carta de baralho ou um selo postal" e, de outro, "o discurso da ciência criticado por práticas transversais, desviantes, políticas." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.56)

Didi-Huberman vê nessa convergência, um possível embasamento teórico para traçar uma "Arqueologia do saber visual"<sup>97</sup> na qual se convergem tanto as *pranchas* de Warburg, como as *ekphrasis* empreendidas por Foucault em suas análises epistemológicas a partir de algumas pinturas clássicas. Vemos que, assim como Warburg, Foucault interfere nas linhas retas que dão forma à unidade de representação fundamentada pelo "quadro clássico":

essa arqueologia só adquiriria sentido na condição de se definirem as linhas de fratura e as linhas de frente de um conflito estrutural, a partir das quais emergiria essa <<modernidade>> exemplificada, já não por *quadros monumentais* que fixavam a dignidade social das guildas burguesas e das cortes reais, mas por séries de imagens violentas, de que são exemplos aquelas em que Francisco Goya, no século XIX, exploraria o domínio do "homem jogado na sua noite" através de suas pequenas composições sobre as prisões e os manicômios, as suas gravuras dos *Disparates* ou as suas enigmáticas pinturas da *Quinta del Sordo*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.56)

Didi-Huberman reforça a pulsão sísmica dessa arqueologia que só ganha sentido pelo choque, desenhando-se pelas "linhas de fratura e as linhas de frente de um conflito estrutural" a partir das quais irrompe essa <<modernidade>> já não representada por

"quadros monumentais". Para além das molduras fundamentadas pelo quadro, Didi-Huberman situa o manancial da "empresa arqueológica e crítica" de Foucault como: "uma certa enciclopédia chinesa" de Jorge Luis Borges, onde saltam aos olhos uma inquietante lista de animais<sup>98</sup>. Ali nasceria [*A palavra e as coisas*], "do riso que sacode, à sua leitura todas as familiaridades do pensamento (...) abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a pululação dos seres (...)" (FOUCAULT apud DIDI-HUBERMAN,2013,p.57)

É nessa malha de conflitos que vemos ramificar a noção "antimonumental" na obra de Mario Bellatin, embora ele mesmo refute as recorrentes comparações de seu trabalho com Borges (como bem observa Cristina Paiva) alegando que sua escrita ao contrário de Borges, abre portas para que o leitor entre e saia da ficção. Bellatin reconhece seu trabalho perante o jogo de Borges, porém ao contrário, enquanto Borges dá ao leitor um universo verossímil, ele afirma oferecer elementos para dizer que tudo é mentira. (BELLATIN *apud* PAIVA,2012, p.98-99) Ainda que, de acordo com tal declaração devamos desconfiar da veracidade inclusive do que acaba de ser dito, Bellatin afirma constantemente que em tratando-se de memória, ele se reporta à memória que não existe. Assim, entendemos que é pela ausência que são desenhadas essas galerias narrativas para que o leitor entre e saia da ficção, do mesmo modo que também pode entrar e sair da realidade. Nesse jogo arquitetado por Bellatin, personagens ficcionais se confundem com atores sociais reais que se valem da arte como estratégia de resgatar memórias ausentes.

O fato é que tanto Borges como Bellatin nos apresentam um possível "jogo de mesa" semelhante aos jogos de disputa de território e demarcação de espaços. Ao grifar a "enciclopédia chinesa", de Borges, denominada como um "atlas impossível" em *As Palavras e as Coisas*, Didi-Huberman também abre caminho para traçarmos nossas ilhas de memórias partindo do conceito foucaultiano de *Heterotopias*:

---

<sup>98</sup> "(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) domesticados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães em liberdade, (h) incluídos na presente classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, (l) et cetera, (m) que acabam de quebrar a bilha, (n) que de longe parecem moscas".

A *heterotopia* seria então "a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*: e importa entender esta palavra no sentido mais próximo da etimologia: as coisas apresentam-se nessa série "deitadas", "colocadas", "dispostas" em sítio a tal ponto que se torna impossível encontrar para elas um espaço acolhedor, definir, sob umas e outras, um *lugar comum*." (FOUCAULT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p 60-61)

Nessa desordem "sem lei nem geometria" vemos diante de nós a *mesa* na qual Mario Bellatin instala espaços, uma série de memórias "deitadas", "colocadas", "dispostas": ações de sujeitos sociais que insurgem como personagens nos lugares incomuns de sua obra.

Em conferencia intitulada "Outros espaços"<sup>99</sup> Michel Foucault abre caminho para pensarmos os textos-imagens de Bellatin como exemplo desses espaços de "crise e de desvio", em que dão-se as colisões de tempos e lugares heterogêneos. Foucault identifica nossa atual preocupação com o espaço com as implicações da época do simultâneo em que vivemos em um estado de paradoxal justaposição de imagens dispersas (FOUCAULT, 2009, p.411). Nessa cadência de sucessões da noção de espaço, vemos o conjunto da obra de Bellatin nesse complexo jogo espacial em que confundem-se o dentro e o fora, o real e o ficcional; movimento "pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo." (FOUCAULT, 2009, p.414).

Diante das suas percepções sobre as atuais formas de conceber o espaço, Foucault propõe o conceito de *heterotopia* (*hetero*= outros + *topia* = espaço) como uma possível geografia humana na tentativa de esboçar a inter-relação entre o espaço e as sociedades. Partindo do desejo de pensar uma ciência cujos objetos de estudos seriam esses espaços insólitos: esses lugares outros, essas contradições míticas e reais do espaço em que vivemos. Nesse sentido essa ciência não se dedicaria a estudar as utopias, mas sim as *heterotopias* (os espaços outros). Foucault propõe pensar o espaço como uma disputa relacional de posições, onde a vida é condicionada por lugares sacralizados. Assim, as *heterotopias* produzidas pelas sociedades passa por um processo de transição. O que

---

<sup>99</sup> "Outros espaços" (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967), *Architecture, mouvement, continuité*. n2 5. outubro de 1984. ps.46-49. M. Foucault só autorizou a publicação deste texto escrito na Tunísta, em 1967, na primavera de 1984.

anteriormente, nas sociedades ditas primitivas, configuravam-se como lugares privilegiados, sacralizados ou muitas vezes proibidos, como por exemplo o colégio, o serviço militar e os internatos que eram (são) lugares que representaram o papel das *heterotopias* de crise. Assim, as heterotopias de crise estariam destinadas a abrigar principalmente os adolescentes, os idosos, as mulheres em período menstrual ou de resguardo, etc. Ao considerar uma possível decadência dessas *heterotopias* de crise, Foucault salienta a sua progressiva substituição pelas heterotopias de desvio, ou seja, aquelas cujos comportamentos encontram-se fora do senso comum imposto e aceito socialmente em suas normas de conduta. Para Foucault nesses espaços de desvio estariam concentrados os conflitos e as tensões que exercidos pelas relações de poder de uma sociedade determinada. (FOUCAULT, 2009, p.416)

Considerando a rede abstrusa na qual estamos enredados, Foucault avalia como o quarto princípio das heterotopias em simetria com o que ele concebe como *heterocronia*. Assim, as "heterocronias do tempo" formam-se pela acumulação em espaços como bibliotecas e museus: "museus e bibliotecas são *heterotopías* nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual." (FOUCAULT,2009,p.419) Foucault acrescenta que diante das *heterotopias* atreladas à acumulação do tempo opõe-se "as *heterotopias* que estão ligadas, pelo contrário, ao tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa." (FOUCAULT,2009, p.419) Nesse acúmulo efêmero de tempos instalam-se como *heterotopias* crônicas como esses lugares efêmeros: "esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma, ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres serpentes, videntes." (FOUCAULT,2009,p.419)

Eis o estado de permanência em que expomos o "arquipélago da memória antimonumental" na obra de Bellatin na qual vemos instalar *heterotopias* crônicas em que, segundo ele, no ensaio "escribir sin escribir", seus narradores escrevem desde o silêncio, da falta; tanto em sua acepção de vazio como de infração. ( BELLATIN, 2014, p. 03)<sup>100</sup> Assim como quem dispõe fotografias sobre a "mesa", Bellatin instaura

---

<sup>100</sup> "yo estaba convencido de que esos narradores escribían desde la falta- tanto en su acepción de vacío como de infracción\_ donde el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble para expresar lo que se quiere comunicas: precisamente



intervalos crônicos em sua narrativa, como se fizesse valer uma das 23 regras redatados no manual em que o escritor idealiza seus espectros de imagem:

Tratar de tirarse al suelo para aprovechar el piso. Las superficies abiertas crea una suerte de espacio vacío anterior a la toma misma, que hace que muchas veces el objetivo adquiera cierta calidad de tinglado. (BELLATIN,2014, p.175)<sup>101102</sup>

Não saberíamos, ao certo, como traduzir a urdidura de um *tinglado* ao português, no entanto, podemos traçar uma série de imagens que se aproximam semanticamente desse espaço, dessa superfície aberta como uma instalação ao olhar: uma obra efêmera; um estande cuja montagem é provisória.

Tendo em vista a série de espaços crônicos criados por Bellatin, voltamos à questão de Didi-Huberman que nos permite revisitar "outros espaços" de Foucault, como quem empreende uma imaginária viagem cartográfica:

Não seria o atlas esse campo operatório capaz de pôr em prática, a nível epistêmico, estético e mesmo político, uma espécie de contestação mítica e real do espaço em que vivemos", ou seja, o espaço para "a maior reserva de imaginação? (DIDI-HUBERMAN,2014, p. 62)

Para esboçar esse arquipélago como quem navega por esse campo operatório estético e também político, voltamos à metáfora do "navio" que Foucault vislumbra como "a heterotopia por excelência"<sup>103</sup>, que desde o século XVI funcionou como potente instrumento de avanço econômico e que hoje configura-se como "a maior reserva de imaginação"<sup>104</sup>. Nas civilizações desprovidas de barcos "os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários." (FOUCAULT, 2009, p. 422)

---

aquello que decir."( BELLATIN, 2014, p. 03) Excerto do ensaio "Escribir sin escribir" compilado em Obras Reunidas 2014.

<sup>101</sup> Regra número 15 : fragmento de *El libro uruguayo de los muertos*, em Obras Reunidas 2014.

<sup>102</sup> Tradução de citação: "Tratar de lançar-se ao solo para aproveitar o chão. As superfícies abertas cria uma espécie de espaço vazio anterior à própria tirada que faz com que muitas vezes o objetivo adquira certa qualidade de um estande". (BELLATIN,2014, p.175)

<sup>103</sup> FOUCAULT, 2009, p. 422

<sup>104</sup> *Ibid.*,p.422

Pensando esse jogo mercantil entrevemos a imagem de Mario Bellatin, como a incorporação de um pirata em busca de tesouros, de "memórias ativas"<sup>105</sup> e efêmeras. Como já aludido anteriormente, em sua obra, documentam-se performances de personagens e artistas que trafegam pelas "heterotopias", instaurando imagens e memórias em "espaços outros"<sup>106</sup> que trataremos no segundo capítulo como ilhas de memórias antimonumentais.

Em meio aos enigmas e rotas imprecisas, encontramos no *Libro uruguayo de los muertos* (2012) um alerta desse "corsário" destinado ao "espírito infante" que, por ventura, se arrisca em seguir as pegadas desse escritor-personagem "amável e feroz":

He advertido que para los niños la figura del pirata es buena y mala a la vez. Es de esta manera, considerándome un personaje al mismo tiempo amable y feroz, como continuo viviendo en esta ciudad. Y este hecho, aunado a la sensación de saberme perdido en medio de una urbe hasta cierto punto desconocida es motivo suficiente para escogerla como lugar de trabajo." (BELLATIN, 2014. p. 23)<sup>107</sup>



**Figura 2:** "O mexicano Mario Bellatin: Dizem que ele era pirata antes de virar escritor"<sup>108</sup>

<sup>105</sup> MELENDI, Maria Angélica, 2006, p. 242

<sup>106</sup> FOUCAULT, Michel, "Outros espaços" (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967), *Architecture, mouvement, contlnuité*. N 2 5. outubro de. 1984. p.46-49

<sup>107</sup> Tradução de citação: "Tenho advertido que para as crianças a figura do pirata é boa e má ao mesmo tempo. É dessa forma, considerando-me um personagem ao mesmo tempo amável e feroz, como sigo vivendo nesta cidade. E este fato, associado à sensação de saber-me perdido no meio de uma urbe até certo ponto desconhecida é motivo suficiente para escolhê-la como local de trabalho." (BELLATIN, 2014. p. 23)

<sup>108</sup> Fotografia publicada por Felipe Machado, jornalista do Jornal *Estadão* no dia 02.julho.2009.

## 1.7 suturas e curadoria de memórias fraturadas

"*Ali onde*" as coisas iniciam, retornamos ao *Arkê* (começo e comando) justaposto ao *arkhi* (principal) ponto do arquipélago como subterfúgio desse saqueador imaginário de "navios monumentais" (*heterotopias* acumulativas em que tumula a cultura ocidental)<sup>109</sup>.

Saquear caravelas "numa era de catástrofes" requer artifícios bem como "estratégias da memória e da arte" como Maria Angelica Melendi discute em seu artigo<sup>110</sup>. Como resquício do ideal iluminista kantiano que proclamava a autonomia da arte além do distanciamento estético entre o objeto e a representação, Melendi observa que a partir de tal circunstância algumas vanguardas do século XX intencionam criar um espaço asséptico (onde quase não haveria lugar para narrativas) para a arte. E posteriormente, a partir do anos 1980, detecta-se paralelamente a falência desse paradigma e a impotência de várias vertentes da arte contemporânea em suprir as necessidades de testemunhar os fatos traumáticos tanto pós guerras, quanto decorrentes das ditaduras militares que avançaram pela América Latina. Com o intuito de questionar a potência da arte como reserva de memórias, insurge a partir do século XXI um resgate ao passado com o desígnio de abrir caminhos que conduzam ao real. (MELENDI, 2006, p. 228). Assim, vemos relampejar o gesto de "escovar a história a contrapelo"<sup>111</sup> benjaminiana, em busca de fósseis de uma tradição marcada pelo silêncio e esquecimento.

Ao ressaltar esse sintomático desejo de memória que beira a saturação, Melendi destaca também, o jogo de presenças e ausências, de recordações e olvidos que articulam-se por meio de uma relação sincrética entre documentos falsos e simulacros verdadeiros. Como consequência dessas contradições intensifica-se o discurso de memória a partir das últimas décadas que antecedem o novo milênio e se concretizam, sobretudo, com a construção de vários museus e memoriais que hoje são erguidos no mundo ocidental. (MELENDI, 2006, p. 228)

---

<sup>109</sup> Foucault diria que "O museu e a biblioteca são *heterotopias* próprias à cultura ocidental do século XIX." (2009, p. 419)

<sup>110</sup> (MELENDI, 2006)

<sup>111</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 225)

Aqui nos arriscamos ao dizer que a *mesa* de Mario Bellatin encontra-se imersa nessa configuração turbulenta; tal qual o Atlas de Warburg se revela para Didi-Huberman como um dispositivo que "funciona como uma coleção de *Desastres*: com efeito, o jogo dos *astra* e dos *monstra* dá conta da história humana, naquilo que ele tem de cruel e mais violento." ( DIDI-HUBERMAN,2006, p. 159)

Nesse contexto, em que se proliferam movimentos e discussões políticas que se propõem a reivindicar reparações das memórias negadas, censuradas e apagadas, a obra de Bellatin nos abre a possibilidade de pensar a sua literatura como uma tática de desvios "anarquivistas". Embora muitos críticos considerem seu trabalho e as produções contemporâneas como uma "monumentalização" do nada, levamos em consideração a sua capacidade de gerar arquivos e intervir nos processos de construção da memória ainda que artificialmente, suturando retalhos sobre a *mesa* de criação. Nesse sentido, sua obra seriada pode ser lida como um suporte onde entrelaçam-se dados nos quais documentos reais e ficcionais são rearranjados por meio de recortes e colagens de memórias que se convulsionam contra a repressão, apagamento e anulação, promovidos por políticas estatais e governamentais. Esse sistema de invalidação e supressão que o filósofo Jacques Derrida concebe como o *mal de arquivo*

Na folha de rosto de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), vê-se a declaração do escritor catalão, Ponç Puigdevall, associando a obra de Mario Bellatin, a “uma viagem perturbadora pelo museu do mal...”. Talvez tal declaração de Puigdevall seja um auspício que nos auxilia na justificativa para a aproximação do *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001)<sup>112</sup>, de Derrida, como aparato teórico para melhor compreender o trabalho de curadoria literária realizado por Bellatin. Ao subtítular seu texto “uma impressão freudiana”, Derrida pontua sua interpretação da “pulsão de morte” como um “mal de arquivo”.

Derrida tem como princípio o questionamento do conceito de *arquivo*, dando início à problematização de suas noções clássicas. Para isso, o filósofo revisita *O Mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud, para pensar a situação dos arquivos, após os desastres que marcaram o fim do milênio, que ele concebe como “*arquivos do mal*, ou seja,

---

<sup>112</sup> Conferência proferida em 1994, em Londres em razão do colóquio internacional, *Memória: a questão dos arquivos*, realizado pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld.

arquivos dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’.” (DERRIDA, 2001, p. 07).

Consequentemente, diríamos que transitar pela obra de Bellatin é estar diante de um *pathos* que, ao mesmo tempo em que arquiva, “anarquiva”, criando uma zona de irresolução que ao mesmo tempo em que mostra, esconde. É essa busca incessante que Melendi pontua como o mencionado desejo de memória, que inflaciona na nossa cultura por meio do jogo de presenças e ausências, que Derrida aponta como uma paixão que arde e desassossega:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo ‘em mal de’, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (DERRIDA, 2001, p.118)

Mesmo pensando as estratégias de construção/desconstrução da memória, para ampliar noções de arquivo a fim de dissertar sobre a obra de Bellatin, somos levados também a evocar o “par de memórias” proposto por Diana Taylor em sua obra *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (2013). Nela, Taylor propõe transformar o verbete do dicionário Arkhé em “um arranjo sintático” para concluir que “o arquivar, desde o começo, sustenta o poder” (TAYLOR, 2013, p. 49).

Assim, buscando entender melhor o que Derrida aponta como “ali onde as coisas começam”, resgatamos o pensamento de Taylor, que propõe o termo *repertório* para pensar “o efêmero, de práticas/ conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (TAYLOR, 2013, p. 48). E como par complementar ao repertório, Taylor apresenta o *arquivo* que nos leva aos “materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos)” (TAYLOR, 2013, p. 48).

Ao colocarmos Derrida e Taylor sobre a mesma mesa teórica, percebemos que ambos (para além das fronteiras geográficas) nos oferecem ideias aproximáveis para apreendermos as concepções de arquivo na arte contemporânea. No conjunto da obra de Mario Bellatin vemos o arquivo como uma estratégia que institui, pela literatura, o

vínculo que a arte contemporânea estabelece com a memória, explorando suas múltiplas dimensões material e imaterial; fazendo do efêmero e do antimonumental, matéria literária. Sua obra parece transformar repertório (práticas incorporadas) em arquivo (texto literário).

Foi no Museu *Fridericianum*, tido por alguns como "umbigo" do mundo da arte contemporânea, em Kassel, Alemanha, onde Mario Bellatin compareceu como, além de escritor, conselheiro e curador do *DOCUMENTA* 13 realizado em 2012. Sua presença em Kassel nos permite recuperar a memória desse espaço: o primeiro projeto arquitetônico de museu público edificado no final do século XVIII, que foi parcialmente destruído pelos bombardeios de novembro de 1944.<sup>113</sup> Em meio ao cenário de destruição do pós-guerra, encontravam-se obras das vanguardas modernas, como as de Pablo Picasso, Paul Klee, Marc Chagall, dentre outros, considerados por Hitler como degenerações artísticas. É nesse campo de desmoronamentos que nasce o que hoje concebemos como o *DOCUMENTA*. Considerada uma das maiores e mais importantes exposições internacionais de arte moderna e contemporânea, o *DOCUMENTA* ocorre a cada cinco anos com o objetivo de reafirmar esse espaço de memória, fruto da arquitetura de extermínio idealizada pelos avances nazistas na Segunda Guerra Mundial, que tinham como princípio político e estético, extinguir a "arte degenerada" do mapa. Somos, assim, conduzidos a pensar que tal paisagem de destruição serve de alimento aos impulsos políticos que saem em defesa do "valor" degenerativo da arte frente ao que se concebe como canônico.<sup>114</sup>

O pensador e crítico de arte, Boris Groys, que também compunha as atividades realizadas no *DOCUMENTA* 13, nos ampara teoricamente com os artigos "O curador como iconoclasta" (2011)<sup>115</sup> e "A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte." (2014).<sup>116</sup> Em ambos os textos Groys propõe discutir como a arte contemporânea pode ser concebida como uma prática de exibição em que os papéis de artistas e curadores tornam-se cada dia mais indissociáveis. No entanto, identifica

---

<sup>113</sup> Informações obtidas em <http://www.dw.de/documenta-abre-sus-puertas-en-kassel/a-16011574> acessado em 12/06/2013

<sup>114</sup> A motivação do artista Alfred Bode e do historiador da arte Werner Haftmann em 1955, era reabilitar as vanguardas modernas, cujas obras haviam sido excluídas dos museus e em parte destruídas pelos nazistas como "arte degenerada".

<sup>115</sup> Aqui trabalhamos com a tradução em espanhol "El Curador como iconoclasta" (2011), «Der Kurator als Ikonoklast»; publicada na Revista *Critérios*, La Habana, nº 2, 15 febrero 2011

<sup>116</sup> O artigo mencionado compõe a obra *O Poder da arte* (2014) que se encontra no prelo, Editora UFMG.

alguns pontos divergentes entre eles ao analisar a diferença entre o modo de exibição padronizada e a instalação artística. Em uma exibição convencional o espaço tem como propósito central fazer com que os objetos sejam apresentados ao expectador de forma acessível ao olhar. Assim, o curador torna-se um mercador e representante do público, de modo que seu papel pode ser concebido como assegurado do caráter público da exibição. Tendo em vista que uma obra individual não pode, por si só, assegurar sua presença e atração do olhar do espectador, Groys aponta a curadoria como uma forma de suprir essa carência de energia vital. Por outro lado, a instalação artística faz parte de uma arquitetura que provoca uma mudança significativa no papel do curador e na forma de exibição, de modo que a instalação opera por meio de uma simbólica privatização do espaço público de uma mostra. Assim, o artista individual tem o espaço como principal suporte material. Groys ressalta que ao contrário de ser concebida como imaterial, a instalação é essencialmente material, considerando que é espacial. A instalação tem o poder de transformar esse espaço vazio e neutro em uma obra individual. Assim, o visitante é convidado a experimentar o espaço tal qual Bellatin que em seu projeto de "escrever sem escrever", nos convida a entrar por suas instalações narrativas e experimentar o vazio, fazendo uso de elementos próprios de outros meios como fotografias ou encenações cênicas.

Partindo dessa dimensão espacial apresentada por Bellatin, voltamos ao que Boris Groys propõe discutir ao pensar o espaço como resíduo do poder heterotópico de crise (imperante) que permanece oculto por detrás das falsas aparências da ordem democrática. Assim, o artista desvela as ocultas dimensões de poder aparentemente democrático que movimentam as galerias fazendo das instalações um espaço de estratégia política, no qual, muitas vezes, aparece tensionado o aspecto contraditório das noções contemporâneas de liberdade criativa. Nesse contexto, regressamos aos cenários *heterotopicos* acumulativos contextualizados no final do século XVIII e início de XIX, que Groys identifica como a época do surgimento dos museus de arte. Como consequência dos incrementados palácios das artes ao longo do século XIX (em decorrência das conquistas e saqueios imperiais das culturas não europeias), os museus tornam-se espaços de acúmulo e exposição de objetos originalmente destinados a distintos rituais religiosos, saqueados de culturas diversas. Desse modo, esses objetos de memórias são desfuncionalizados e expostos como artigos autônomos e exóticos

destinados à contemplação, conformando espaços de poder e visibilidade da riqueza privada. (GROYS, 2011, p.24)

Pensando a obra de Bellatin como parte de alguns segmentos da arte contemporânea que busca encontrar estratégias de inscrever ou até mesmo resgatar as memórias saqueadas ou aniquiladas pelos espaços de poder soberano, passamos a conceber as galerias instaladas em sua arte de "escrever sem escrever" como um arquipélago de memórias antimonumentais. Portanto, o pirata *dervixe* escritor, Mario Bellatin, "apela à figura do curador" em uma ação contrária aos saqueios imperiais:

Es de ese modo, queriendo saber cuáles pueden ser las posibilidades en las que puede situarse un escritor frente al texto, como llegué a aceptar la propuesta que se me hizo de ser curador de una muestra de arte. Quise apelar a la figura del curador como autor y la muestra como su obra. (BELLATIN, 2014, [*Escribir sin Escribir*] p. 04)<sup>117</sup>

Nesse sentido, sua dimensão literária como uma obra que intenciona "saquear" e conformar os espaços vazios a serem preenchidos por memórias dos corpos apartados da lógica e política expansionista amparada por discursos crivados pela eugenia, racismo e darwinismo social, que dada as distorções, promovia a lei de sobrevivência dos mais fortes como um critério seletivo. A "pirataria" de Bellatin também confronta a noção de propriedade do "autor" que Foucault localiza historicamente (no final do século XVIII ao início do XIX) como um momento em "que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura." (FOUCAULT, 2009. p.275)

Assim, ainda seguindo o pensamento de Foucault, vemos o "estado gel de intercâmbio" literário de Bellatin transitar entre a ação e ao mesmo tempo um produto que oscila dentro e fora dos ditames editoriais.

Foucault destaca que, em princípio, para nossa cultura, assim como tantas outras, o discurso originalmente não se limitava a um produto. Era primeiramente uma ação - "um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo."(FOUCAULT,2009.p.275) Explorando a

---

<sup>117</sup> Tradução de citação: " É desse modo, querendo saber quais podem ser as possibilidades nas quais pode situar-se um escritor frente ao texto, como cheguei a aceitar a proposta que me fizeram para se curador de uma mostra de arte. Quis apelar para a figura do curador como autor e a mostra como sua obra". (BELLATIN, 2014, [*Escribir sin Escribir*] p. 04)



composição entre a imagem do autor e curador proposta por Bellatin, de certo modo, somos arrastados ao ponto manancial de onde vemos verter as "bipolaridades" apresentadas por Foucault. Nesse trajeto, voltamos à analogia de Boris Groys na qual delinea-se a relação de correspondência entre a *iconoclastia* de outrora de transformar desde o século XIX em *iconofilia*: se antes se fazia arte desvalorizando coisas sagradas, atualmente, se eleva o valor das coisas profanas. (GROYS, 2011, p.24)

Bellatin, por sua vez, assim como o fez Marcel Duchamp precursor em "elevar o valor das meras coisas" (GROYS, 2011, p. 24), embaralha a lógica diretamente proporcional entre espaço expositivo e espaço narrativo dentro de sua obra que mescla literatura e artes plásticas. Ao traçar essa rede de pensamentos, em que toda exposição tem o poder de narrar uma história, obrigando o espectador a mover-se pelo espaço expositivo seguindo uma ordem, Groys nos permite pensar a *mesa* como espaço de descrições de Bellatin (bem como o Atlas de Warburg), analogamente à uma zona em ruínas em decorrência de uma catástrofe. Em meio aos destroços, o espectador-leitor encontra-se entre uma rede entrançada por fatos e ficções, convertendo-se, portanto, em co-autor que completa as lacunas, os espaços vazios deixados pelo escritor, somando uma totalidade convergente de ausências e imanências materiais.

Para melhor conceber a curadoria empreendida por Bellatin e os demais curadores hoje, caberia entendê-la como fruto da concepção moderna e mercadológica da arte (bem aproximável à editorial), que Groys apresenta como exemplo do que Marx postulou como fetichismo da mercadoria que professa a crença de que o valor é inerente ao objeto, como uma qualidade intrínseca à coisa em si. Essa fé nas "meras coisas" proclamava o início de uma época de humilhação e sofrimento para os curadores, denominada era moderna.(GROYS, 2011, p.26) Voltamos, pois, ao que Didi-Huberman concebe como "dialética essencial do atlas"; um estado de choque que Walter Benjamin em seus textos sobre memória, coleção e imagens, caracterizou como "uma prática *materialista*, no sentido em que deixa às coisas a sua anônima soberania, a sua profusão, a sua irreduzível singularidade" (DIDI-HUBERMAN,2013,p.70)

Groys conclui que hoje, a melhor curadoria é a curadoria que atinge o estágio de não curadoria e que a melhor solução é deixar que a obra de arte fale por si mesma, de modo que o espectador se coloque diretamente diante dela. (GROYS, 2011, p. 26)

Ao "escrever sem escrever", Bellatin além "apelar à figura do curador como autor", parece alcançar a "curadoria zero" diagnosticada por Groys como a bivalência de um *farmakon*<sup>118</sup> que ao mesmo tempo que tem o poder de curar a imagem, também pode enfermá-la ainda mais. (GROYS, 2011, p. 27) Pensar a *mesa* de Bellatin como um "arquipélago de memórias antimonumentais" nos permite entender os corpos de imagens que se fazem visíveis em meio aos escombros narrativos deixados por ele como um ritual de cura e morte.

Boris Groys em sua conferência *Políticas da instalação* (2008)<sup>119</sup> afirma que: "a função da arte é mostrar, fazer visível a realidade que geralmente passa despercebida".. Vemos que etimologicamente a palavra "mostrar" carrega em si a raiz latina *monstrum* da qual se origina a palavra *monstro*. Ao deter-nos "arqueologicamente" diante da raiz de tal palavra estamos possivelmente nos rastros de uma linhagem. Igualmente, se a função da arte é mostrar, que por sua vez foi *monstrum*, voltamos à visceralidade (*monstra*) das memórias siderais (*astra*) expostas e documentadas por Bellatin.

Ao contrapor a *Obra de Arte à Documentação de Arte*, Groys salienta que "a pressuposição tradicional acerca do que será encontrado na exposição ou no museu, mostra-se cada vez mais ilusória."(GROYS,2014, p.60). Desse modo, se considerarmos que a própria vida na era da biopolítica tornou-se objeto de intervenção técnica e artística, a arte aspira a tornar-se vida por si mesma e não mais retratar a vida em um mero produto final. (GROYS, 2014, p. 60-61).

Ao aferirmos como relevante a presença de Mario Bellatin em Kassel, estamos atentando para o fato de que sua obra lança mão de suportes outros como fotografias, vídeos, textos e instalações. Tais recortes compõem um repertório de corpos que atuam como órgãos vitais de "memórias ativas" que parecem respirar e ter um movimento intersticial entre realidade-ficção; vida-arte. A aproximação entre arte e medicina junto às nuances entre as memórias dos corpos estigmatizados pela falta e pela plástica herdada dos experimentos científicos eclodidos ao longo do século XX, se dá por toda obra de Bellatin.

---

<sup>118</sup> Em sua obra *Farmácia de Platão*, Derrida parte do diálogo Fedro, de Platão, para pensar os valores atribuídos à escrita que tenciona a ambiguidade de um *phármakon*, termo grego podendo ser traduzido – entre outros- como cura e como veneno.

<sup>119</sup> GROYS, Boris, "Politics of Installation" ; conferência realizada na Whitechapel Gallery, London, on October 2, 2008., p. 01, disponível em (<http://e-flux.com/journal/view/31>)

Também destacando as palavras de Boris Groys a respeito dos processos de Documentação de Arte, seguimos a ideia de que “documentar a arte não é tornar presente uma arte do passado, nem a proeza de uma obra de arte, mas é a única possível referência a uma atividade artística que não pode ser representada de outra maneira”(GROYS,2014,p.62). Pensar a obra de Bellatin como parte dessa política de arte, de certo modo, nos permite entender seu sistema de documentação como uma tática de cura e sobrevivência de memórias destinadas ao esquecimento. Assim, na tentativa de abranger os processos de Documentação de arte, devemos elucidar, também, o papel e o poder do “curador” de artista dentro e fora das galerias que permite que Bellatin execute seu projeto de escrever sem necessariamente se limitar ao uso das palavras fazendo dos vazios e das práticas expositivas de imagens um ritual de cura. Boris Groys se vale das palavras de Jacques Derrida para explanar o ofício daqueles que se dedicam a curar as imagens de sua impotência de mostrar-se por si mesmas. Portanto, o poder de cura está na prática exhibitiva como remédio:

Não é por acaso que a palavra "curador" esteja etimologicamente relacionada com "curar": a curadoria é curar [*cure*]. A curadoria cura a impotência da imagem, sua incapacidade de mostrar-se por si só. A prática exhibitiva é, pois, o remédio que cura a imagem original em crise que a presentifica, visibilidade, também a conduz à vista do público e a converte no objeto de sua sentença. Porém, pode-se dizer que a curadoria funciona como um suplemento, como o *pharmakon* no sentido derridiano: cura a imagem e ao mesmo tempo contribuir para sua enfermidade. (GROYS, 2008, p.02)<sup>120</sup>

Quiçá, também não seja por acaso que Mario Bellatin tenha amalgamado o papel de curador à exibição de seus "textos-imagens" como uma potência de cura. A exemplo desse método expositivo como um antídoto que cura a imagem em estado enfermo. Como exemplo desse cerimonial de cura, recortamos aqui uma das passagens narradas em "escribir sin escribir" (2014). Em um dos relatos biográficos, Mario Bellatin revela que ao reconhecer a única forma de ocupar a ausência de seu antebraço direito seria por meio de uma matéria plástica, ele recorre ao artista Aldo Chaparro, que na época idealizava um projeto em torno do corpo humano e suas buscas por sobrevivência para o

---

<sup>120</sup> Tradução nossa para "It is no coincidence that the word "curator" is etymologically related to "cure": to curate is to cure. Curating cures the powerlessness of the image, its inability to show itself by itself. Exhibition practice is thus the cure that heals the originally ailing image, that gives it presence, visibility; it brings it to the public view and turns it into the object of the public judgment. However, one can say that curating functions as a supplement, like a *pharmakon* in the Derridean sense: it both cures the image and further contributes to its illness". GROYS, Boris, "Politics of Installation" ; conferência realizada na Whitechapel Gallery, London, on October 2, 2008. disponível em (<http://e-flux.com/journal/view/31>)

MOMA. Juntos planejaram uma série de braços e mãos possíveis, que ao mesmo tempo que teriam uma função prática, também encerrariam uma função artística não apenas particular, como também comunitária:

La propuesta quizá sea hacer del accidente, de la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, un hecho comunitario. He decidido que aquella característica deje de pertenecer exclusivamente a mí para convertirse en un hecho que involucre al resto. El artista aldo chaparro haría las veces del curador. El hecho plástico, estético, sería rodear el elemento supuestamente faltante de una máxima artificialidad. (BELLATIN, 2014, p. 11)<sup>121</sup>

Vemos nessa "prática exibitiva" de Bellatin junto a Aldo Chaparro como uma mostra estratégica que busca curar a imagem de sua impotência diante da falta, como uma forma de remediar as memórias traumáticas e, ou, amnésicas (individuais e coletivas). Além de Aldo Chaparro, Bellatin documenta em sua obra outros nomes cujos trabalhos formam parte de um circuito criativo de artistas que também dedicam-se ao ofício de curador. Em meio às toadas apocalípticas que seguem apregoando o fim da arte e sua história, Bellatin parece compor um grupo de atores sociais que tentam desenhar (cada um à sua maneira) um atlas de memórias ausentes. Nesse arquipélago de ruínas, Bellatin empreende uma coleção de fragmentos da história a fim de construir um tratado sobre a geografia de memórias ausentes. Assim, rodopiando entre as estruturas institucionais e as movediças areias do misticismo, o escritor introduz sua obra literária como uma ciência holística da autocura individual e coletiva. Equivalente às pranchas de Warburg, Bellatin institui espaços cujos vazios e constelações de memórias intermitentes acendem-se contrárias às colunas erigidas pela história oficial. Como parte dessa atlântica travessia interinsular, a presente dissertação reúne sobre a mesa alguns vestígios, pistas e pegadas que nos conduzem às "ilhas" enfeixadas pelo arquipélago de memórias antimonumentais.

+++++

---

<sup>121</sup> Tradução de citação: A proposta talvez seja fazer do acidental, da marca que estabelece o vazio ao redor do meu braço direito, um fato comunitário. Decidi que aquela característica deixe de pertencer exclusivamente a mim para converter-se em um fato que envolva o resto. O artista aldo chaparro atuaria como curador. fato plástico, estético, seria cercar o elemento supostamente faltante de uma máxima artificialidade. (BELLATIN, 2014, p. 11)

## 2 CAMADAS INSULARES DA MORTE

*No monumento, ou na lápide, se supõe que avisará aos que vem depois o que foi que aconteceu antes. (ACHUGAR, 2006, p.168)*

Encadeando ao que foi explanado no capítulo anterior, tentaremos delinear apenas algumas das "ilhas" mapeadas ao longo processo investigativo sobre obra de Mario Bellatin. Cabe ressaltar, que as ilhas aqui mencionadas não devem ser entendidas como objetos isolados e incomunicáveis. Embora o ostracismo social esteja naturalmente atrelado às políticas de exclusão, ou seja, políticas públicas que promovem a não inserção, o não pertencer legalmente; nos abrimos para possibilidade de pensar esse encontro insular como uma rede comunitária de ações de artistas que se organizam estrategicamente na ocupação de espaços nos quais são abrigadas as memórias efêmeras legadas ao esquecimento.

Retornando o pressuposto de Derrida de que o *arquivo* vem salvaguardado por uma localização (oikos) e pelos *arcontes* (detentores do poder de "dizer a lei"), é possível pensar a obra de Bellatin analogamente a um sistema estratégico de *domiciliação* e asilo, porém, sem endereço fixo. Formam-se, assim, espécies "heterotopias crônicas", configuradas como "esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma, ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres serpentes, videntes" (FOUCAULT, 2009, p.419), nas quais entrevemos também as arquiteturas efêmeras imersas no já aludido "estado gel de intercâmbio" em que se estrutura o texto do escritor-curador.

É nesse "líquido amniótico", nesses "espaços outros" de interações e influências múltiplas, que imaginamos acolher as chamadas "ilhas de memórias antimonumentais". Vale destacar que entendemos os espaços efêmeros instaurados na obra de Bellatin como parte de uma pulsão *arquiviolítica* (de agressão e destruição), tal qual a postulada por Derrida como *mal de arquivo* (DERRIDA, 2001, p.23), o que nos permite aproximar a contra-escrita desse escritor ao espírito anárquico que ameaça a primazia *arcôntica* e seu desejo de arquivo.

Assim, na excessiva produção desse "curador de memórias degeneradas", amalgamam-se um conjunto de memórias e mitos que estriam territórios e resistências, sugerindo elementos latentes de mútuas *memórias ativas* (recuperando a citação de Melendi), que possibilitam cerzir novos tecidos com memórias esgarçadas pelo tempo. Nesses espaços de memória cronicamente heterotópicos, desenha-se essa rede comunitária como uma espécie de arquipélago às margens dos territórios cingidos pelo arquivo. Como lugar de coexistências e dissidências, as ilhas de Bellatin atuam no movimento performático que hoje atravessa as variadas narrativas contemporâneas, reafirmando-se não como monumentos, mas como vestígios dos gestos e do sentimento coletivo.

É partindo desse princípio de coletividade que se faz imaginável desenhar tal arquipélago de memórias antimonumentais. Configuradas por expressões que buscam revisitar o passado por meio de vestígios presentes, essas ilhas de "memórias degeneradas" estariam comunicadas por uma rede de afetos.

Com o intuito de traçar um ponto em comum no corpo dessa rede estratégica das performances artísticas presentes nos textos-imagem de Bellatin, damos destaque também à *Tanatopolítica*, inerente à pulsão de morte entre Eros e Thanatos, como princípio criativo e forma de reparação de memórias antimonumentais.

## **2.1. Corpos ex-critos nas órbitas do planeta sem boca**

Antes de percorrermos os espaços nos quais estão dispostos os corpos marcados pela tanatopolítica, e ainda movidos pela busca por tentar entender as dimensões espaciais configuradas pelas ilhas de memórias de Bellatin, retomamos Hugo Achugar e sua tentativa de se localizar em meio à "miopia global" - termo tomado de empréstimo ao pintor Marco Maggi em "Global myopia" - o que o leva a pensar na órbita dos "planetas sem boca" (a periferia, a margem). Pensando a América Latina dentro dessa órbita que se move diante da "miopia global", nos deparamos com um passado que talvez não seja politicamente correto, no qual somos vistos como "fetiches carentes de valor. Objetos de estudo. Margem da margem. Periferia da periferia da história e do mundo. Usurpadores" (ACHUGAR,2006,p.23).

Imerso nesse espaço periférico, Mario Bellatin, em seu ensaio *Giradores en torno a mi tumba* (2014), revela as razões pelas quais escolheu México D.F como lugar de trabalho: "donde no en vano, desde todos los tiempos, se ha hecho de la muerte un ritual

de celebración" (BELLATIN, 2014, p.02)<sup>122</sup>. A Cidade do México, considerada por ele lugar ideal para se viver a contradição de quem vive no entre-lugar, se apresenta como uma possibilidade de lugar no qual o escritor se vê ao mesmo tempo como habitante e explorador; sentindo-se partícipe, mas não integrante de sua voragem interna. Assim, tal qual um espelhamento da cidade vista (de dentro e de fora) pelo escritor, vem que em sua obra "todo está dispuesto para pertenecer y no pertenecer al mismo tiempo" (BELLATIN,2014,p.2)<sup>123</sup>.

Nesse sentido, análogo à fita de *Möbius*<sup>124</sup>, o papel de escritor-curador de Bellatin configura-se como uma linha de fronteira não delimitável que, sobre uma superfície (uma mesa-atlas), se inscreve dentro e fora da cosmogonia que o cerca, ou seja, do conjunto de narrativas pelas quais são construídas as diversas percepções espaciais e originárias de mitos de criação. Movida pelo anseio humano de conceber uma ordem física e metafísica dentro de uma estrutura caótica, sua obra, "apesar da desordem e desproporção", se configura como um território onde é possível encontrar el silencio mayor, aquel que se magnifica por saber que la paz puede ser quebrada en cualquier momento para dar paso a la inmersión dentro de una dinámica de multitudes.". (BELLATIN,2014, p.02)<sup>125</sup> Portanto, ao transitar por onde "tudo está disposto para pertencer e não pertencer ao mesmo tempo", Bellatin desafia o leitor a conseguir "romper" a interface que desarticula o "lado de dentro" (discurso intelectual) do "lado de fora" (do discurso dos corpos marginados) das relações de poder e conhecimento.

Nesse momento, cabe ressaltar que a contradição de quem vive no "entre-lugar", tencionado pela atuação de quem "habita" versus a postura de quem "visita" (corrompido pelo olhar explorador), também se vê projetada nas linhas que dão seguimento à presente pesquisa. Desse modo, convém salientar que o "nós" aqui

---

<sup>122</sup> Tradução de citação: "onde, não é atoa, que desde todos os tiempos, se faz da morte um ritual de celebração" (BELLATIN, 2014, p.02).

<sup>123</sup> Tradução de citação: "tudo está organizado para pertencer e não pertencer ao mesmo tempo" (BELLATIN, 2014, p.2)

<sup>124</sup>. A fita de Möbius foi descoberta independentemente pelos matemáticos alemães August Ferdinand Möbius e Johann Benedict Listing em meados do século XIX. Trata-se de uma propriedade matemática que corresponde à uma superfície onde não se definem o lado de dentro ou de fora. Assim, embora seja formada por uma única borda, seu aspecto circular ao mesmo tempo enfeixa o dentro, o fora e o trânsito entre esses dois entre-lugares. Sua propriedade matemática não está pautada por um sentido de orientação configurando-se em um espaço topológico cujas estruturas são conceituadas pelas noções de convergência, conexão e continuidade.

<sup>125</sup> Tradução de citação: "encontrar o silêncio maior, aquele que se engrandece ao saber que a paz pode ser quebrada a qualquer momento para dar passagem à imersão dentro de uma dinâmica de multidões".(BELLATIN, 2014, p.2)

assumido pelo discurso científico encobre um "eu miúdo" que, diante do desafio que Bellatin oferece, se vê obrigado a desatar nós e tecer uma trama a partir das linhas de fragmentos postos em sua obra. Não seria isso admitir que o "eu fantasmagórico" proposto por Bellatin (*mi yo?*) torna-se uma espécie de critério de participação do leitor na construção de sentido de sua obra?

Em presença de tal questão, retomamos Diana Taylor, que relaciona o caráter subjetivo do trabalho sobre a memória ao choque entre dois campos de forças (arquivo e repertório), que faz com que um "eu", assim como nós, continue "a incorporar essas forças que me puxam através de uma série de práticas e tensões conflitantes" (TAYLOR,2013,p.16). Nessa ala de práticas e articulações contrárias, Bellatin parece transitar pelos caminhos propostos por Taylor para pensar a memória, apresentando em sua escrita um repertório "efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)" (TAYLOR,2013, p. 48).

Desse modo, com o propósito de tentar estreitar as relações de conhecimento entre as múltiplas faces dobradas em um único cordão (de *Möbius*), imergimos nesse "estado gel de intercâmbio". Além de ser comparável ao multiculturalismo orquestrado por Mario de Andrade em Macunaíma, como observado por Raul Antelo, esse "estado gel de intercâmbio" pode ser equiparado à "filiação" antropofágica de Oswald de Andrade, elaborada por Achugar para pensar o nosso 'balbucio teórico' latino-americano"(2006). Assim, pensando o "arquipélago de memórias antimonumentais" de Bellatin "a propósito de histórias e filiações" (ACHUGAR, 2006, p. 28), diríamos que o "pirata amável e feroz em busca de tesouros ausentes", apresentado no capítulo anterior, pode ser lido como um exemplo do trabalho desses "heróis ou vilões" em busca de reparar a memória dos "povos sem história":

Antropófagos, bárbaros, canibais, índios, selvagens, colonizados, nativos, indígenas, dominados, subalternos, escravos, marginalizados, submergidos, monstros, "povos sem história", a lista com que se denominam ou qualificam algumas dos "personagens" da história latino-americana – heróis ou vilões, de acordo com quem conta a história – poderia continuar por um bom tempo. Substantivos e qualificativos que, não sendo necessariamente sinônimos, evocam arquivos, filiações, narrativas, tradições e perspectivas diferentes. (ACHUGAR, 2006, p.30)



Igualmente, o "curador de memórias degeneradas" (comumente aproximáveis aos substantivos e qualificativos listados acima por Achugar) segue imprimindo em seus "textos-imagem" uma cadeia de descobertas experimentadas como uma série de costumes que o fazem sentir-se capaz de quebrar alguma regra ao atuar como um cidadão ordinário em meio à sobreposição de tempos que a cidade oferece. Antes de passar para a prática na qual se vê obrigado " a buscar la mesa de escritura como único refugio capaz de hacer que la angustia disminuya"<sup>126</sup>, o escritor, enquanto curador, pontua o lugar da cura pela imersão, que consiste também em "caminhar por calles anónimas atiborradas de personas o tomar el transporte subterráneo sin saber si van funcionar los mecanismos que harán posible mi salida a la superficie". (BELLATIN, 2014, p. 01)<sup>127</sup>

Assim, ao nos determos nessas práticas efêmeras para pensar a obra de Bellatin, recuperamos registros que passam pela sobrevivência fantasmagórica e pelas relações anacrônicas que propiciam apreender a memória a partir do princípio performático de montagem. Dentro de uma dinâmica histórica que se constrói por meio de ações afetivas e da sintomática energia circular de um "fóssil em movimento", caberia entender a obra de Bellatin como uma busca, por meio da escrita, por salvaguardar e transmitir os saberes da memória incorporada de corpos que se "escrevem" em práticas efêmeras e celebrações sagradas que não cabem em uma lógica cientificista. Assim, ao apresentar as memórias e histórias que exercem a função de pequenas ilhas autossuficientes, que se comunicam em um espaço líquido e impreciso, o curador ultrapassa as bordas da materialidade do objeto livro e da progressiva massa civilizatória, para construir uma obra híbrida e fragmentada, marcada por encontros e choques.

Nesse acúmulo de fragmentos que se articulam em possíveis comunidades, entendemos que o "arquipélago de memória antimonumental" –visto como uma espécie de *heterotopia* crônica (voltando a Foucault) – pode ser concebido de forma semelhante à imagem que o escritor possui da Cidade do México, que "está desenhada à maneira de

---

<sup>126</sup> Tradução de citação: " a buscar a mesa de escritura como único refugio capaz fazer que a angustia disminua"(BELLATIN, 2014, p. 01)

<sup>127</sup> Tradução de citação: "caminhar pelas ruas anônimas abarrotads de pessoas ou tomar o transporte sbterráneo sem saber se vão funcionar os mecanismos que tornaram possivel voltar à superficie." (BELLATIN, 2014, p. 01)

uma série de povoados sobrepostos. Cada um com seus costumes e com seus tempos".  
(BELLATIN, 2014, p.02)

Una de las características de esta ciudad es que está diseñada a manera de una serie de poblados superpuestos. Cada uno con sus costumbres y con sus tiempos. Es por eso que es posible, en medio de la ciudad, apreciar de pronto a un conjunto de charros haciendo proezas con sus caballos o a personas bailando en medio de las avenidas sin importar que el tráfico de millones de vehículos se desvíe o se atasque todo el tiempo que dure la celebración. Lo que se llaman colonias tienen más la función de pequeñas poblaciones encerradas en sí mismas, autosuficientes. es por eso que muchas veces los habitantes no se trasladan a grandes distancias. ( BELLATIN, 2014, p. 01)<sup>128</sup>

Em concordância com Diana Taylor – pensado a performance "como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente um modo de análise." (TAYLOR,2013, p.17) – e observando esses corpos que existem/resistem e que se fazem presentes na obra de Bellatin, dispomos também sobre a mesa texto *Corpus* (2000) do filósofo Jean-Luc Nancy, e sua proposição a respeito da necessidade de uma nova filosofia do corpo que se distancie dos tratamentos puramente orgânicos que marcaram suas representações ao longo do século XX. Observando que o sujeito contemporâneo se encontra dentro de uma alteridade radical, na ala limite do já não ser e do estar totalmente exposto pela era espetacular, Nancy pensa que na excreção de ações faz-se possível a reivindicação de um espaço de memória, ainda que tal reivindicação seja pautada por legitimações muitas vezes efêmeras. Ao afirmar que “a excreção passa pela escrita”, Nancy, reflete ainda sobre práticas estéticas que buscam entender o corpo para além do sistema representativo orgânico e que nos obrigam a ler as marcas, rastros e cicatrizes, na busca por decifrar tal “texto” corporal.

Como o choque entre o *astra*, "do que nos eleva até ao céu do espírito" e o *monstra*, "do que nos precipita até às profundezas do corpo" (DIDI-HUBERMAN,2013, p.21), é possível vislumbrar na obra de Bellatin uma relação que se conforma entre o espaço de trabalho do escritor e a urgência do ofício literário: "la literatura como espacio

---

<sup>128</sup> Tradução de citação: " Uma das características desta cidade é que está desenhada como uma serie de vilas amontoadas. Cada um com seus costumes e com seus tempos. É por isso que é possível, no meio da cidade, apreciar de repente a um conjunto de cavaleiros fazendo proezas com seus cavalos ou pessoas dançando no meio das avenidas sem se importar que o tráfico de milhões de carros se desviem ou se engarrafem todo o tempo durante a celebração. O que se conhece como colônias tem mais a função de pequenas populações confinadas em si mesmas, autossuficientes. é por isso que muitas vezes os habitantes não se deslocam a grandes distâncias". ( BELLATIN, 2014, p. 01)

necesario, no como recurso que se haya podido elegir para reflejar determinada situación."(BELLATIN, 2014, p.2)<sup>129</sup>

É a partir dessa “ex-creção pela escrita” que pensamos o corpo, a representação e a textualidade como matérias de construção da memória antimonumental dos que se inscrevem fora dos códigos que definem uma gramática socialmente institucionalizada. Seguindo a “inorganicidade” corporal proposta por Nancy, entendemos que os corpos – vistos como “seres-excritos” -“são estrangeiros” e não passíveis de representação orgânica, mas sim por meio de uma escrita como prática de ex-creção (NANCY, Jean-Luc, 2000, p.20). Portanto, o corpo que importa na presente leitura não é visto como uma estrutura orgânica única, mas se constrói como partes “sem pés nem cabeça” e em suas múltiplas relações.

Pensando a obra de Bellatin dentro desse campo relacional disparatado, contraditório e incoerente, cujo sentido se forma pela politraumatização de memórias mutiladas e acéfalas que se conservam em estado de um "gel de intercâmbio", nos vemos impelidos a tentar esboçar algumas linhas que nos induzem a acreditar estarmos diante de um mapeamento de ilhas conformam uma comunidade de ações agramaticais. Assim, somos conduzidos a um lugar onde os corpos são “ex-critos” e biografados, mais do que como corpos em si, mas e principalmente, como meio no qual se constroem repertórios de ações sociais.

Frente à temível calcificação das possibilidades de enfrentar os pilares estabelecidos, o filósofo Jacques Rancière nota que é preciso ter em conta, que há, já na base da política uma “estética primeira”, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Dessa “estética primeira” ramificam-se as partes exclusivas nas quais se aplicaria a questão das “práticas estéticas”, como formas de intervir (participar, tomar parte) na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Na escrita de ações que se esquivam das normas preditas, intuimos que Bellatin, em sua prática estética, cava espaços para obter o direito à representatividade, promovendo um regime de visibilidade que entra em choque com as memórias e estruturas legitimadas pelos setores públicos e institucionais. Justificamos tal hipótese, com a crença de haver

---

<sup>129</sup> Tradução de citação: " a literatura como espaço necesario, não como recurso que podemos escolher para refletir determinada situação." (BELLATIN, 2014, p.2)

um "comum partilhado" entre essas ilhas, que constituem um novo "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas"(RANCIÈRE,2009,p.15). Pensando nessa "distribuição das maneiras" de dar visibilidade, destacamos o papel da curadoria de Bellatin, que, em meio à caótica dinâmica social da cidade, atua como escritor de uma espécie de comunidade de memória de corpos "excritos".

Sem nos desviar do propósito deste capítulo, cuja finalidade é apresentar as ações que apreendemos como ilhas de memórias antimonumentais, buscamos, agora, entender o que há em comum entre elas.

Entrevemos nessas ínsulas ações artísticas que, como observa Achugar, configuram-se como "as filiações ou as genealogias, os arquivos ou a história das origens, [que] em definitivo, tem sido sempre campos de batalha." (ACHUGAR, 2006, p.32) Desse modo, em meio às guerrilhas nas quais se conformam as ilhas que compõem o que abarcamos como "arquipélago" textual de Bellatin, destacaremos apenas algumas dentre as tantas que emergiram ao longo de nossas leituras de sua obra. Enfatizamos que, dentre os múltiplos traços que tangenciam sua obra e formam possíveis comunidades de memórias degeneradas, elegeremos por pautar nosso recorte em uma rede que reivindica não apenas um regime de visibilidade de corpos em vida, mas, também, revela algumas políticas de controle da morte vista, sobretudo, como um status de sobrevivência e continuidade de memórias marginais.

Por delimitação do propósito dissertativo, neste capítulo manteremos nosso foco na obra *El libro Uruguayo de los muertos* (2012), como um paronama da estrutura "atlas", apresentada anteriormente, na qual desenham-se memórias desterritorializadas dos campos do saber balizados pela lógica ocidental de arquivo. Destacamos ainda que, a partir da obra selecionada como guia de leitura, naturalmente outros títulos serão evocados, tendo em vista que as obras do escritor-curador não se desarticulam de um texto único, que embora fragmentado, compõe um todo.

## 2.2. Lugar de trabalho: onde se faz da morte um ritual de celebração

Em suas considerações sobre o nascer dos arquivos, Derrida coloca-os como parte de um processo de *domiciliação* que marca a transição institucional entre privado e público. Também pensando as configurações dessa transição domiciliar, o teórico destaca a transformação da casa dos Freud em um museu (prática comum a nossa época) como um exemplo do exercício de fazer da morada, que antes abrigava a vida e o privado, uma forma póstuma de arquivo público.

Por outro lado, Karla Fernandes Cipreste, em sua tese *Experiências do Excesso: Casares & Bellatín* (2013)- na qual busca evidenciar as formas como a “política de influência sobre a morte” está presente na obra de Bellatín - pontua que, já no século XVIII, o sistema de biopolítica propiciava a intervenção do Estado (ainda que sutilmente) na vida privada, ditando e determinando que tipos de vida merecem estar sob sua proteção. Em meio às considerações sobre “o poder sobre a vida”, Cipreste, partindo das mudanças entre público e privado, coloca que as consequências dessa interposição nas decisões do âmbito privado por meio de políticas públicas avançaram e se modificaram ao longo do século XX e ainda perpetuam. (CIPRESTE,2013, p.15). Nesse sentido, a pesquisadora destaca a questão da imunização, indicada por Roberto Espósito, como uma medida da biopolítica cuja consequência resulta no enfraquecimento dos vínculos comunitários e de sua potência política, o que nos aponta o caminho para pensar na forma subversora com a qual o tema da política de manipulação dos corpos aparece na obra de nosso escritor-curador, na medida em que se apresenta pelo desenho de uma rede de ações unidas pelo senso de comunidade. (CIPRESTE,2013, p.14)

Seguindo a linha de raciocínio que busca apreender esse trânsito domiciliar e pensando a noção de biopolítica como parte dessa transição, merece destaque o lugar dos corpos que, de acordo com o filósofo Jean-Luc Nancy, irrompem nessa zona de interseção entre público e privado, e cuja natureza é instável, orgânica e única de sentidos. Em sua obra *Corpus* (2000), Nancy observa que a modernidade vinha sendo programada para “escrever o corpo” e que as consequências dessa programação encontram-se inflacionadas, haja visto que “o corpo está sempre a multiplicar-se (quantas vezes esfomeado, abatido, maltratado, preocupado e por vezes a rir, a dançar)” (NANCY,

2000, p.11). Assim, por meio dessa “escrita do corpo”, a humanidade estaria também às voltas com a domesticação dos espaços e das memórias, já que, ao expor e construir formas de dar-morada a esse ponto de interseção entre o público e o privado, faz-se da arte um espaço onde o corpo pode se de-morar, ainda que de forma fugaz.

Voltamos novamente a Boris Groys, que ao traçar uma oposição entre vida e morte no âmbito artístico desenha brevemente uma linha na qual se dá o contraste entre a arquitetura monumental ocidental e os espaços performáticos da *documentação* de arte:

Não é coincidência que os museus sejam tradicionalmente comparados a cemitérios: ao apresentarmos a arte como resultado final da vida, ela oblitera-se de uma vez por todas. A documentação de arte, ao contrário, indica a tentativa de usar a mídia artística dentro de espaços de arte para referir-se à vida, propriamente dita, ou seja, a uma atividade pura. (GROYS, 2014, p, 60)

Talvez não seja acidental que as "ilhas de memórias antimonumentais" surjam na obra de Bellatin como um exercício de "documentação de arte". Contrária à noção de museu que, de acordo com Groys, por apresentar a arte como resultado final da vida, equiparase aos mausoléus: cemitérios nos quais se encerra o ciclo vital associamos os textos-imagem de Bellatin a esse sistema de "documentação de arte" que busca escrever a vida e o corpo como atividade pura, inserindo-os em um sistema de memórias que, embora efêmeras, rearticulam o vínculo comunitário abalado pela política de domínio dos corpos estabelecida pela biopolítica.

Se por um lado essa atividade pura da vida "propriamente dita" padece da falta de uma memória em arquivo, cujo estatuto vem ditado pelo processo de documentação e localização privilegiada; por outro, ela é abrigada pela memória do repertório que Diana Taylor concebe dentro dos estudos das performances "como sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento incorporado." (TAYLOR, 2013, p. 45) No movimento performático de apresentar corpos submetidos às políticas de controle da vida e da morte, o artista transcenderia a lógica da morte atrelada à noção de sepulcro (fenecimento), ou seja, a lógica de arquivo (segundo Derrida), possibilitar uma atividade de presença pura, muitas vezes enferma e sofredora de um "mal de arquivo".

Sob o pretexto de elucidar como as questões da morte aparecem estriadas na obra de Bellatin, tomamos como exemplo o momento em que o escritor narra sua viagem a Buenos Aires para um congresso no Museu Malba, onde exporia suas fotos tiradas

durante a viagem com Sergio Pitol à Cuba juntamente a uma série de cópias fotostáticas seladas para ser repartidas uma por uma, que possivelmente fariam instaurar "um importante tempo morto que se alargue durante vários minutos." (BELLATIN, 2012, p. 13) Demarcando a relevância de instituir "um tempo morto" em sua performance, Bellatin instaura espaços que alimentam o ciclo intermitente entre a vida e a morte em seus "textos-imagem". Para o mesmo evento, ele idealiza recriar por meio de fotografias a comunidade de Zürau na década de 1920, lugar e época que remontam ao período que Franz Kafka passou na casa de sua irmã tratando de se reestabelecer fisicamente. Tal argumento lhe serve como ensejo para colocar em cena um lugar de memória onde ele se reúne com um jovem poeta náhuatl: a biblioteca de Pachuca, localizada em um lugar ermo onde existe um cemitério que adverte, em uma placa, que o guardião não tem a obrigação de regar as flores. (BELLATIN, 2012, p.13) Nesse contexto, Bellatin não apenas problematiza a violência cultivada pelo controle estatal sobre os corpos, como também critica o descaso dos vivos para com seus mortos.

Como possível dispositivo de fuga diante das interferências políticas que mantêm elípticas no tecido social as práticas de exclusão e controle sobre a vida e a morte, vemos que, na obra de Mario Bellatin, abrem-se galerias de pensamentos que dão passagens para pensar variantes da *tanatopolítica* como eixo central do *corpus* que aqui reconhecemos como arquipélago de memórias que escapam da lógica de arquivo.

### **2.3. Tempos paralelos: onde vivos e mortos comungam de um mesmo prato de arroz**

Nesse sentido, outro motivo que nos direciona a selecionar *El libro uruguayo de los muertos* (2012) como um critério bussolar para adentrar ao "arquipélago" de Bellatin, dá-se pela tentativa de traçar um ponto de convergência entre os corpos "ex-critos" nessas "ilhas de memórias antimonumentais". Considerando a possível articulação que o mencionado livro estabelece com as obras *Livro egípcio dos Mortos*, e o *Livro tibetano dos mortos* (Bardo Thodol), vemos que ambas as obras funcionam como arcas simbólicas de saberes sagrados cujo princípio de existência defende a ideia de que a arte de morrer é tão vital quanto a arte de viver. Assim, os livros são formados por anônimas compilações de sortilégios de transmissão das histórias, dos ritos de passagem dos homens vinculadas às memórias de suas crenças, seus deuses e, sobretudo, seus mortos.

Desse modo, a criação está em função de manter vivas as memórias milenares, sobretudo no papel de nos auxiliar na compreensão dos mistérios da vida e da morte.

O *Livro dos Mortos* (do antigo Egito) datado aproximadamente do início da XVIII dinastia no Novo Império, cujo códice supostamente se contextualiza no reinado de Ramsés II<sup>130</sup>, remonta a memória ancestral sustentada pela crença na permanência da vida após a morte. De acordo com a cosmovisão egípcia, o ritual de passagem está condicionado à existência de rolos de papiros enterrados junto aos corpos mumificados, que funcionam como um guia (*O Livro dos Mortos*) que orienta o espírito para adentrar a essa nova etapa incorpórea, na qual ele passa a ser guiado pelas leis dos guardiões do além. Por sua vez, *O Livro tibetano dos mortos*, intitulado originalmente como *Bardo Thodol* (traduzido como "A grande liberação"), escrito aproximadamente oito séculos antes de Cristo – também como configuração de texto funerário reunindo memórias dos rituais de transcendência – conserva ensinamentos das *sutras*<sup>131</sup> budistas para os corpos que ingressam no estado de intercessão entre a vida e a morte.

Para melhor ilustrar como transcorre, na obra de Bellatin, o aspecto "arquiviolítico" que Derrida concebe como a natureza que "sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo" (DERRIDA,2001,p.21), destacamos uma das atividades do budismo tibetano do *Bardo Thodol*. Como forma possível de "pulsão de morte", *O Livro tibetano dos mortos*, nos apresenta o ritual de criação de mandalas<sup>132</sup> de areia compostas como um círculo minucioso de cores que se aproxima da idealização geométrica dos cosmos. Depois de instaladas meticulosamente sobre uma superfície (análoga à *mesa warburguiniana* sobre a qual nos debruçamos para dar forma ao arquipélago de memórias de Bellatin) as mandalas de areia são varridas e logo lançadas nas correntezas de um rio. O ciclo meditativo das mandalas sucede dentro de um ritual mantido pela tradição budista, sendo entendido como o símbolo da vida que, ao ter seu desenho concluído, é varrida pela morte. Como uma atuação efêmera que carrega consigo a certeza da morte, vislumbramos no ritual budista como a potência da criação e da destruição andam lado a lado.

---

<sup>130</sup> *El libro egipcio de los muertos* (1982), Versão de Albert Champdor. Tradução Ma Luz González (p.12)

<sup>131</sup> Os *Sutras* que em sânscrito também pode significar "suturas" são as partes que textualizam o conjunto da obra *Bardo Thodol*.

<sup>132</sup> As mandalas de areia foram mantidas por muitos anos secretas, reservadas aos templos, até que na década de 1980, o líder espiritual tibetano, Dalai Lama, decidiu que este saber não deveria mais ser segredo, mas servir como ferramenta de preservação e propagação da memória contida no *Livros dos Mortos*.



Retomamos o fragmento no qual Bellatin declarar tentar imprimir a imaterialidade de seus "livros fantasmas":

No te había informado antes, pero me interesa la idea de que se hagan libros-fantasma.

Pienso como libros-fantasma aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original. Bastante simple. Sin tapas, engrapados, en cuya portada contengan sólo la información del libro original como una manera de vincular las dos instancias: la del libro publicado y de su presencia imaterial. (BELLATIN,2012, p.50)<sup>133</sup>

Nessa perspectiva, entendemos que a motivação idealizada como "livro-fantasma" por Bellatin no *Libro Uruguayo de los Muertos* (2012), parece estar contornada no dorso da crença tibetana que faz da criação um gesto de destruição. Assim, a pulsão criativa impulsionada pelo ciclo da desconstrução abala, não somente o regime editorial, como também a própria noção de livro na qual o escritor vislumbra uma presença imaterial, que aqui também entrevemos como antimonumental. Tendo como referência a construção cíclica e efêmera da mandala tibetana e o estado de decomposição aos quais são destinados os papiros egípcios, a imaterialidade do corpo textual proposta por Bellatin dentro desse "gel de intercâmbio" sugere uma busca por romper com a lógica editorial, na procura pela "ruína de muitos mitos que giram entorno do ato da escritura."(BELLATIN,2012,p.222) Desse modo, entendemos a "antimonumentalidade" da obra de Bellatin como uma concepção sobre o regime editorial que – ao invés de aprisionar a informação, conformando-a em um espaço fechado – serviria como um canal de ativação e repartição real das ideias. (BELLATIN, 2012, p.50).

Enfatizando esse ruir dos mitos que se estruturam em torno da escritura como inscrição de fragmentos de memórias antimonumentais, nos aproximamos novamente do conceito de performance, abordado por Diana Taylor como uma "práxis e episteme incorporada" (TAYLOR, 2013, p.46). Para Taylor, tal conceito descentraria o desempenho histórico da escrita imposto pela Conquista, sendo de profícua vitalidade para o pensamento sobre os estudos latino-americanos. À luz de *A cidade letrada*, de Ángel Rama, Taylor ainda sublinha que:

---

<sup>133</sup> Tradução de citação:

"Não havia lhe dito antes, mas me interessa a ideia de que sejam feitos livros-fantasma. A ideia que tenho de livros-fantasmas são aqueles que aparecem paralelamente à edição original. Bastante simples. Sem capas, grampeados, em cuja contracapa contenha apenas a informação do livro original como uma forma de vincular as duas instâncias: a do livro publicado e de sua presença imaterial". (BELLATIN,2012, p.50)

o lugar exclusivo da escrita nas sociedades latino-americanas era tão reverenciado que assumia uma aura de sagrado. (...) Documentos escritos não pareciam sair da vida social, mas, sim, ser impostos a ela e forçá-la para dentro de um molde que não havia sido de modo algum feito sob medida. (RAMA *apud* TAYLOR, 2013, p.46)

Assim, diante da tentativa de defender o ofício literário de Bellatin, contraposto ao lugar da escrita como lugar exclusivo e sacralizado, naturalmente surge a pergunta: não seriam as escritas originárias das Américas, tal como nos demais continentes, precedentes aos movimentos da Conquista?

Em presença de uma questão similar, Diana Taylor elucida que "embora os astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da Conquista\_ em forma de pictogramas, hieróglifos ou sistemas de nós, ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada" (TAYLOR, 2013, p.46). Desse modo, a escrita teria apenas o papel de auxílio mnemônico (tática de memorização) sem excluir a importância da cultura incorporada para sua transmissão. É nesse sentido que, embora Bellatin se valha da escrita para a composição de sua obra, a mesma torna-se secundária e não substitui as ações do repertório que dá forma a seus textos-imagem.

Para pensar o ato de "escrever sem escrever" de Bellatin e sua vontade de fazer "ruir os mitos" como estratégias para a constituição do arquipélago de memórias que reúne a morte, a vida e a arte em um mesmo espaço, recuperamos, ainda, a projeção comentada no capítulo anterior, na qual se configura a noção de *mesa* como o campo operatório das memórias dissecadas. Vemo-nos, assim, diante de uma *mesa* que, comparada ao atlas de Warburg, Didi-Huberman apresenta como uma "superfície de encontros e de disposições passageiras" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.18)<sup>134</sup>. Junto à alusão anterior de que a *mesa* de Bellatin reúne em seu plano de trabalho ações efêmeras e horizontalizadas, cabe acrescentar a conjectura despertada pelo próprio escritor-curador de que sua obra, talvez, pretenda criar uma plataforma onde possa reunir uma série de variáveis, entendidas aqui ilhas de memórias: "tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra." (BELLATIN, 2012, p.218)<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p.18

<sup>135</sup> Tradução de citação: "talvez eu queira criar uma espécie de plataforma onde se entrelacem uma serie de variantes, pessoas, criadores, criações, fantasmas, realidades e que isso por si só seja a obra." (BELLATIN, 2012, p.218)

Pois, considerando essa plataforma na qual são entrelaçadas uma série de variantes, percebemos que *El libro uruguayo de los muertos* (2012), configura-se como um dos experimentos literários em que Bellatin aborda as políticas entorno do corpo, ou seja, políticas de controle da vida e da morte. Portanto, os passos movediços do escritor-curador conduzem o leitor-espectador a transitar por trabalhos de outros atores sociais que, diante do "mal de arquivo", tendem a questionar as formas de administração da vida (biopolítica) e da morte (tanatopolítica) e as políticas de arquivamento administrativo por parte das instituições de poder. Destacamos ainda que nas "ilhas de memórias antimonumentais" a morte é problematizada não somente como extenuação física, mas, sobretudo, como morte social pelas distintas formas de manipulação e apagamento dos corpos. Frente às catástrofes provindas da política da vida e aniquilamento de memórias, as ações sociais e artísticas tornam-se estratégias de "sobrevivência", ainda que neste instinto também estejam concentrados os processos de destruição de *Tanatos* e *Eros* (pulsão de morte, como diria Derrida)

Em sua obra *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Georges Didi-Huberman nos conduz à *Divina Comédia*, de Dante, para pensar o infernal embate de forças luminosas entre a "grande luz" (*luce*), que é emitida pelas instâncias de controle e poder, versus as "pequenas luzes" (*luciole*), que teimariam em brilhar e resistir ao apagamento. Para ensaiar sobre a "sobrevivência", o historiador também estabelece um diálogo com o pensamento partilhado por Rancière que buscou as válvulas que escapam do niilismo; da "pobre dramaturgia do fim e do retorno" (RANCIÈRE, 2005, p. 69) das artes que testemunharam as catástrofes do século XX. Desse modo, ao valer-se das metáforas dantescas, Didi-Huberman nos possibilita encontrar uma possível saída frente ao pessimismo que paralisa e contamina o olhar ofuscado pelos holofotes espetaculares da contemporaneidade.

Se as ilhas de Bellatin cintilam nas galerias em meio às práticas dominadas pelo discurso hegemônico, é também a partir delas que torna-se possível pensar as dinâmicas performáticas das identidades e dos corpos que estabelecem a comunicação entre a arte e a morte. "No monumento, ou na lápide, que se supõe avisará (*sic*) aos que vem depois o que foi que aconteceu antes" (ACHUGAR, 2006, p.168). Voltando às palavras de Achugar que nos permitem aproximar a relação entre a arte e a política da morte,

acrescentaríamos que no antimonumento ou na efêmera "lápide de papel", como apontaria Melendi, também estaria anunciada tal "sobrevivência" implícita na prática de curadoria de Bellatin.

Dizer que esses movimentos são uma estratégia de sobrevivência é entendê-los, no âmbito da performance, próximos ao que Diana Taylor concebe como *repertório*: "aquilo que desaparece ou o que persiste, transmitido por meio de um sistema não arquivado" (TAYLOR, 2013, p. 18)

Nessa rede de *repertórios* tecida por um comum partilhado, podemos pensar o trabalho de curadoria de Mario Bellatin e as ilhas de memórias como parte do que aqui imaginamos como um arquipélago de memórias antimonumentais, cintilando nos espaços artísticos que Rancière designaria como "um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Essa luz intermitente emitida pelo encontro entre Mario Bellatin e outros atores sociais leva-nos a entrever, no túnel que dá acesso às galerias de arte, a coreografia social de "vaga-lumes" a dançar sobre as ruínas da memória que "não é convidada a existir" (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, 2008, p.10)

#### **2.4. Mortalhas de papel: modelos para recordar**

Voltamos ao *El libro uruguayo de los muertos* (2012), cujo caráter epistolar está endereçado a um destinatário impreciso, a quem o escritor-narrador enuncia como uma imaterial presença, marcada por uma incorpórea silhueta em "un aura que seguro se desata en aquel espacio y sólo algunos perciben" (BELLATIN, 2012, p. 9)<sup>136</sup>. Nesse estado de transcendência constrói-se o relato no qual o tempo instituído transcorre em aproximadamente trinta e duas horas, desde que esse "corpo espiritual" se faz presente no movimento reentrante da narrativa. (BELLATIN, 2012, p. 9). Através de seu movimento circular, vemos *El libro uruguayo de los muertos* instaurar-se como "una suerte de pueblo fantasma, congelado dentro las características particulares de sus propios habitantes" (BELLATIN,2012,p.200)<sup>137</sup>. Nesse plano espectral em que a obra é instalada como um território desenhado por "desproporções geográficas" (como ele

---

<sup>136</sup> Tradução de citação: "uma aura que certamente se desfaz naquele espaço e somente alguns percebem" (BELLATIN, 2012, p. 9).

<sup>137</sup> Tradução de citação: "uma espécie de cidade fantasma, na qual encontram-se congeladas as características particulares de seus próprios habitantes" (BELLATIN,2012,p.200)

mesmo afirma) também se desdobra em "uma espécie de cabaré artesanal no meio do nada." (BELLATIN, 2013, p. 15)

Durante o processo de escritura do livro, o escritor revela trabalhar simultaneamente em quatro obras cujos nomes ainda provisórios seriam: *Pequeña muestra del vicio en que caigo todos los días*; *Las dos Fridas*; *La historia de Mishima –una autobiografía ilustrada–*; *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*. (BELLATIN, 2012, p. 01)<sup>138</sup>. Por meio dessas desproporções narrativas, Bellatin revela uma possível razão para "escrever sem escrever" lançando mão de seus textos-imagem como forma de alcançar o irreal ao qual estamos condicionados. Essa irrealdade intransponível das imagens teria o propósito de nos devolver a tranquilidade promovida pelos espectros de tempos sobrepostos na mesma "mesa" onde comungam os vivos (*bios*) e os mortos (*tanatos*):

Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Mi parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo en un mismo palto de arroz y que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir. (BELLATIN,2012, p.10)<sup>139</sup>

Corroborando a ideia de que para adentrar as ilhas de Bellatin é preciso "olhar com tranquilidade os fantasmas, os tempos paralelos os vivos e os mortos comendo de um mesmo prato de arroz (BELLATIN,2012, p.10), não há como ignorar as palavras do escritor-curador quando ele afirmar que, apesar das trevas em que aparentam estar imersas suas palavras e sua aparente falta de sentido, nelas encontra-se presente a realidade. (BELLATIN, 2012, p.32) Pensamos, aqui, a noção de realidade dentro da esfera do que é perceptível, que muitas vezes aparece legitimado pela materialidade das imagens, (especialmente as fotos usadas pelo escritor ao longo de sua obra) que nos permitem "apreciar de uma forma mais direta o irreal em que estamos atacadados". (BELLATIN,2012, p.10).

---

<sup>138</sup> Tradução de citação: "*Pequena mostra do vicio en que caio todos os días; As duas Fridas; A história de Mishima –una autobiografía ilustrada–; Todos saben que o arroz que cozinhamos está morto*". (BELLATIN, 2012, p. 01)

<sup>139</sup> Tradução de citação: "Creio que já entendo a razão pela qual utilizo agora as fotos em meus livros. Me parece que é para apreciar de uma maneira direta o irreal ao qual estamos aprisionados. Para olhar com tranquilidade os fantasmas, os tempos paralelos, os vivos e os mortos comendo em um mesmo prato de arroz e que costumam aparecer em meu quarto bem antes que eu vá dormir". (BELLATIN,2012, p.10)

Ao apresentar seu jogo de irrealidades, Bellatin nos devolve à uma realidade que nunca deixou de nos pertencer. Assim, para dar a ideia das políticas contemporâneas da morte em contraponto às cerimônias guardadas nos livros egípcio e tibetano, o escritor propõe ao leitor que ele imagine (dentro das circunstâncias atuais) uma estrada americana, provida de pontes e sinalizações perfeitas, semeada de corpos mortos sob a luz da tarde. (BELLATIN, 2012, p. 33). Essa imagem – apresentada como uma das características do território do terror (tanto interno, como externo) em que ele vive habitualmente e que não cabe dentro de uma cenografia ideal – propõe-se a traduzir minimamente a maneira súbita na qual podemos nos encontrar imersos em uma situação que ultrapassa o imaginável e que engendra as políticas entorno da vida construídas por engrenagens sutis:

Los engranajes sociales están contruidos de manera tan sutil, tal delicada, que los quiebres insignificantes, sobre todo para quien los desconoce, desatan de un momento a otro, una realidad contenida y llevada delante de esa manera durante siglos. En México no creo que exista más que una modernización aparente. El imaginario colectivo, a pesar del abuso de un desarrollo copiado mayormente de los suburbios norteamericanos, parece continuar intacto, no sólo entre las personas comunes y corrientes que circulan diariamente por las calles sino, sobre todo, por los que de alguna manera son considerados como muertos. (BELLATIN,2012, p. 33)<sup>140</sup>

Assim, pensando as ilhas de memórias dentro de um imaginário coletivo, nos vemos diante de corpos cujas memórias destinadas à marginalização sobrevivem, embora condenadas à morte social: ao esquecimento. É nesse instinto de "sobrevivência de memórias" que Bellatin traça as estratégias pelas quais busca encontrar o ponto não evidente que está incutido nas condutas concretas e visíveis. Assim, por meio de passos instáveis, o escritor, além de fazer de sua escrita um ponto de interseção entre realidade e ficção, empreende curadorias de performances que problematizam as formas de administração da vida (biopolítica) e da morte (tanatopolítica) como partes de um mesmo *corpus*.

---

<sup>140</sup> Tradução de citação: "As engrenagens sociais estão construídas de maneira tão sutil, tão delicada, que as rachaduras insignificantes, sobre tudo para quem os desconhecem, desatam de uma hora para outra, uma realidade contida e arrastada adiante dessa forma durante séculos. Não creio que exista no México mais que uma modernização aparente. O imaginário coletivo, apesar do abuso de um desenvolvimento copiado majoritariamente dos subúrbios norte-americanos, parece continuar intato, não apenas entre as pessoas comuns e corriqueiras que circulam diariamente pelas ruas, mas principalmente, pelos que de alguma forma são considerados como mortos". (BELLATIN,2012, p. 33)

Regressamos agora, ao *Corpus* (2000), de Jean-Luc Nancy para tentar entender como a comunhão entre as ilhas de Bellatin se dá por meio da “partilha do comum”:

Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha infinita, o traço da própria escrita escrita, num rastro infundavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangencia, contatos, intersecções, deslocações (NANCY,2000, p. 13)

Nancy pontua, também, que o conhecimento "do" e "por meio do" corpo nunca será total e absoluto, mas em rede, por meio de estilhaços, e que a forma discursiva que melhor conduz tal saber é a construção de um *corpus* desenhado por uma cartografia, um mapeamento de zonas que oferecem um conjunto de proximidades e recuos, conduzindo-nos através de rastros. Assim, talvez seja pertinente supor que o encontro performático de Bellatin e os atores-artistas sociais se dá pelas margens e pelos "pontos de tangencia, contatos, intersecções, deslocações" (NANCY,2000, p. 13) cuja criação (como nos rituais tibetanos) parte do princípio efêmero em que a arte se coloca a serviço da morte.

No *Libro uruguayo de los muertos* (2012), destacamos ainda o episódio em que Mario Bellatin revela que ao regressar de uma das viagens de La Habana foi acometido por um surto de medo de morrer e que, caso a morte chegasse, seria o momento de solicitar sua mortalha de papel, confeccionada pela artista Gabriela León e de informar aos dervixes sufis de sua ordem, para que preparassem suas roupas para girar durante várias horas seguidas diante da caixa de madeira rústica onde seu corpo será depositado. (BELLATIN,2012,p. 13-14) Assim, o escritor confessa que ao invés de se dedicar à escrita, passa o tempo pensando em imagens de morte possíveis e se mostra entusiasmado diante da foto de sua mortalha que lhe parece esplendida e que possivelmente será usada como capa de um futuro livro. (BELLATIN, 2012, p.57). Nesse formato de "texto-foto amalgama", que, segundo ele, não podem existir um sem o outro (a imagem e o texto e vice-versa), o escritor-curador nos lança a pergunta retórica destinada a seu "interlocutor fantasma": "¿alguna vez te has puesto a pensar en lo interesante que es la acción de probarse mortajas?" (BELLATIN, 2012, p. 124).<sup>141</sup> Destacamos ainda que, se a morte é um tabu que a cada dia vem ganhando um aspecto mais higiênico pela aliança com as indústrias funerárias e hospitais, somado ao fato de

---

<sup>141</sup> Tradução de citação: " Em algum momento você já pensou o quão interessante que é a ação de experimentar mortalhas? "(BELLATIN, 2012, p. 124).

que cada vez menos as pessoas tem a possibilidade de escolher morrer em suas próprias casas, ela ainda é indissociável da cultura do México.

Atentando para esse gesto de criação em que Bellatin experimenta sua própria mortalha, vemos surgir questões acerca do futuro do homem e suas relações com as formas de vestir-se para se preparar para a "Boda Mística", como se conhece a morte dentro de sua ordem sufi. O ato de experimentar mortalhas de papel, de acordo com o escritor, daria um bom tema para pensar tanto o tema da ressurreição da carne, como também, o futuro do homem e sua roupa.

Portanto, ao fazer da vida um ato de celebração e reivindicações aos direitos, somos conduzidos a solenizá-la desde a expectativa da morte. Dentro desse giro performático em que se festeja e se reivindica o direito de morrer e escolher as formas de vestir-se dentro de seus princípios, Bellatin nos aponta (como já citado anteriormente) as sutilezas das engrenagens sociais que estão construídas de maneira tão delicada que as fissuras insignificantes dessa realidade construída e perpetuada ao longo dos séculos se desfazem de um momento a outro. (BELLATIN,2012, p. 33)

## **2.5. Atlas de vidas precárias: pelo direito ao luto**

Ainda no *Livro Uruguai*, Bellatin afirma não ter visto em nenhum outro lugar do mundo que tenha uma espécie de maldição como há no México: "viverá para sempre, custe o que custar" (BELLATIN,2012, p. 33). Tal ditado popular o remete à presença de um esqueleto encontrado por operários enquanto realizavam uma reforma debaixo do piso da cozinha de uma casa. Diante da descoberta e do impasse moral sobre que destino dar às ossadas de Don Agapito (nome com o qual batizaram o esqueleto), os operários decidiram por voltar a enterrá-lo, contanto que pelo menos uma das partes fosse levada a algum cemitério santificado. A partir de tal desenterro, curiosamente os trabalhadores começaram a ouvir vozes de um coro infantil atravessando as paredes, (BELLATIN,2012, p. 34) de forma que, longe de se fazer invisível, o corpo morto de "Don Agapito" emerge com a resistência dos corpos que se negam a desaparecer.

Ao localizar esse relato dentro da contra-escrita de Bellatin, somos postos novamente diante do falseamento da memória indissociável de uma realidade. Imerso nessas catástrofes, o escritor afirma perder a capacidade de lidar com as palavras que, diante de tanto assombro cotidiano, se convertem em imagens fixadas com agulhas e alfinetes dentro de um caderno negro. Segundo ele, tais imagens aumentam proporcionalmente



pelo fato de seu país estar vivendo em um estado de caos mais acentuado que de costume. (BELLATIN,2012, p. 140)

Em meio à essa rede espiralar de violências que não se limita ao México, Judith Butler em, *Vida precária: El poder del duelo y la violencia* (2004), reforça que as disparatadas formas de distribuição da vulnerabilidade se dão em diferentes formas de divisão, de modo que algumas populações encontram-se mais expostas que outras a uma violência arbitrária. Igualmente, de acordo com Butler, nessa balança da distribuição da dor decide que espécie de sujeito merece ser lembrado e que classe de sujeito não merece, algumas vidas valem a pena, outras não.(BUTLER,2004, p. 16-17) Nesse sentido, dentro dos cálculos da política da morte, a trama de Bellatin nos leva a tropeçar em retratos de violências que, de acordo com as palavras do escritor, para além da inusitada quantidade de vítimas, lhe chamam atenção a crueldade e o absurdo aparente com que esses crimes são realizados (BELLATIN,2012, p.140). Diante desse caos, o vemos instalar, por meio de sua obra, as memórias contundidas nessa entranha social que, em meio às catástrofes cotidianas, promovem estratégias que tentam se esquivar das insídias do poder.

Maria Angélica Melendi destaca em seu artigo “antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes” (2006) que, na América Latina, alguns artistas, dentro da conjuntura ditatorial dos anos 70, se dedicam a criar uma arte de resistência como linha de fuga do poder opressor. Pensando, pois, a trajetória de Bellatin nesse cenário, enfeixamos em sua obra não apenas as ações dos atores sociais e suas políticas de resistência, como também, as consequentes cooptações que não só deturpam as causas reivindicadas, como se aproveitam delas para obter benefícios.

A exemplo dessa contradição, destacamos a passagem na qual, em meio às variadas formas de truculências, Bellatin menciona o nome de Camilo (mantendo em segredo o sobrenome), que encontra-se hospitalizado em decorrência de um câncer, possivelmente produzido por não terem diagnosticado a tempo o fato dele ser portador de HIV. De acordo com o escritor, Camilo é um personagem militante e de forte atuação em campanhas a favor dos direitos das minorias e que, embora se empenhasse em empreender empresas a favor do exame de HIV para a população, contraditoriamente ao que predicava, ele próprio não o fez por temer os resultados. Ainda que ciente do avanço de seu quadro clínico, Camilo decide por manter seu caso

com discrição, apelando ao seu direito de indivíduo de poder decidir quem deveria saber a verdade sobre seu corpo. No entanto, o desejo de Camilo não consegue reter a movimentação de médicos e enfermeiros em seu quarto, os quais o submetem a sucessivos testes e em seguida preenchem uma ficha na cabeceira de sua cama na qual listavam a totalidade de suas enfermidades. Camilo, assim, chega à conclusão de que seria inviável manter seu quadro em segredo, já que ele estaria exposto a qualquer pessoa que passasse por seu leito. Esta exposição inviabiliza a tentativa de ocultar o fato de sua mãe: uma científica renomada, mentora de projetos, entre os quais arquiteta construir edifícios para jovens afetados por doenças transmissíveis, que seriam batizados como "Cidadela Final". A este reduto, seriam destinados forçosamente os afetados por doenças transmissíveis, a fim de evitar o contágio da população (BELLATIN,2012,p.142). Observando essa medida de "proteção" e higiene social, vemos imprimir-se na mãe de Camilo o retrato da contradição implícita nas medidas sobre "direito de morte e poder sobre a vida", discutido por Foucault. Impondo sobre seu filho a "moral asséptica" e normalizadora encoberta pela justificativa de salvar a vida, a personagem, tal como observado pelo filósofo, assume um papel fundamental dentro do trajeto em que "a vida como objeto político foi de algum modo tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la" (FOUCAULT, 1999, p.136).

Bellatin ainda destaca o escrito utópico da mãe de Camilo, no qual ela idealiza uma sociedade em que os habitantes, por razões complexas relacionadas com um perfil político específico, aceitariam passivamente o sistema de reclusão. Nesse projeto haveria, inclusive, alguns cidadãos que, apesar de saudáveis, pediriam para ser confinados, o que se deve ao fato das condições externas serem menos favoráveis que as da reclusão. Além disso, os sujeitos saudáveis ainda obteriam algumas vantagens em relação aos enfermos. (BELLATIN,2012, p.142). Sobre essas medidas de controle da vida a mãe calcula:

Según los cálculos de la madre de Camilo, muchos de los internados serían jóvenes adictos a las drogas, pese a que en la Ciudadela Final estaría prohibido el consumo de estupefacientes. La madre - quien profesaba una sólida formación socialista cuya base estaba centrada en el bienestar general antes que en el individual - especulaba en el ensayo sobre el tráfico de sangre infectada- que seguramente irían a recibir quienes deseaban tener un motivo concreto para ser ingresados -a cambio de remesas de anfetaminas que serían introducidas a través

de los rombos de las alambradas con que se rodearían estas construcciones (BELLATIN, 2012,p.142)<sup>142</sup>.

Nestas construções arquitetadas pela mãe grifamos a especulação sobre o tráfico de sangue infectado a ser destinado aos que desejavam ter um motivo concreto para estar na Cidadela Final. (BELLATIN, 2012, p.143). Em seu ensaio científico, ela lança tal hipótese dentro do projeto, que ambiciona desenhar formas de conter "o grupo dos Universais", termo atribuído por ela para designar os grupos de jovens condenados e sem futuro, que as grandes urbes destinam às margens e subúrbios. (BELLATIN, 2012, p.143). Assim, a personagem acredita que os oriundos do "grupo dos universais" receberiam o sangue infectado sem nenhuma resistência, (BELLATIN, 2012, p.144) e, crendo nesse perverso pacto de sangue, ilustra a forma como "a vida, muito mais do que o direito, se tornou o objeto das lutas políticas." (FOUCAULT, 1999, p.136)

Ainda é possível entrever nessa questão o pano de fundo no qual Foucault, pensando a "vida como objeto político", passa a compreender o papel relevante assumido pelo sexo como foco de batalha. (FOUCAULT, 1999, p. 136). Para o filósofo, o sexo estaria na tensão articulada entre os dois eixos que propiciam toda a tecnologia política da vida: de um lado, o que tange a disciplina do corpo (ajustando e economizando as energias sexuais); e, do outro, o sexo funciona como veículo de regulação das populações. Assim, ao concluir que o sexo tornou-se cerne de um sistema de poder que se organiza em torno da gestão da vida, ultrapassando as ameaças da morte, Foucault detecta o sangue como um elemento que está nas entranhas do poder ao longo de muitos anos.

Desse modo, o sangue é visto em sua força simbólica que vai desde manifestações em rituais como também, nas diferenciações em castas (em uma sociedade ditada pela política de um soberano) como valor das linhagens. Destaca-se ainda que, tal elemento encontra-se presente em nossas sociedades não apenas como o valor dos que derramam ou arriscam o próprio sangue, mas também como forma de alimentar políticas de extermínio, por exemplo. (FOUCAULT, 1999, p. 138). Apontando-nos a transição das formas de lidar com o sangue em nossa "sociedade sanguínea", Foucault observa que os

---

<sup>142</sup> Tradução de citação: "De acordo com os cálculos da mãe de Camilo, muitos dos internados seriam jovens viciados em drogas, apesar de que na *Ciudadela Final* estaria proibido o consumo de entorpecentes. A mãe- quem professava uma sólida formação socialista cuja base estava centrada no bem-estar geral antes que no individual- especulava em seu ensaio sobre o tráfico de sangue infectada - que seguramente iriam receber aqueles que desejavam ter um motivo concreto para ser portadores- em troca de remeças de anfetaminas que seriam introduzidas por meio dos arrombamentos das cercas que rodeavam as construções". (BELLATIN, 2012,p.142).

novos procedimentos do poder, elaborados durante a época clássica e postos em ação no século XIX, acarretam na transformação de uma "*simbólica do sangue* para uma *analítica da sexualidade*" (FOUCAULT, 1999, p.139). Tal transformação pode ser ilustrada pelos "fantasmas do sangue", que se deslocam do atroz paroxismo da eugenia promovida pelo nazismo, para o avanço do vírus da AIDS (SIDA) – geralmente transmitido através de secreções genitais ou pelo sangue – que desde o final dos anos 70 passou a assombrar o imaginário dos que viviam em meio ao alarde em torno desta enfermidade. Difundido pejorativamente como "câncer gay", a doença, dentro dessa analítica da sexualidade, passa a promover uma espécie exprobração e espoliação social aos homossexuais, alimentada pelas justificativas de medidas de higienização dos focos de contágio.

Susan Sontag, em seu livro "AIDS e suas metáforas",<sup>143</sup> identifica que ao ser "apadrinado por la enfermedad, el miedo a la sexualidad es el nuevo registro del universo de miedos en que vivimos hoy todos" (SONTAG, 1996, p. 76)<sup>144</sup>. Sontag fala dentro de uma conjuntura em que o fantasma em torno dessa pandemia assombrava o imaginário das pessoas, sobretudo nas derradeiras décadas do último milênio. Assim, aproximamos o quadro clínico de Camilo – que padece de um câncer por não haver detectado a tempo o vírus de HIV, mesmo sendo um personagem militante da causa – à fobia, à contaminação apontada por Sontag:

La cancerofobia nos enseñó el miedo a un entorno contaminado; ahora existe el miedo a contaminar al prójimo, un miedo inevitablemente infundido por la angustia del sida. Miedo al cáliz de la Eucaristía, miedo a la cirugía: miedo a la sangre contaminada, ya sea la sangre de Cristo o la del vecino. La vida misma –la sangre, los fluidos sexuales– es portadora de contaminación. Estos fluidos son potencialmente mortales. Mejor es abstenerse. Las personas están atesorando su propia sangre, para uso futuro. El típico modelo de comportamiento altruista propio de nuestra sociedad, la donación anónima de sangre, está hoy comprometido pues nadie puede fiarse de la sangre anónima. El sida no tiene sólo el infeliz efecto de apuntalar el moralismo sexual norteamericano, sino que fortalece además la cultura del interés propio, que en buena parte suele pasar por «individualismo». El interés propio recibe

---

<sup>143</sup> SONTAG, Susan, El Sida y sus metáforas . Editorial Taurus, Madrid, 1996.

<sup>144</sup> Tradução de citação: "apadrinhado pela enfermidade, o caminho para a sexualidade é o novo registro do universo de medos em que vivemos todos hoje"(SONTAG, 1996, p. 76).

ahora un nuevo aliento, como si se tratase de un gesto de simple prudencia médica. (SONTAG,1996, p.76)<sup>145</sup>

Esse terror coletivo, fomentado pelo "medo inevitavelmente infundido pela angustia da Aids" destacado por Sontag, ilustra a trajetória apontada por Foucault, uma vez que nossa sociedade figurada pelo sangue se dobra frente a gramática analítica da sexualidade. O plano de controle da mãe de Camilo estaria em sintonia não apenas com esse moralismo sexual, como também o cultural, ao supor o interesse particular dos "jovens sem futuro" que se deixariam infectar para obter vantagens promovidas pela utópica Cidadela Final.

Pensando os pilares dessa construção arquitetada como uma fortaleza em homenagem a Camilo – a quem a mãe, além de converter em objeto de pesquisa, "elemento de algún artículo donde describa Las Cosas Fáciles de explicar"(BELLATIN,2012,p.144)<sup>146</sup>, proclama como um herói guerreiro: "como o personagem que logrará superar o câncer" – faz-se possível nos aproximarmos novamente da política de "domicialização" apresentada por Derrida. Nesse sentido, a "renomada científica" atua como *arconte* da memória do ativista, cujo *oikos* se encerraria pelos muros cercados de arame da Cidadela Final.

Não há como precisar se a história de Camilo é um fato ou ficção, tendo em vista que Bellatin já admitiu sua pretensão de criar uma plataforma "onde se entrelacem uma série de variáveis, pessoas, criadores, criações, fantasmas, realidades, e que isso em si seja a obra"<sup>147</sup> (BELLATIN, 2012, p.218). Ao informar que Camilo não resistiu à quarta seção de quimioterapia, o escritor, abruptamente, interrompe o relato, com a informação de

---

<sup>145</sup> Tradução de citação: "O câncer fobia nos ensinou a ter medo de um entorno contaminado; agora existe o medo de contaminar o próximo, um medo inevitavelmente difundido pela angustia da AIDS. Medo ao cálice da Eucaristia. medo da cirurgia: medo do sangue contaminado, seja o sangue de Cristo ou do vizinho. A vida mesma- o sangue, os fluidos sexuais- é portadora de contaminação. Estes fluidos são potencialmente mortais. Melhor é abster-se. As pessoas estão armazenando seu próprio sangue, para o uso futuro. O típico modelo de comportamento altruísta de nossa sociedade, a doação anônima de sangue, hoje está comprometida pois ninguém pode confiar no sangue anônimo. A Aids não tem apenas o efeito infeliz de sustentar o moralismo sexual norte-americano, mas fortalece ainda mais a cultura do interesse próprio, que em boa parte costuma passar por << individualismo >>. O interesse próprio recebe agora um novo fôlego, como si tratasse de um gesto de simples prudência médica". (SONTAG,1996, p.76)

<sup>146</sup> Tradução de citação: " elemento de algum artigo onde descreva As coisas Fáceis de explicar" (BELLATIN,2012,p.144)<sup>146</sup>,

<sup>147</sup> Tradução de citação : "Tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra." (BELLATIN, 2012, p.218)

que, no norte do México, seguem aparecendo fossas clandestinas e que acabam de apreender um grupo de sicários e um homem que reconheceu usar ácido para fazer desaparecer centenas de cadáveres. (BELLATIN, 2012, p.145). Assim, abrem-se os caminhos para entender a oscilação do curador-escritor no trânsito entre dentro e fora das zonas da realidade, já que além de problematizar as armadilhas e colunas que se armam entorno dos corpos, ele reivindica não apenas um lugar de memória, como também, o direito diante da impossibilidade de viver e morrer como lhes convém.

Partindo do mal-estar de arquivo desses corpos que possivelmente se somam ao coro de vozes que ecoam desde o desenterro de "Don Agapito", nos perguntamos o que há de caráter antimonumental nessas memórias?

Essas ínsulas opõem-se à injunção de um poder estrutural que se estabelece arbitrariamente em espaços públicos, que devido à "fita de *Möbius*", se confundem nessa fronteira com o privado. De tal modo, em negação às escultóricas construções sociais, a arte torna-se um dispositivo deflagrado contra as obras arquitetônicas que se instalam tanto nas instituições públicas como no campo particular. Melendi ao discutir "as estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes", abre uma fissura para a pergunta:

Onde, finalmente, localizar a memória? Lá longe, no Parque, nas bordas da cidade e na margem do rio, num espaço longínquo que se afasta do fluir da vida? Ou no cotidiano da página de jornal, à hora do café da manhã, como momento obrigatório de reflexão e meditação, que nos faça ver e lembrar dia após dia, rosto após rosto, para evitar o olvido oficial, a amnésia social que está implícita na ideia de monumento? (MELENDI,2006, p. 245)

Acreditando que o "arquipélago de memórias" desenhado pelos giros do monge sufi nos apresenta um atlas onde podemos se localizar essas memórias enfeixadas "num espaço longínquo que se afasta do fluir da vida".(MELENDI,2006, p. 245) ao transitarmos pelo conjunto da obra de Bellatin, somos postos em contato com trabalhos de sujeitos como César Moro, Andres Serrano, Graciela Iturbide, Wendy Weeks, Diane Arbus, Aldo Chaparro, Iván Thays, Alejandro Gómes de Tuddo, Giuseppe Campuzano, dentre outros. Por meio dessa relação de afeto e curadoria, temos acesso à memória de corpos que – voltando à questão aberta por Melendi ensejada aqui como uma possível resposta – encontram-se também nos gestos rotineiros; quando corremos os olhos pelas galerias,

pelas páginas dos jornais, revistas e linhas do tempo nas redes sociais. Navegando entre as ilhas de Bellatin, nos vemos em um "momento obrigatório de reflexão e meditação, que nos faça ver e lembrar dia após dia, rosto após rosto, para evitar o olvido oficial, a amnésia social que está implícita na ideia de monumento". (MELENDI,2006, p. 245)

Com o destino de exemplificar algumas dessas ilhas, por delimitação de espaço, apresentaremos em sequência alguns recortes nos quais se entrecruzam os temas discutidos anteriormente. No último capítulo se traçará o encontro entre o Pirata Sufi (Mario Bellatin) e a Draga Descabelada (Giuseppe Campuzano) com seu Museu Travesti.

## 2.6 "Uma rosa fatigada suportará a um cadáver de pássaro"

*Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero  
moribundo de las islas del Pacífico que navega en una  
tortuga musical divina y cretina*

*Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un  
equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan*

*("Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas" -  
César Moro -1957)<sup>148</sup>*

Como uma das possíveis ilhas do arquipélago de Bellatin, evocamos as memórias de César Moro, pseudônimo de Alfredo Quíspez Asín (1903-1956), artista e poeta surrealista, que figura explicitamente em fragmentos das obras *Lecciones a una liebre muerta* (2005) e *El libro uruguayo de los muertos* (2012) e que, aqui, pretendemos aproximar do personagem Antonio, de *Efecto Invernadero* (2005).

Nascido no Peru, Cesar Moro se radica na França no início do século XX, onde entra em contato com o grupo formado por André Breton, Paul Éluard, René Char, Henry Moore, Edouard Léon Théodore Mesens, Benjamin Péret e Gui Rosey, dentre outros integrantes do movimento surrealista. Embora ainda permaneça à sombra dos nomes europeus, Moro teve uma significativa atuação dentro do cenáculo artístico da época

---

<sup>148</sup> Tradução de epígrafe:

"Um cabresto sobre o leito esperando um cavalheiro  
moribundo das ilhas do Pacífico que navegava em uma tartaruga musical divina e cretina  
Serás um mausoléu para as vítimas da peste ou um  
equilíbrio passageiro entre dois trens que se chocam."  
(visão de pianos destruídos caindo em ruínas" \_César Moro -1957)

como observa a poeta Mariela Dreyfus,<sup>149</sup> na apresentação de seu livro sobre o artista. Segundo ela, o próprio André Breton recomendou a Moro que fundasse a "Exposição Internacional do Surrealismo", realizada no México em 1940 e organizada ao lado do artista austríaco Wolfgang Paalen. No entanto, após a declaração de sua homossexualidade, seu prestígio foi abalado e ele passa a ser malquisto inclusive entre os surrealistas.

Como resposta, antes de romper formalmente com a comunidade surrealista, Moro declara por escrito seu descontentamento com Breton em um dos textos compilados em seu livro póstumo *Los anteojos de azufre* (1958) (DREYFUS, 2008, s/p). Na resenha intitulada "Lectura de Arcane 17", o artista deflagra uma crítica mordaz ao arquétipo proposto por Breton em sua obra *Arcane 17*, onde a heterossexualidade é tida como única possibilidade de viver o amor e a paixão – considerados como uma das espinhas dorsais do surrealismo. Nesse sentido, em constante divergência com os paradigmas de Breton e seus discípulos, a vida e a obra de César Moro, que ele mesmo classifica como "escandalosa", foram marcadas por uma constância de injúrias e perseguições.

Já Yolanda Westphalen, em sua tese intitulada *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* (2001), apresenta dois elementos que reforçam a justificativa por escolher o trabalho desse artista como uma das "ilhas de memórias antinonumentais". Ao destacar "a poética do ritual" e "a escrita mística", Westphalen nos leva a retomar a desmaterialidade antimonumental das ações de César Moro, ao afirmar que "Moro contrapone al decadentismo de los académicos institucionales, la necesidad de una poesía colectiva, mítica y la autenticidad de la vida del poeta, una vida de desafío a la sociedad burguesa y sus valores." (WESTPHALEN, 2001, p. 71)<sup>150</sup>. Tal leitura reforça a hipótese de que a obra de Bellatin apresenta rastros de memórias de corpos em ação coletiva contra os pilares sociais estabelecidos.

---

<sup>149</sup>Texto lido pela poeta Mariela Dreyfus em apresentação do seu livro sobre César Moro na livraria McNally Jackson Book de Nova York. disponível em *Soberanía y transgresión*. César Moro (2008), Editorial(es): Universidad Ricardo Palma. Lima. Disponível em <http://domingo-de-ramos.blogspot.com.br/>

<sup>150</sup> Tradução de citação: "Moro se contrapõe ao decadentismo dos acadêmicos institucionais, a necessidade de uma poesia coletiva, mítica e a autenticidade da vida do poeta, uma vida de desafio à sociedade burguesa e seus valores." (WESTPHALEN, 2001, p. 71)



No prólogo de uma exposição surrealista, realizada no México em 1939, Moro se manifesta em concordância com a profecia do "Cisne de Montevideo", um dos nomes atribuídos a Isidore Lucien Ducasse, conhecido também como Conde de Lautréamont, que influenciou o manifesto surrealista com a máxima "Belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação". Como esses encontros fortuitos dispostos sobre a mesa, aqui, vemos César Moro como parte de uma comunidade que se articula em torno da relação entre vida, morte e obra em desconformidade as bases instituídas socialmente:

Pero, habrá una vez; el muro que nos impide ver el mar total, la noche total caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejará libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas de todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: "LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS; NO POR UNO". (Prólogo a la exposición Internacional del Surrealismo. México, noviembre de 1939) (MORO *apud* WESTPHALEN 1958, p.31)<sup>151</sup>

Também Bellatin, em seu processo de curadoria na obra *Lecciones a una liebre muerta* (2005) – compilação de fragmentos "aleatórios" numerados de 01 a 243 – apresenta 5 recortes biográficos da vida de Moro, que destacamos como exemplo de suas ações performáticas. No fragmento 205, o curador afirma não acreditar haver em outra parte do mundo uma casa similar à de César Moro e explicita o que tomamos como uma das aproximativas entre o personagem da obra *Efecto Invernadero* e o artista enquanto ator social: ambos habitam uma casa isolada, construída a mais de um século sobre uma plataforma onde se experimenta o incessante fluir das ondas do mar. No citado fragmento, Bellatin afirma também que, nessa mesma casa, César Moro teria feito seu amante instalar uma cadeira de vime onde gostaria de sentar-se quando os sintomas de sua enfermidade se tornassem evidentes. (BELLATIN, 2005, p.119-120).

---

<sup>151</sup> Tradução de citação: "No entanto, haverá algum dia; o muro que nos impede de ver o mar completo, a noite completa cairá; as portas do sonho abertas deixará livre a passagem, apenas perceptível, da vigília ao sonho; o amor deixará para sempre suas muletas e as feridas que cobrem seu corpo adorável serão como sois e estrelas de toda espécie de planetas em sua constelação de eterno devir. Esquecida a linguagem, se cumprirá a profecia do Cisne de Montevideú: "A POESIA DEVE SER FEITA POR TODOS; NÃO POR UM". ( Prólogo da exposição Internacional do Surrealismo. México, novembro de 1939) (MORO *apud* WESTPHALEN 1958, p.31)

Em outro fragmento, de número 217, Bellatin destaca o desconhecimento em relação à causa da morte do artista: "alguién dijo que quizá una operación hubiera podido ayudar. Otro que el cuerpo estaba resentido por una depresión aguda". (BELLATIN, 2005, p. 124)<sup>152</sup>. Nesse mesmo recorte, ao revelar algumas relações afetivas do poeta, como por exemplo, sua amizade com Xavier Villaurrutia (1903-1950), autor de *Los nocturnos de nostalgia de la muerte*, Bellatin destaca a negativa de deixar rastros de presença que define as "errâncias" de Moro. Nesse sentido, vislumbramos que a tanatopolítica que marca seu pensamento se manifesta também na "tanatopoética" de suas relações:

no quería dejar rastro de su presencia. No era ésta su única muerte. Había experimentado otras con anterioridad. La primera en Francia, cuando fue expulsado del movimiento surrealista luego de haber sido uno de sus creadores. La otra en México, cuando después de una estadía de más de diez años quiso volver a su país de origen, principalmente porque no podía creer que hubiera nacido en el lugar abyecto que le describían por carta. Lo único que le esperaba a la medida de su esperanza fue la pequeña casa de madera enclavada en el acantilado. (BELLATIN, 2005, p. 123)<sup>153</sup>

Retomamos a obra *Efecto invernadero*, breve narrativa dividida em vinte e nove capítulos, publicada pela primeira vez em 1992<sup>154</sup>, e que, equiparável às primeiras obras de Bellatin, possui um aspecto mais linear em relação aos textos posteriores do escritor. Na obra em questão, notamos que as vidas de Antonio e César Moro se confundem, trazendo, muitas vezes, histórias indissociáveis da biografia do poeta.

A obra tem como epígrafe: "Antonio é Deus", trazendo, desde seu início o nome que intitula um dos mais conhecidos poemas do artista peruano. Padecendo de uma enfermidade letal, o personagem projeta um ritual de passagem para seu corpo morto. Nesse processo, "poco antes de morir, Antonio decidió que la Amiga y el Amante fueran los únicos testigos de su agonía" (BELLATIN, 2005, p.55)<sup>155</sup>. O personagem

---

<sup>152</sup> Tradução de citação: "alguém disse que, talvez, uma operação poderia ter ajudado. Outro que o corpo estava ressentido por uma depressão aguda". (BELLATIN, 2005, p. 124)

<sup>153</sup> Tradução de citação: "não queria deixar rastros de sua presença. Não era esta sua única morte, Havia experimentado outras anteriormente. A primeira na França, quando foi expulso do movimento surrealista logo depois de ter sido um de seus criadores. A outra no México, quando depois de uma estadia de mais de dez anos quis voltar ao seu país de origem, principalmente porque não podia acreditar que tivesse nascido num lugar abjeto que descreviam por carta. O único que esperava à medida que sua esperança foi a pequena casa de madeira localizada no topo de um penhasco". (BELLATIN, 2005, p. 123)

<sup>154</sup> A primeira edição data de 1992, porém trabalhamos com a versão compilada em *Obras reunidas 1* (2005)

<sup>155</sup> Tradução de citação: "pouco antes de morrer, Antônio decidiu que a Amiga e o Amante foram as únicas testemunhas de sua agonia"(BELLATIN, 2005, p.55).

ainda traça um projeto de morte, que aparece registrado em um caderno escolar encapado com papel xadrez onde aparecem listadas as maneiras ideais de enterrar uma criança:

Las indicaciones precisas que, a partir de entonces, comenzó a ir dando para la preparación de su muerte, hizo que el interior de la casa empezara a trastocarse. La muerte de Antonio estaba a punto de transformarse en una muerte de ficción, comentó en ese tiempo la Amiga con el Amante. Había sido absolutamente pensada la posición del cuerpo yacente, el lugar de la silla de Viena así como el lugar de los zapatos amarillos. Nunca como en esa época fue más utilizado el espejo que lucía un poema escrito con lápiz de labios rojo. (BELLATIN, 2005, p.70)<sup>156</sup>

Ao cuidar dos preparativos para sua morte a ponto de quase transformá-la em ficção, Antonio reivindica o direito de decidir sobre ela, indo de encontro às formas de controle impostas pela tanatopolítica. Assim, o personagem se insere em uma das comunidades que formam o que neste trabalho concebemos como arquipélago de memórias de Mario Bellatin, tornando-se partícipe de uma contra-escrita (ou de uma mesa) "donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra ".<sup>157</sup> (BELLATIN, 2012, p.218)

Assim como na epígrafe de *Efecto invernal*, no poema de César Moro, "Antonio" se configura como um Deus, que se desdobra anaforicamente em imagens sísmicas que remontam forças de naturezas distintas. Tal qual a noção de atlas, o poema "funciona como uma coleção de *Desastres*: com efeito, o jogo dos *astra* e dos *monstra* dá conta da história humana, naquilo que ele tem de cruel e mais violento." (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 159). Como quem remonta uma era de catástrofes:

ANTONIO ocupa toda la historia del mundo  
ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso  
del mar enfurecido  
ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos  
México crece alrededor de ANTONIO (MORO,1980, p.73-74)<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup>Tradução de citação: "As indicações precisas que, a partir de então, começou a ir dando pra a preparação de sua morte, fez que o interior da casa começasse a transtornar-se. A morte de Antonio estava a ponto de transformar-se em uma morte de ficção, comentou nessa época a Amiga com o Amante. Havia sido absolutamente pensada a posição do corpo jacente, o lugar da cadeira de Viena assim como o lugar dos sapatos amarelos. Nunca como naquela época foi o espelho que reluzia um poema escrito com batom vermelho". (BELLATIN, 2005, p.70)

<sup>158</sup> Tradução de poema citado:  
"ANTONIO ocupa toda a história do mundo

desde todos os tempos, faz-se da morte um ritual de celebração". (BELLATIN, 2012, p.218) Como dito anteriormente, fazendo da morte um ritual, o personagem se dedica a cultuar seu corpo enfermo como quem se posiciona diante de uma obra de arte. Como rotina, seu primeiro ato era olhar-se despido pelas manhãs, tendo como elemento cênico deste hábito matinal, "um grande espelho giratório sobre cuja lua se encontrava o poema escrito com batom vermelho."(BELLATIN, 2005, p. 77). De autoria desconhecida, o mencionado poema aludia aos incertos reflexos (propiciados tanto pelos espelhos como pelo tempo) e ao perigo que é estar diante de suas iluminações. Diante desse alerta, Antonio parece converter aqueles traços em um bem sagrado (BELLATIN, 2005, p. 77), colocando-o ao lado de um pequeno altar onde se repetiam idênticas imagens de São Jerônimo.(BELLATIN, 2005, p. 69) Assim, como quem faz da própria morte um fetiche, Antonio permanecia horas diante do espelho contemplando sua imagem em deterioração. Em meio às conversas com a Amiga, ambos se flagravam discorrendo sobre a possível relação existente entre a beleza e a morte. (BELLATIN, 2005, p. 77)

Pensando como a beleza e a morte guardavam entre si a mesma relação que a água com os espelhos, o personagem se "imprime" em meio a esses recortes de memórias "degeneradas" nas quais Eros e Tanatos novamente insurgem como instâncias do processo criativo decorrente da pulsão de morte (de destruição) em que o belo se desponta nos encontros casuais de elementos insólitos sobre uma mesa de necropsia:

Al levantarse en las mañanas, Antonio se quedaba una hora o más delante de su propia figura. Iba examinando con paciencia el aumento de turbidez en los ojos, así como la carne del cuello y las piernas. Durante aquel invierno, Antonio y la Amiga se encontraron hablando en muchas ocasiones de las relaciones que podían existir entre la belleza y la muerte. En un principio, ella aseguraba que la muerte destruía en forma total cualquier belleza. Al oírlo Antonio acariciaba sus propios brazos. A pesar del frío que subía acompañando la niebla, Antonio siempre usó camisas de manga corta. Sus brazos, que se movían con agilidad mientras hablaba, no mostraban músculos ni firmeza. Viendo a través de la ventana del baño, que era el lugar de la casa donde se reunían a conversar, Antonio cierta vez dijo que la

---

ANTONIO ultrapassa em majestade o espetáculo grandioso do mar enfurecido  
ANTONIO é toda a dinastia dos Ptolomeus  
México cresce entorno de ANTONIO" (MORO,1980, p.73-74)

belleza y la muerte guardaban entre sí la misma relación que el agua con los espejos. (BELLATIN, 2005, p. 77)<sup>159</sup>

Assim como Bellatin em *El Libro Uruguayo de los muertos* (2012), o personagem idealiza um ritual de morte que escape da lógica "de los artificios contemporáneos creados para el tratamiento cotidiano de los difuntos" (BELLATIN, 2012, p. 41) e diante da ideia de que a morte destrói qualquer forma de beleza, Antonio indagaria se não seria mesmo a beleza responsável por corromper a morte. Desse modo, embora ciente de que suas instruções nunca seriam postas em prática, Antonio deixa registrado em uma folha as indicações sobre como gostaria de ser celebrado após a morte, ainda que soubesse que seu corpo pertenceria à Mãe e ela seria quem se encarregaria de cuidar das "tanato-burocracias" às quais hoje estamos submetidos. Portanto, mesmo seguro de que a Mãe o entregaria ao nada para que iniciasse sua "corrupção" dentro de um caixão fechado, como designa o narrador, Antonio se põe a idealizar o dia de sua morte:

Antonio escribió en un papel las indicaciones sobre lo que deseaba que hicieran con su cuerpo después de la agonía. Cuando terminó, guardó la hoja en un sobre y se la entregó a la Amiga, afirmando que esas instrucciones nunca iban a ser puestas en práctica. Sabía bien que cuando su cuerpo estuviera muerto, iba a pertenecerle enteramente a la Madre.

Antonio hubiera querido que su materia fuera desvaneciéndose hasta formar parte de alguno de los cuatro elementos. Su mayor ambición era confundirse con las aguas. Con una amplia sonrisa iba imaginando el funeral con flores arrojadas a los lados de su cuerpo. Se denominaba a sí mismo como la Ofelia Moderna. (BELLATIN, 2005, p. 78)<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Tradução de citação: "Ao levantar-se durante as manhãs, Antonio ficava uma hora ou mais diante de sua própria imagem. Ia examinando com paciência o aumento de irritação nos olhos, assim como a carne do pescoço e as pernas. Durante aquele inverno, Antonio e a Amiga se pegaram conversando em muitas ocasiões sobre as relações que podiam existir entre a beleza e a morte. Ao principio, ela assegurava que a morte destruía em forma total qualquer beleza. Ao escutá-la Antonio acariciava seus próprios braços. Apesar do frio que subia acompanhando a nevoa, Antonio sempre usou camisas de manga curto. Seus braços que se moviam com agilidade enquanto falava, não mostravam músculos nem firmeza. Vendo através da janela do banheiro, que era o lugar da casa onde se reuniam para conversar, Antonio certa vez disse que a beleza e a morte guardavam entre si a mesma relação que a água e os espelhos".

<sup>160</sup> Tradução de citação: "Antonio escreveu num papel as indicações sobre o que desejava que fizessem com seu corpo depois da agonia. quando terminou, guardou a folha em um envelope e a entregou à Amiga, afirmando que essas instruções nunca iriam ser postas em pratica. Sabia bem que quando seu corpo estivesse morte, iria pertencer inteiramente à sua Mãe. Antonio desejava que sua matéria fosse se descompondo até se tornar um dos quatro elementos. Suas maior ambição era se misturar com as águas. Com um grande sorriso ia imaginando o funeral com flores lançadas aos lados de seu corpo. Se auto intitulava como a Ofelia Moderna". (BELLATIN, 2005, p. 78)

Além de se projetar na imagem de uma "Ofélia Moderna" o personagem se vê sendo entregue para desvanecer nas águas das lagoas do sul, situadas no meio dos desertos, uma vez que, ao contrário do mar, suas águas não oferecem o risco de devolver o corpo à superfície. Como segunda opção, o personagem chega a pensar no ar ou no fogo; elementos pelos quais se deixaria ser devorado pelas aves ou ser convertido em cinzas. No entanto, ambas as possibilidades ofereciam objeções a serem consideradas:

La segunda opción era el aire o el fuego, ser despedazado por las aves o ser convertido en ceniza. Pero desaparecer por medio de las aves significaba un tiempo largo de exposición en un campo alejado para evitar que los demás sintieran el olor de la carne descomponiéndose. Le parecía un abuso de confianza pedir que se hicieran cargo de esa forma de desaparición. Con respecto a ser incinerado sabía que muchos huesos, principalmente los del cráneo, quedaban carbonizados pero no convertidos en ceniza. La sola idea de pasar por la acción de un molinillo lo aterrorizaba. (BELLATIN, 2005, p. 78)<sup>161</sup>

Finalmente, Antonio concebe a ideia de ser enterrado e, assim, ser entregue ao elemento terra; contanto que fosse sem a mediação de um ataúde: "os caixões fechados pareciam-lhe uma aberração da cultura" (BELLATIN, 2005, p. 78). No entanto, sendo ignoradas as sugestões do personagem para sua morte, o cadáver de Antonio foi transportado em uma caminhonete cinza a um velório no hospital mais próximo, onde ficou exposto por mais de vinte horas. Negando ao personagem qualquer possibilidade de controle sobre sua morte e sua memória, após o enterro, a Mãe ainda reúne forças para arrancar os panos negros que cobriam a cortina e destroçar as imagens de São Jerônimo, que segundo ela foram utilizadas em rituais profanos. Ela também ordena a retirada dos quadros do filho do quarto pintados a óleo em vermelho, uma vez que os tons das "atrevidas mesclas cromáticas" lhe causavam repulsa. (BELLATIN, 2005, p.80)

Vemos que nas aspirações de Antonio por obter controle sobre a sua própria morte ressoa, também, o eco do próprio Mario Bellatin que, no *El libro uruguayo de los muertos* (2012) se dedica a pensar nos possíveis rituais para sua morte. O escritor adverte (por experiência própria) ao seu leitor-interlocutor para não se converter ao

---

<sup>161</sup> Tradução de citação: "A segunda opção era o ar ou o fogo, ser despedaçado pelas aves ou ser convertido em cinzas. Mas desaparecer com a ajuda das aves significava um longo tempo de exposição em um campo distante para evitar que os demais sentissem o cheiro da carne se descompondo. Para ele parecia um abuso de confiança pedir que fizessem esse tipo de ritual. Ao pensar em cremação sabia que muitos ossos, principalmente os do crânio, ficavam carbonizados mas não se convertiam em cinzas. Só a ideia de passar pela ação de um moedor o aterrorizava". (BELLATIN, 2005, p. 78)

catolicismo, pois isso causaria a perda de perspectiva essencial sobre a sobre a incineração. (BELLATIN, 2012. p.69) Bellatin também consideraria que: " atualmente, a opção de ser cremado é bastante comum. é a forma mais barata e rápida de se desfazer dos cadáveres. É interessante ver como a cremação vai de mãos dadas com um completo esquecimento espiritual. Vive-se somente no instante da perda." (BELLATIN, 2012, p. 175)<sup>162</sup>.

No *libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin afirma ter descoberto que grande parte de seu trabalho foi motivada por uma busca obsessiva de tentar reconstituir a casa do artista protagonista da obra *Efecto Invernadero*. (BELLATIN, 2012, p.246). E em meio a essas buscas, além de inteirar-se de que as libélulas em Lima seguem tendo o mesmo nome (*chupajeringa*), descobre que a casa do artista César "ahora es un lugar donde sirven trozos de corazón de vaca ensartados en unos palillos." (BELLATIN, 2012, p.244)<sup>163</sup>

Por fim, retomamos Derrida que, pensando a transição domiciliar dentro do sistema de arquivo, destaca uma prática comum de nossa época, na qual casas se convertem em museus após a morte de sujeitos, consequentemente, são transformados em "personagens históricos", passando a fazer parte do patrimônio cultural. Nesse sentido, a negação de memória promovida pela mãe de Antonio dialoga com a vulgaridade do destino da morada de César Moro, fazendo com que ambos se encontrem nessa "mesa" na qual desenham-se memórias e corpos marcados pelo indeferimento social.

"No monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vem depois o que foi que aconteceu antes" (ACHUGAR, 2006, p.168), afirma Achugar, em seus *Planetas sem boca* (2006). Resgatamos, por fim, a memória que permanece gravada na lápide de pedra, vista dentro do campo das estratégias da memória (e da arte) como uma contradição dos memoriais que embora "construídos de concreto ou pedra tentam, paradoxalmente, fixar memórias que não são fixas". (MELENDI,2006, p. 242). Embora Moro tenha se esforçado para não deixar rastros, como alega Bellatin, nos traços aparentemente ingênuos das imagens que ataviam sua tumba vemos emanar a

---

<sup>162</sup> "ahora, la opción de ser cremado es bastante vulgar. Es la manera más barata y expeditiva de deshacerse de los cadáveres. es interesante ver cómo va aparejada esa cremación de un completo olvido espiritual se vive sólo el instante de la pérdida". (BELLATIN, 2012, p. 175).

<sup>163</sup> "agora é um lugar onde servem fatias de coração de vaca enfiados em uns palitos." (BELLATIN, 2012, p.244)

"antimonumentalidade" da obra poética *La Tortuga Ecuestre* (1957), seu único livro escrito em castelhano (entre 1938-39), não publicado na época por não encontrar editores interessados na "vida escandalosa de César Moro" (título de um dos poemas que fazem parte da mencionada obra). Nela, sulcam também alguns versos do poeta como "Um cabresto sobre o leito esperando um cavaleiro moribundo das ilhas do Pacífico que navega em uma tartaruga musical divina e cretina." Belo como o surreal encontro casual de elementos insólitos sobre uma mesa de dissecações onde "vários leões ao crepúsculo lambem a casca áspera da tartaruga equestre"<sup>164</sup> encontra-se também o símbolo dos peixes que insurgem anaforicamente em sua obra como "entre colchões de algas ninfomaníacas e corais precoces e peixes livres." Diante da impossibilidade de ser degustado pelas aves (tal qual sonhava o personagem Antonio em *Efecto Invernadero*) a memória de Moro se perpetua como "uma rosa fatigada suporta um cadáver de pássaro ". Assim, segue sobrevivendo às eras de catástrofes como quem se imortaliza na imagem dos versos do poema "visión de pianos apolillados cayendo en ruinas"<sup>165</sup>:

Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro  
Pájaro de plomo dónde tienes el cesto del canto  
Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj  
Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha  
Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo  
de las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y  
cretina.  
Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero  
entre dos trenes que chocan. (MORO, 1957, p. 01)<sup>166 167</sup>

Rompendo os pilares que se armam dentro da estrutura que rege as políticas da morte, nos versos de Moro vemos girar a "bruxa embriagada" que ele mesmo afirma ser após a

---

<sup>164</sup> título de um dos poemas de César Moro, compilado em *La tortuga ecuestre* (1957)

<sup>165</sup> Tradução de citação: "

<sup>166</sup> MORO, César, *La tortuga ecuestre*, 1957, Disponível em: <http://www.artepoetica.net/>

<sup>167</sup> Tradução de citação: "visão de pianos deteriorados caindo em ruínas"

"Uma rosa fatigada suporta um cadáver de pássaro  
Pássaro de chumbo onde há um cesto do canto  
e as provisões para tua criação de serpentes de relógio  
Quando termines de morrer serás uma bússola bêbada  
Um cabresto sobre o leito esperando um cavaleiro moribundo  
das ilhas do Pacífico que navega em uma tartaruga musical divina e cretina.  
Serás um mausoléu para as vítimas da peste o um equilíbrio passageiro entre dois trens que se chocam".  
(MORO, 1957, p. 01)



morte. Nesse giro se inscreve também a escrita do monge sufi (Mario Bellatin) que faz de seu atlas um corpo narrativo operando como "un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan". (MORO, 1957, p. 01)



**Figura 3** fotografia realizada pelo jornalista e fotógrafo Marco Gamarra Galindo, na qual vemos a tumba de César Moro, localizada no Cemeterio Presbítero Maestro em Lima.

## 2.7 Pra não dizer que não falei da dolência das flores e de seus contornos...

"Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez."  
(Clarice Lispector, *Água Viva* p. 66)

"En Juchitán, Oaxaca, los hombres no encuentran dónde meterse si no es en las mujeres, los niños se cuelgan de sus pechos, y las iguanas miran el mundo desde lo alto de sus cabezas. En Juchitán (a 400 kilómetros al sur de Oaxaca, en el Istmo de Tehuantepec), los árboles tienen corazón, los hombres el pito dulce o salado, según les apetezca y las mujeres están orgullosas de serlo, porque llevan su redención entre las piernas y le entregan a cada cual su propia muerte. "La muerte chiquita" se le llama al acto amoroso"  
(Elena Poniatowska, *Luz y luna, las lunitas*, p.77)<sup>168</sup>

"Salías del templo un día, Llorona,  
Cuando al pasar yo te vi,  
Hermoso huipil de blonda llevabas,  
Que la Virgen te creí"<sup>169</sup>  
(canção istmeña mexicana, autor anônimo)

Saindo do plano das intermitências emanadas pela "bruxa embriagada" que vaga em torno da lápide situada no cemitério "Presbítero Maestro" em Lima, onde encontra-se a tumba de César Moro, voltamos ao México: ponto onde tudo "está exposto para pertencer e não pertencer ao mesmo tempo" (BELLATIN, 2014, p. 02). Nesse momento, localizamos no atlas de Bellatin o Istmo de Tehuantepec,<sup>170</sup> uma área estreitada pelos oceanos Atlântico e Pacífico cuja região abrange os estados de Veracruz, Chiapas, Tabasco e Oaxaca.

---

<sup>168</sup> Tradução de citação: "Em Juchitán, Oaxaca, os homens não sabem o lugar onde meter-se que não sejam as mulheres, as crianças vão penduradas em seus peitos, e as iguanas miram o mundo desde o alto de suas cabeças. Em Juchitán, (a 400 quilômetros ao sul de Oaxaca no *Istmo de Tehuantepec*), as árvores tem coração, os homens tem o pênis doce ou salgado, de acordo com seus desejos e as mulheres estão muito orgulhosas de serem elas mesmas porque levam sua redenção entre as pernas e entregam a cada um deles a sua própria morte. "A morte pequenina" Assim é chamado o ato amoroso. (Elena Poniatowska, *Luz y luna, las lunitas*, p.77)

<sup>169</sup> Tradução de citação:  
"Saía do templo aquele dia, Chorona,  
quando passava eu te vi.  
um charmoso Xale de renda vestias.  
Que acreditei ser a Virgem".  
(canção istmeña mexicana, autor anônimo)

<sup>170</sup> As referências geográficas aqui mencionadas foram obtidas da obra *istmo: historia, tradiciones, mitos y leyendas* (2013), de Gonzalo Lara Gómez.

Como já salientado insistentemente ao longo do primeiro capítulo, muitas rotas são estriadas na contra-escrita de Bellatin, no entanto, optamos por percorrer as "veias abertas" dentro do que se concebe como América Latina. Estamos em Oaxaca, conhecida como uma das zonas de maior complexidade geológica do México, devido à forte propensão para oscilações sísmicas em seu território, por onde recorrentemente Mario Bellatin nos induz a empreender viagens ao longo da trama de *El libro uruguayo de los muertos* (2012).

Nos deteremos um pouco mais nessa região que muito ilustra o terreno textual acidentado de Bellatin, que em meio à essa dinâmica geológica enreda em sua complexa malha uma série de encontros de memórias afetivas que aqui desenham-se como "ínsulas". Assim que, a cada excursão à Oaxaca, o escritor-curador traça suas relações em torno desse espaço onde os movimentos sísmicos propiciam ações transitórias que nos remetem novamente ao acúmulo efêmero de tempos que Foucault designaria como "heterotopias crônicas", ou seja, como esses lugares temporários que se instalam no vazio provisoriamente ainda que tal efemeridade revele-se como um impulso de permanência.

Portanto, entre incidências casuais ou programadas, as passagens de Bellatin por Oaxaca proporcionam momentos que vão desde a adoção de um cão da raça Xoloitzcuintle conhecida também como "pelado mexicano" e de uma cadela terrier que atende pelos nomes Chispas ou Señorita Coralí, até expedições realizadas junto a amigos como Margo Glantz, Wendy Weeks, Graciela Goldchluck, Graciela Iturbide, dentre outros que remontam esse atlas de memórias. Entre os principais centros populacionais dessa região, destacamos na região sudeste de Oaxaca, La ciudad de Juchitán de Zaragoza como parte da segunda ilha que compõe o que avistamos como "arquipélago de memórias antimonumentais".

Para esboçar os caminhos que nos conduzem a esse ponto do "atlas de memórias", seguimos os passos do escritor-curador que declara frequentemente contar com a ajuda de sua amiga e companheira de trabalho, Graciela Iturbide (1942). Nascida no México a fotógrafa que é considerada discípula de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), aparece recorrentemente citada na obra de Bellatin como parte desse "gel de intercâmbio", colaborando com seu sistema criativo de "escrever sem escrever". Em uma das passagens de *El libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin menciona a fotógrafa

como parte essencial de seu corpus literário. Além de ser citada como autora da foto da coluna romana abandonada no deserto de Pachuca, após as filmagens da película "Simón del Desierto", de Luis Buñuel, que lhe serviu como peça de alguns de seus experimentos, também é notada por sua relevante participação na equipe de trabalho que, segundo ele, estaria composta pela potência de duas câmeras: uma de plástico e outra de madeira balsa contendo um furo de alfinete no lugar da lente. Além das câmeras, Bellatin diz contar também com um tripé de três centímetros de altura. (BELLATIN, 2012, p.35) Ao aludir a sua relação com câmera modelo *pinhole* apresentada pela amiga fotógrafa, o escritor declara estar sempre maravilhado com o resultado das fotos depois de reveladas:

Es lo impresionante de esas cámaras: la aparición de realidades que te sorprenden desde el momento en que te entregan la copia revelada. Parece así como el acto inverso a la escritura, la que no suele ofrecerte otro camino que el de la escritura misma. En cambio la mediación de un aparato, sobre todo éste de plástico o de madera que parece contiene los misterios y las realidades más inverosímiles, puede confundirte con los distintos senderos que presenta. (BELLATIN, 2012, p. 35)<sup>171</sup>

Observamos na citação acima que ao considerar a fotografia dentro desse plano enigmático, em que o ato se revela inverso à escritura, Bellatin declara que com o auxílio da câmera a imagem se mostra como uma escritura em negativo. E de tal modo, o aparelho fotográfico lhe serve como uma espécie dispositivo capaz de reter "os mistérios e as realidades mais inverossímeis". É nesse plano onírico de incríveis realidades que Bellatin dá início ao relato "Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide" (2014)<sup>172</sup>:

Los sueños más intensos y claros son los que ocurren cuando la persona duerme de día. Después de haber pasado la noche profundamente dormido, tal vez se necesite del día para igualmente dormir, no para recuperar energías sino exclusivamente para soñar. (BELLATIN, 2014, p. 01)<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Tradução de citação: "É o que impressiona nessas câmeras: o surgimento de realidades que surpreendem desde o momento em que lhe entregam a copia revelada. Parece assim como o ato contrario à escrita, a que não costuma lhe oferecer outro caminho que o da escrita mesma. Por outro lado a mediação de uma aparelho, principalmente de plástico ou de madeira que parece conter os mistérios e as realidades mais inverossímeis, pode lhe confundir com os distintos caminhos que apresenta. (BELLATIN, 2012, p. 35)

<sup>172</sup> Usamos como referência o décimo quinto texto compilado na *Obra Reunida 2*, publicada em 2014

<sup>173</sup> Tradução de citação: "Os sonhos mais intensos e claros são os que acontecem quando a pessoa dorme durante o dia. Depois de ter tido uma noite dormindo profundamente, talvez necessite do dia também para dormir, não para recuperar energias mas para sonhar apenas". (BELLATIN, 2014, p. 01)

Desse modo, entre o revigorante sonho noturno e o vespertino sono feito exclusivamente para sonhar, dá-se a vigília em que há um momento de consciência e lucidez em que é possível discernir o sujeito que sonha e o sujeito que é sonhado (BELLATIN, 2014, p. 01) É nesse átimo, que a personagem fotógrafa (Graciela Iturbide) surge como um "sujeito sonhado" que se encontra em uma casa rural situada em um país indeterminado, que de acordo com o texto, poderia ser México:

La fotógrafa se encuentra en una casa rural situada en un país indeterminado. Puede ser México, en ese caso la casa quedaría situada en las inmediaciones de una carretera que conduce al mar. Se trata de una casa grande, con las paredes pintadas en tonos rojizos. Esos colores hacen pensar que quizá pueda tratarse de Juchitán. (BELLATIN, 2014, p. 03)<sup>174</sup>

Aqui Juchitán é relatada como um espaço imaginário e insinuada por indicativos incertos, que paradoxalmente nos conduzem à uma possível realidade. É em um dos diversos pavilhões desse lugar fantasmagórico que podemos encontrar Graciela Iturbide em pleno ensaio de simulacros, exercitando a ação de fotografar sem que para isso seja necessário acionar o obturador. Nesse exercício em que não há intenção de efetuar nenhum disparo, são descobertos pequenos detalhes, abalos sutis e decisivos, que só deixarão entrever sua real dimensão quando as ações que surgem através da lente permaneçam congeladas na memória. (BELLATIN, 2014, p. 05)

Vemos, portanto, o ato de fotografar como uma prática de memória imaterial, que dentro da discussão aberta por Diana Taylor se postularia como "memória cultural incorporada" que, entre outras coisas, pode ser lida como "um ato de imaginação e de interconexão" (TAYLOR, 2013, p.128) Assim, diante das profusas "incorporalidades" imaginárias, a memória pode ser apreendida como uma ação incorporada e sensível: "isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias." (TAYLOR, 2013, p. 128)

---

<sup>174</sup> Tradução de citação: A fotografia está em uma casa rural localizada em um país indeterminado. Pode ser México, nesse caso a casa estaria situada nas imediações de uma estrada que conduz ao mar. Trata-se de uma casa grande, com as paredes pintadas em tons avermelhados. Essas cores nos faz pensar que talvez possa ser Juchitán. ( BELLATIN, 2014, p. 03)

Pensado a fotografia dentro desse plano enigmático de realidades paralelas executadas por Graciela Iturbide, destacamos nas palavras de Bellatin em *El libro uruguayo de los muertos* (2012) a ideia de que a real dimensão só pode ser mostrada quando as ações que se revelam através da lente se congelem na memória. O escritor também revela que com o auxílio da câmera: "a palavra feita imagem em seu negativo, em sua alma, no espaço mínimo onde a foto não é foto ainda porque não foi revelada e, no entanto, o disparo já foi feito." (BELLATIN,2012,p.21)<sup>175</sup> Nesse hiato incorpóreo, em que capta sua escrita (que escreve sem escrever) pela ação de fotografar, o escritor acrescenta que "o fotografado sob estas circunstâncias se converte em um novo abismo que se faz presente (BELLATIN, 2012, p. 21). Igualmente, apreendendo o atlas de Bellatin como um conjunto de imagens abismais, voltamos às fronteiras sinuosas que contornam a "zona do não saber" ideada no método de Aby Warbug; nesse território em que vemos conjugar os pares *astra-monstra* como "transposição do sistema cósmico" de um lado e "abismos simétricos do mundo visceral", de outro. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.22). Nesse sentido, ao abrirmos o atlas composto por palavras feitas de imagens em negativo adentramos ao "pélago" narrativo de Bellatin que nos sugere que sigamos "imaginando que uma obra nunca chega a ser porque não é mais que uma espécie de reminiscência." (BELLATIN, 2012, p. 21).<sup>176</sup> Logo, o escritor se propõe a buscar no cérebro e no coração que transmitem apenas através do olhar que capta o instante: como uma espécie de disparo em espera, ao qual apenas quem capta a imagem poderia dar forma à ela. (BELLATIN, 2012. p.21). Desse "pélago" damos vazão ao atlas que imaginamos como "arquipélago de memórias antimonumentais", partindo do princípio que o método atlas (nas palavras de Didi-Huberman) comporta em si a noção de inesgotável e "a imaginação aceita o múltiplo e tira proveito dele" (DIDI-HUBERMAN,2013, p.14) É do múltiplo que nutre a imaginação que muitas vezes se extrai a cura, como recorda o escritor ao mencionar a sugestão da amiga fotógrafa no momento em que ele se encontrava em desamparo, sem saber que caminho seguir diante da necessidade de retomar um rigoroso tratamento médico. Como remédio para tal angústia, Graciela Iturbide o aconselha a continuar fazendo fotos incessantemente até que apareça algo

---

<sup>175</sup> Versão original da citação: "a palavra feita imagem em seu negativo, em sua alma, no espaço mínimo onde a foto não é foto ainda porque não foi revelada e, no entanto, o disparo já foi feito".(BELLATIN,2012,p.21)

<sup>176</sup> Versão original da citação: imaginando que una obra nunca acaba de ser porque no es más que una suerte de remembranza" (BELLATIN, 2012, p. 21)

que nem ele mesmo sequer possa controlar. Nesse receituário em que a fotografia aparece como medicamento de cura, voltamos ao papel de curador e conselheiro, por vezes, desempenhado por Bellatin e seus amigos artistas. Lendo tal ofício sob as observações de Priscila Arantes no que se refere à "Curadoria, História e arte contemporânea", novamente tentamos apreender o atlas de Bellatin como a *mesa* disposta; uma "superfície de encontros e de disposições passageiras" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.18).

Diante desse gesto criativo e compulsivo entre a enfermidade e a cura de Bellatin, entrevemos *O poder da arte* (2014) em que Boris Groys lembra o deslocamento dos interesses que antes estariam voltados para a obra de arte e que hoje, em decorrência das novas técnicas de reprodução artística "dissolvem as estruturas conceituais do museu – construídas sobre a ficção da criatividade subjetiva, individual –, levando-as à desordem através de sua prática de reprodução e, por fim, levando o museu à sua ruína." (GROYS, 2014, p.34). Portanto, se por um lado apresentamos Bellatin no primeiro capítulo como um "Curador de memórias degeneradas", girando entre destroços, aqui o localizamos dentro desse liquefeito circuito gel de intercâmbio, ao lado da amiga Graciela Iturbide que, talvez, tenha se deixado curar pelas memórias que resistem em meio às ruínas de Oaxaca, onde ainda sobrevive o legado da cultura zapoteca. Durante dez anos Iturbide se dedicou ao ensaio fotográfico sobre as mulheres zapotecas, realizado entre os anos 1970 e 80. Tal projeto resultou no livro de fotos: *Juchitán de las Mujeres* (1979–1989) prefaciado pelo texto "El hombre del pito dulce", de Elena Poniatowska, e encerrado com "Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide", de Mario Bellatin.

Em meio aos "disparos" da imaginação, a realidade só se faz presente quando o olhar se abre sem a necessidade de acionar o obturador, para captar "pequenos detalhes, movimentos sutis e decisivos" da memória. De tal modo, retomando a contradição recortada por Melendi (ao citar Nely Richard), corroboramos a ideia de que a fotografia, de fato, "sempre esteve perturbadoramente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, paradoxalmente instaura o visual de um efeito de presença do vivo que se encontra eternamente negado pelo congelamento num tempo morto" (RICHARD *apud* MELENDI, 2006, p.238). Neste momento, entrevemos a natureza da imagem fotográfica feita da mesma plástica imaterial que atribuímos à memória antimonumental na obra de Bellatin. Tal incorporalidade possivelmente estaria em

comunhão com o que Graciela Iturbide concebe como um "toque hindu" que ela tanto buscou para seu trabalho. (BELLATIN, 2014, p. 04)

Nesse traço místico ambicionado por Iturbide, possivelmente estaria a "antimonumentalidade" impressa nessa seção de fotos imaginárias, cujo caráter documental irrompe em um "mal de arquivo", cuja produção de imagens não obturadas se revelariam como uma "pulsão de morte" que ameaça o princípio *arcôntico* (de zelar) e o desejo de arquivo dentro da contra-escrita de Mario Bellatin. É nesse impulso de destruição que o escritor se vale da sutileza dos pequenos detalhes que residem na virtualidade do texto literário no qual pretende mostrar a "real dimensão" das ações que aparecem através da lente e permanecem imortalizados na memória, como ele mesmo afirma.

Nesse jogo de indeterminações acionadas pelas imagens, Iturbide infere que a ação de fotografar torna-se uma possibilidade de cura. Assim, equiparável ao gesto de "escrever sem escrever", de Bellatin, ela se dedica à arte de extirpar a dor por meio da ação de "fotografar sem fotografar". Para além da materialidade que comumente lhe é conferida, a fotografia ultrapassa o estatuto de testemunho a serviço da legitimação de realidades. Assim, passível de trucagem e manipulação, a ação fotográfica excede o caráter genuinamente documental que valeria por si só. No entanto, Melendi observa que as "lápides de papel" ancoram justamente nessa insuficiência arquivística inerente à natureza da fotografia. Desse modo, ainda que paradoxalmente, as fotografias são usadas como uma estratégia de tentar certificar a existência da realidade que ela sugere: "a aderência da imagem fotográfica ao referente explica a importância do seu uso estratégico para lembrar tempos ou seres desaparecidos, já que funciona como prova irrefutável de existência." (MELENDI, 2006, p.239)

É nessa direção oblíqua e estratégica que, a partir de 1979, Graciela Iturbide gesta o "ritual de cura e curadoria", quando é comissionada pelo Instituto Nacional Indigenista de México para operar um trabalho de documentação da população indígena no país.

Nesse trajeto, partindo dos exercícios meditativos em que Graciela Iturbide faz do ato de fotografar um ensaio do olhar em que, mesmo sem acionar o obturador, capta realidades ocultas e legadas ao esquecimento, Bellatin empreende em "Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide": ações experimentais de "escrever sem escrever", conferindo texto às imagens da personagem fotógrafa que se dedica à arte de "fotografar sem fotografar". Nessas grafias de ausências que se fazem presentes por meio de fotos



imaginárias, o escritor-curador coloca em destaque duas fotografias de Iturbide (que vemos a seguir) como parte de suas séries de "textos-imagem".



**Figura 4 :** Tehuantepec, México, 1985

Na imagem acima, vemos o escritor dar asas à imaginação diante de um "pássaro que não voa" (BELLATIN, 2014. p. 04) posicionado ao lado de um jovem que, segundo ele, seria novato no povoado de Juchitán, o que justificaria a legenda da foto em questão estar associada ao distrito vizinho de Tehuantepec. Não sabemos ao certo a qual fotografia Bellatin se refere no texto, embora os vestígios nos levem à acreditar que trata-se da imagem acima. Tal legenda surge como um sinal que nos remete ao suposto lugar de origem do jovem retratado no texto, posando diante de uma ave marinha, aparentemente desenhada por mãos infantis, cujo bico vai de encontro à cabeça do menino envolta por uma mandíbula de tubarão. Ao ganhar texto, a ave pesqueira deixa de ser parte de uma encenação diante da câmera e passa a compor o relato sobre uma espécie rara de ave que não voa. Desse modo, *rara avis in terra*, os ornitólogos ignoram a existência dessa natureza desconhecida, condicionada à esfera terrena, dotada de um

corpo volumoso adornado por plumas brancas e celestes, que guarda seus ovos sob as asas, chocando-os enquanto caminha. Ainda de acordo com o relato, o infortúnio que singulariza tal espécie não residiria apenas no fato da rara ave levar os ovos sob as asas, mas também, pela presença anômala de dentes em seu bico. Por conseguinte, os atípicos dentes seriam não apenas um regulador da idade das aves, mas, também, a causa de uma dolorosa existência quando são acometidos por cáries. Diante de raro fenômeno e desprovida de sua câmera, a personagem fotógrafa (na verdade Graciela Iturbide) ensaia uma foto imaginária cujo exercício do "não disparo" se dá no enquadramento da cena usando apenas os dedos, declarando às "meninas da casa" que esta também era uma forma possível de descobrir formas ocultas. (BELLATIN, 2014, p. 06) Por meio desse enquadramento simulado em que a fotógrafa intensifica o olhar sem o auxílio da lente óptica outra realidade se desvela a olho nu:

La fotógrafa aprieta con mayor fuerza los dedos contra su rostro. Hace un cuadrado aún más estricto con sus manos y así logra ver que esas aves acostumbran nadar por los alrededores de puertos desconocidos. (BELLATIN, 2014, p. 06)<sup>177</sup>

Para a personagem o ato de "fotografar sem fotografar" serve como pretexto para enxergar o que, naturalmente, não é dado a ver, como entrevemos por detrás da segunda imagem destacada por Bellatin em "Un cierto Juchitán para las mujeres", na qual vemos uma mulher banhando-se sentada:

---

<sup>177</sup> Tradução de citação: "A fotógrafa aperta com mais força os dedos contra seu rosto. Faz um quadrado ainda mais exato com suas mãos e assim consegue ver que essas aves costumam nadar pelos arredores dos portos desconhecidos". (BELLATIN, 2014, p. 06)



**Figura 5:** El baño, Juchitán, México, 1986

A partir de tal recorte, o escritor nos conduz a um plano onírico, dentro do subtexto em que a fotografia se configura como o olhar que capta as cenas distribuídas pelos cômodos da casa possivelmente localizada em Juchitán:

La tarea que se le ocurre a la fotógrafa para apreciar el efecto que puede producir tomar fotos sin necesidad del obturador, es la de mostrar a la señora de la casa en medio de una tarea habitual. La visualiza sentada y desnuda sobre un excusado mientras se arroja a sí misma un chorro de agua sobre la cabeza. Se está bañando. (BELLATIN, 2014, p.05)<sup>178</sup>

Ainda de acordo com o relato, "la fotógrafa advierte entonces que aquél puede ser el detonante del toque hindú que tanto ha buscado para su trabajo." (BELLATIN, 2014, p.05). Em meio a esse estado meditativo, diferentemente de plasmar a realidade dos povos indígenas visitados, Iturbide conserva nessas imagens a energia simbólica extraída de experiências singulares ao lado de mulheres que segundo ela:

Son mujeres fuertes, todo el tiempo estaban contando chistes e historias eróticas en zapoteco, que a veces me traducían. Vivía en sus casas, me cuidaban, me llevaban al mercado, donde vendía jitomates con ellas; me adoptaron de cierta forma y pude asistir a sus fiestas y rituales. Descubrí Juchitán a través de sus ojos, pero con mi mirada.<sup>179</sup>

<sup>180</sup>

Uma vez obtida a suposta estampa na parte gramatical das imagens a personagem se vê diante da necessidade de fazer alguns pequenos ajustes. Em seguida é conduzida a levar a foto imaginária à outra parte da casa, onde estaria também o jovem junto ao "pássaro que não voa" (BELLATIN, 2014, p. 05). Como imagens que se sobrepõem, a personagem fotógrafa, após advertir que já não poderá fazer nenhuma imagem, nem mesmo recriando um visor com os dedos das mãos, recorda que antes de visitar o pavilhão onde habita o menino do pássaro imóvel, sua foto imaginária havia sido levada até a "dona da casa" que se encontrava diante de uma velha máquina de escrever (BELLATIN, 2014, p. 04). Tal aparato que estaria apto para "escrever sem escrever"

---

<sup>178</sup> Tradução de citação: "A tarefa que ocorre à fotógrafa para apreciar o efeito que pode ser produzido ao tirar fotos sem a necessidade do obturador, é a de mostrar a senhora da casa em meio à uma tarefa cotidiana. A visualizava sentada e nua sobre um vaso enquanto joga sobre si mesma um jorro de água sobre a cabeça. Está se banhando". (BELLATIN, 2014, p.05)

<sup>179</sup> Declaração de Graciela Iturbide concedida ao jornal eletrônico chileno *Economía y Negocios*, no domingo, 03 de mayo de 2015, durante a realização da exposição realizada no GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) de 27 de maio à 15 de julho.

<sup>180</sup> Tradução de citação: "São mulheres fortes, todo tempo estavam contando piadas e historias eróticas em Zapoteco, que às vezes traduziam para mim. vivia em suas casas, cuidavam de mim, me levavam ao mercado, onde vendia tomates com elas; de certa forma me adotaram e pude assistir suas festas e rituais. Descubri Juchitán por meio de seus olhos, mas com meu olhar".

também teria o poder e restaurar uma foto imaginária. Desse modo, em suas "reparações", a "senhora da casa" assegura que o que muitos veem como erro, na realidade é uma virtude. Nesse limiar entre o virtuoso e o errôneo, a fotógrafa eleva a imagem com as mãos, mirando-a cuidadosamente à contraluz e descobre que debaixo da imagem da mulher sentada e molhada pelo jorro d'água, encontra-se também oculta a silhueta de um daguerreótipo<sup>181</sup>, que transmite a impressão de ter sido executada por Niepce<sup>182</sup>. Tal quimera não somente enredaria a foto imaginária de Iturbide aos primórdios da história da fotografia, como também recuperaria a memória dos manuscritos ancestrais que conservam os rastros de escrituras anteriores à própria fotografia, como uma espécie de palimpsesto, como revela a voz da "senhora da casa":

En realidad, eso que está usted viendo debajo, como una suerte de palimpsesto, son dibujos escolares, hechos por las niñas de la casa", le dice la señora. La fotógrafa no sabe si creerle o no. Desconoce la relación que puede existir entre un daguerrotipo aparecido bajo la foto imaginaria y un dibujo infantil. Ve algunos colores. Muy parecidos a las plumas celestes y blancas del ave que está siendo estudiada por el joven en el otro pabellón de la casa. (BELLATIN, 2014, p. 25-26)<sup>183</sup>.

Nesse palimpsesto narrativo, as fotografias de Graciela Iturbide desvelam camadas textuais por meio da imaginação que, além de recriar territórios invisíveis, atuam como testemunho de realidades possíveis e impossíveis. De tal modo, a mesma imagem se desdobra em outras, recriando territórios invisíveis cuja singularidade do olhar que incidindo sobre a fotografia desencadeia novas experiências que enfeixam o momento presente sobreposto aos lugares recônditos no passado, como um palimpsesto de memórias imateriais e de difícil acesso. Assim, a mulher da casa se metamorfoseia na pele de uma indiana com mechas brancas nos cabelos:

---

<sup>181</sup> Nome atribuído ao dispositivo fotográfico capaz de fixar a imagem criada por Daguerre (1787-1851).

<sup>182</sup> Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) que a junto a Daguerre, desenvolveu experimentos que deu origem ao primeiro procedimento fotográfico, segundo consta nos exemplares de História da Fotografia.

<sup>183</sup> Tradução de citação : "Na realidade, isso que você está vendo abaixo, como uma espécie de palimpsesto, são desenhos escolares, feitos pelas meninas da casa", disse à senhora. A fotógrafa não sabe se acredita ou não. Desconhece a relação que pode haver entre um daguerreótipo que surgiu sob a foto imaginaria e um desenho infantil. Vê algumas cores. Muito parecidas com as penas celestes e brancas da ave que está sendo estudada pelo jovem no outro cômodo da casa". (BELLATIN, 2014, p. 25-26).

La señora de la casa ya no habla. Parece preferir mantener en el misterio si la aparición del daguerrotipo o los dibujos fue producida adrede o por casualidad. La fotógrafa descubre que la mujer de a casa se trata de una persona simple. A pesar de haber pronunciado la palabra palimpsesto con corrección. Pero esta imagen desaparece al instante y se convierte para la fotógrafa en una atractiva mujer de la India, que luce un mechón de canas en medio de la cabellera. (BELLATIN, 2014, p. 26)<sup>184</sup>

Portanto, a fotógrafa que não se vale de objetivas para adentrar ao oculto da realidade, intui que as meninas da casa já não possuem o caráter forte que a mãe aparenta ter no momento. Ironicamente o escritor contrapõe a essa natureza forte da mulher as pequenas corrupções cotidianas enfrentadas por ela, dando como exemplo, o dilema da senhora após receber algumas notas falsas de dólares que ainda que fossem ilegais, poderiam realizar o frívolo sonho de transportá-la em um "ciclotaxi", geralmente usados por turistas em suas visitas aos museus mexicanos:

La fotógrafa, quien no ha necesitado visor alguno para descubrir lo oculto de la realidad, piensa en las niñas de la casa, que también son bellas pero no comparten con su madre la fuerza de carácter que esa mujer muestra en ese momento. La señora de la casa rompe el silencio y dice, quizá para salir del tema de la aparición del palimpsesto, que está muy preocupada porque ha recibido cien dólares falsos. Ha preferido no tenerlos ella y se los has entregado a su marido para que se los guarde. El problema está en que si le descubren los dólares al esposo, ella cargará con la culpa. Dice también que ha recibido esos dólares para poder pegarse un taxi de vez en cuando. Afirma que moriría si no se moviliza en esa clase de vehículo— uno de esos accionados por medio de pedales— . (BELLATIN, 2014, p. 26)<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Tradução de citação: "A senhora da casa já não fala. Parece preferir manter mistério si a aparição do daguerreótipo ou só desenhos foi produzida intencionalmente ou por coincidência. A fotógrafa descobre que a mulher da casa trata-se de uma pessoa simples. Apesar de haver pronunciado a palavra palimpsesto com sofisticação. Porém esta imagem desaparece de repente e se converte para a fotógrafa em uma atrativa mulher da Índia, que reluz uma mecha branca em meio à cabeleira". (BELLATIN, 2014, p. 26)

<sup>185</sup> Tradução de citação: "A fotógrafa, quem nunca precisou de nenhum visor para descobrir o oculto da realidade, pensa nas meninas da casa, que também são belas mas não condiz com sua mãe a força de caráter que essa mulher mostra nesse momento. a senhora da casa rompe o silencio e diz, talvez para escapar do tema da aparição do palimpsesto, que está muito preocupada porque recebeu cem dólares falsos. Preferia não ficar com eles e encarregou seu marido para que os guardasse. O problema está em que se os dólares são descobertos sob a posse do esposo, ela levará a culpa. Disse também que tem recebido esses dólares para poder pegar um taxi de vez em quando. Afirma que morreria se não se locomovesse nesse tipo de veiculo - um desses movidos por pedais-". (BELLATIN, 2014, p. 26)

Ao contrastar o caráter forte da mulher indígena com seu frívolo desejo de passear em um veículo movido por pedais, Bellatin aporta indiretamente a contradição implícita nas imagens encomendadas pelo Instituto Nacional Indigenista de México como garantia de documentação da população indígena no país que, em meio à luta pela resistência de suas tradições, muitas vezes adulteradas pelo contexto pós colonial ao redor das aldeias. Com a possível realização de tal sonho de consumo, a senhora da casa "se sentiria talvez, ela mesma diz, como uma dessas aves que enquanto caminham chocam seus ovos sob as asas." (BELLATIN, 2014, p.26)<sup>186</sup> Após a fantasiosa declaração da mulher, somos postos novamente diante da fotografia de Iturbide: "a foto pouco a pouco vai se tornando real. Aparece o banheiro, o corpo desnudo da mulher sentada e o momento exato em que a água cai sem controle aparente.(BELLATIN, 2014, p.26)<sup>187</sup>

Desse modo, como uma espécie de manuscrito, "Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide" talvez possa ser lido a partir dessa sobreposição de textos e imagens próxima ao prisma que permite Diana Taylor interpretar a Cidade Do México como o lugar que "funciona como o espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva" (TAYLOR, 2013, p. 129). Contudo, Taylor lê os edifícios e o corpus arquitetônico como o espaço das cicatrizes de violências que constitui a Cidade do México. Tais cicatrizes revestem o corpo da cidade com uma espécie de "palimpsesto de histórias e temporalidades" (TAYLOR, 2013, p.129). Na trama desse tecido se fazem evidentes as práticas sociais de aniquilação e sub-rogação por parte dos colonizadores estampadas nas ruínas do Templo Mayor (Huey Teocalli em náhuatl) que conserva a memória da violência sofrida pelos indígenas vencidos pelos espanhóis e forçados a arruinar as bases de sua própria cultura para que no lugar fosse construído, com as mesmas pedras, o monumento ao neocolonialismo erigido como o edifício mais alto da América Latina (TAYLOR, 2013, p.129).

Por outro lado, diferentemente das ruínas arquitetônicas observadas por Taylor na Cidade do México, *A Cidade das Flores* (Juchitán) talvez possa ser lida como um eixo de resistência, sobretudo, se consideramos a dificuldade oferecida aos arqueólogos que se aventuram em lidar com a ausência de monumentalidade dessa cidade que não deixa

---

<sup>186</sup> Versão original da citação: "se sentiría tal vez, lo dice, como una de esas aves que mientras caminan empollan sus huevos debajo del ala." (BELLATIN, 2014, p.26)

<sup>187</sup> Versão original da citação: "la foto poco a poco se va haciendo real. Aparece el excusado, el cuerpo desnudo de la mujer sentada y el instante preciso en que el agua cae sin control aparente. (BELLATIN, 2014, p.26)

nenhum rastro da arquitetura comumente atribuída aos guerreiros procedentes de uma sociedade patriarcal.

Ao "esvaziar" as fotografias da noção de tempo, Bellatin apresenta a si mesmo como o indivíduo fotografado que se revela como "uma cópia gerada por outras imagens de si mesmo." Frente a uma crise similar, o escritor declara: "trato de olhar a mim mesmo e me dou conta de que já não sou tanto eu" (BELLATIN, 2012, p. 255)<sup>188</sup>. De acordo com o escritor, essa percepção se acentua após passar vários dias em um povoado localizado em Oaxaca: "uma sensação muito curiosa depois de ter passado vários dias naquele lugar: Juchitán, onde parece que somente as mulheres e os travestis tem direito a dançar e ao uso de roupas coloridas."(BELLATIN, 2012, p. 257) Nesse caso, trata-se do *huipil*, uma veste colorida, adornada por bordados floridos feitos à mão, típica das indígenas do local.

Eis o ponto delicado que nos leva a fixar Juchitán no atlas de memórias antimonumentais de Bellatin: uma comunidade indígena onde são perturbados os pilares sociais nos quais se estruturam as noções binárias de gênero, abrindo espaço para a ambiguidade como norma. De tal modo, *Juchitán*, cujo nome de origem *náhuatl* (*Ixtaxochiltlán*) também pode significar "Lugar de las Flores", dá margem a uma série de mitos que constituem as crenças da cultura zapoteca.

Localizar a Cidade das Flores dentro do atlas de Bellatin é, de certo modo, identificá-la em meio às tantas formas que as flores aparecem polinizadas no conjunto de seu trabalho como vemos, por exemplo, nas *Flores* (2000). De acordo com o escritor, cada capítulo dever ser lido como se de uma flor se tratara e *Registro de las flores* (2014)<sup>189</sup> que, apesar do caráter efêmero, desabrocha em "um tempo que muitas vezes se faz eterno, incomensurável, repleto de fissuras e subterfúgios, tempo no qual a realidade é seu maior inimigo." ( BELLATIN, 2014, p. 01)<sup>190</sup>

Considerando o universo das flores como o germinar de gêneros que ultrapassam as noções binárias (homem-mulher), vemos que Juchitán (Ciudad de las Flores) está

---

<sup>188</sup> Versão original de citação: "Una sensación muy curiosa después de haber pasado varios días en aquel lugar: Juchitán, donde parece que sólo las mujeres y los travestis tienen derecho al baile y al uso de la ropa de colores" (BELLATIN, 2012, p. 257).

<sup>189</sup> A obra em questão pode ser encontrada não apenas com o título *Registro de las Flores*, como também, *Condición de las Flores*, publicado pela Editora Entropia em 2008.

<sup>190</sup> Versão original de citação: "un tiempo que muchas veces se hace eterno, inconmensurable, plagado de fisuras y subterfugios, tiempo en el cual la realidad es su mayor enemigo." ( BELLATIN, 2014, p. 01)



orquestrada pelas mãos das mulheres e das *muxes* responsáveis por tecer e bordar as memórias e mitos do lugar e que alimentam o imaginário dos que visitam a região istmeña. Dentro da cultura zapoteca, as *muxes* são concebidas popularmente como "terceiro sexo", um híbrido dentro da cosmovisão indígena dos povos ameríndios. Ainda que haja controvérsias em torno da etimologia da palavra usada para designar aos que adotam um papel social e de gênero distante dos homens e tampouco se encontram totalmente equiparáveis ao papel desempenhado pelas mulheres da região. Assim, de acordo com a maioria das investigações etimológicas a palavra *muxe*, que muitas vezes aparece grafada como *mushe* ou *muxhe*, provém da raiz do castelhano do século XVI colonial ramificada do latim "mulier"<sup>191</sup>. As *muxes* já nascem ocupando um lugar específico dentro da família e da comunidade zapoteca. Dentre as flores de Juchitán, Graciela Iturbide capta momentos da *muxe* Magnólia, como vemos nas duas fotos a seguir. À esquerda, temos "Magnolia con sombrero" e à direita, "Magnolia con el espejo" (1986). Em entrevista concedida ao Editorial *Esferas*<sup>192</sup>, Iturbide relata a sua relação de cumplicidade com a *muxe* no momento em que ambas as fotos foram concebidas:

Y en general los retratos que hago son por complicidad. Por ejemplo, [para la foto de] Magnolia, la travesti con el espejo, ella me lo pidió. Pero, en general, yo tomo retratos cuando la gente me lo pide, es en el momento. Magnolia me dijo, "Hay mi amor!" -porque así hablan los muxes- "Hay mi amor, hazme una foto!". "Claro Magnolia." Pues aquel día él se vistió como quiso en el cuarto e hicimos lo que él, y lo que yo quisimos, ¿me entiendes? Yo nunca pienso en un retrato [antes] al menos, de que sea un pintor o algo más personal. Pero en Juchitán fue en el momento. Yo necesito complicidad. (ITURBIDE *apud* BARR, 2013)<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> As informações aqui presentes acerca da origem e etimologia da palavra *muxe* está embasada principalmente pelo documentário "Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro" (2005), filme independente dirigido por Alejandra Islas Caro.

<sup>192</sup> Entrevista realizada por Olaya Barr em 23 de Novembro, Coyoacán, México DF (2013). ISSUE 1—SPRING 2013. Disponível em: <https://esferasnyu.cm/?s=Graciela+Iturbide>

<sup>193</sup> Tradução de citação: "Geralmente os retratos que faço são por cumplicidade. Por exemplo, [ para a foto de] Magnolia, a travesti com o espelho, ela me pediu. No entanto, geralmente, eu tiro retratos quando as pessoas me pedem, é no instante presente. Magnólia me disse, " Ai meu amor!" - porque assim falam os muxes- "Ai meu amor, me tira uma foto!". "Claro Magnolia". Pois aquele dia ele se vestiu como quis no quarto e fizemos o que ele, e o que eu quisemos, entende? Eu nunca penso em um retrato [ antes] al menos, de que seja um pintor ou algo mais pessoal. Porém em Juchitán foi na hora. Eu preciso de cumplicidade". (ITURBIDE *apud* BARR, 2013)



**Figura 6:** Magnolia con sombrero (1986)



**Figura 7:** Magnolia con el espejo Juchitán, México, 1986

Assim, movida pela cumplicidade e afeto, Iturbide seguiu captando os instantes presentes no "império" das mulheres e *muxes* juchitecas tecido por uma organização social em que elas exercem uma certa autoridade, além do domínio dos preceitos ritualísticos que engendram a vida e a morte.

Entrar, ainda que brevemente, na olência das flores de Juchitán nos leva novamente a transitar por espaços "onde se faz da morte um ritual de celebração" da vida. Desse modo, ao penetrar no estigma das flores, tocamos novamente no ponto sensível de uma memória olfativa e incorpórea daquelas que nas palavras de Elena Poniatowska em sua obra *Luz y luna, las lunitas* (2001): "levam sua redenção entre as pernas e entregam a cada qual sua própria morte".

Nessa ilha sensorial de memórias onde o ato amoroso se define como "a morte pequenina", também não se deixa morrer a tradição em que a morte alcança seu clímax de sentidos por meio da vida. Nessa linha entre o que ascende e o que descende, a estrutura das flores adorna a cosmovisão istmenã, onde praticamente tudo é festejo: desde batizados, aniversários, bodas de casamento até os fúnebres sepulcros. Assim, a morte protagoniza as celebrações entre os meses de outubro e novembro, que na cultura

zapoteca são concebidas como o *Xhandú* (rituais que buscam manter vivas as tradições e costumes milenares concedidas por seus ancestrais).

Pensando o caráter antimonumental desses rituais, voltamos à proposta aberta no capítulo anterior na qual tencionávamos explanar o método de Bellatin como uma outra estratégia de "escrever sem escrever", apostando na eloquência do vazio deixado pelas imagens que permitem criar espaços de memórias ausentes "numa era de catástrofes". Ampliamos, assim, o que a princípio vínhamos concebendo como um ato de negação – um conjunto de ações em que reconhecemos os gestos de ruptura transmitidos pelas vanguardas que, segundo Melendi, teria como propósito criar para a arte um espaço asséptico no qual não haveria, quase, lugar para narrativas” (MELENDI, 2006, p. 228)–, tal qual os estudos da performance, que de acordo com Diana Taylor também herdam outra forma de radicalismo: "sua propensão à vanguarda, que valoriza a originalidade, o transgressivo e, novamente, o "autêntico" (TAYLOR, 2013, p.36). Nesse choque de valores, opera também a "antimonumentalidade" que, nas palavras de Taylor, completaríamos como o "não ocidental" que se apresenta como o insumo que "é matéria-prima a ser retrabalhada e tornada "original" no Ocidente". (TAYLOR, 2013, p. 36). Assim, presumimos que o atlas de Bellatin, além de enfeixar as ações e práticas que se servem das artes visuais e outras variantes como instalações e atos em que o corpo é posto como linha de frente (*happening, body art, etc*), se assemelha ao que Taylor entende como um exercício estético cujas raízes não estariam apenas no surrealismo e dadaísmo, como também, beberiam no manancial das "tradições performáticas mais antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão" (TAYLOR, 2012, p. 36). Em suas viagens à Cuba em companhia de Sergio Pitol, empreendidas na construção de *El Libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin transita por cenários semelhantes aos de um Lugar sem limites que, segundo ele, não estariam relacionados com a obra do escritor José Donoso (1924-1996), mas sim, com sua adaptação fílmica de 1977, realizada por Arturo Ripstein y Rosen, na qual se instala como "una suerte de cabaret artesanal en medio de la nada" ( BELLATIN, 2012, p.15)

No entanto, em suas expedições ao lado de Graciela Iturbide, vemos o manifestar das "múltiplas tradições ricas e antigas das práticas performáticas" apontadas por Taylor. Considerando essas antigas práticas performáticas, regressamos à noção de *mesa* que Didi-Huberman associada ao atlas de Warburg, para entender a ilha de memórias como

um espaço aberto, que "dá forma a relações múltiplas" e que, assim como as ações de "fotografar sem fotografar" de Iturbide, se oferecem como "um campo operatório do díspar e do móvel, do heterogêneo e do aberto". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.54)

Assim, durante as celebrações do *Xhandú*, que na cultura zapoteca poderia ser traduzida como "Santo" (todos os santos), são instalados os altares de flores, especialmente cravos de defunto, margaridas e cristas de galo. Também conhecidos como *biguié* (mesa do santo da casa), tais altares geralmente são estruturas de madeiras escalonadas nas quais são acolhidas as memórias daqueles que já faleceram. Nesse espaço, instalado como uma espécie de "heterotopia crônica", as fotos dos que ali são celebrados aparecem suspensas em meio às suas recordações terrenas como comidas, doces, bebidas e objetos favoritos juntamente com os adornos confeccionados pelas mãos das mulheres e as *muxhes* da casa.

Embora o *Xhandú*, em decorrência do sincretismo religioso pós colonial, muitas vezes venha sendo substituído por suntuosos altares católicos, cultiva a força de resistência frente ao que Bellatin problematiza em *El libro uruguayo de los muertos* (2012), diante da promulgação da cremação como cultura de despedida dos corpos após a morte. De acordo com o escritor, esta seria "a maneira mais fácil e barata de se desfazer dos cadáveres". (BELLATIN, 2012, p. 175) Bellatin salienta que os novos sistemas de cremação seguem emparelhados com um completo esquecimento espiritual, tendo em vista que neste caso, a morte só é vivida no instante da perda e que possivelmente as mesmas pessoas que choraram diante do corpo morto se encarregam de fazê-lo desaparecer. (BELLATIN, 2012, p. 175)

Em oposição à prática higiênica de lidar atualmente com a morte por meio da cremação, Bellatin alude aos rituais sufis que fazem das tumbas de seus santos um lugar de reunião. No entanto, paradoxalmente, as sepulturas cumprem a função que ultrapassa o lugar de monumento, para reforçar e colocar em evidência a ideia de que ninguém nunca morre: "que se vivem várias realidades paralelas" (BELLATIN, 2012, p. 176) Ainda nas palavras do escritor, México seria um lugar ideal para ilustrar esse jogo de existências incorpóreas e simultâneas:

México es un buen lugar para comprobarlo. En todas las esquinas hay una manifestación obvia de que se viven en simultáneo distintos estados. Lo mejor de todo es que nadie parece otorgarle una importancia mayor a esta verdad que puede sonar absolutamente sobrenatural. La gente se limita a saludar y darle el paso en la calle a gente que ya se sabe que está muerta. Suelen aparecer incluso dentro

de tu casa, te despiertan en la madrugada. Los miras unos minutos y sigues durmiendo tranquilamente. (BELLATIN, 2012, p. 176)<sup>194</sup>

São essas as aparições etéreas que Graciela Iturbide capta em suas ações de "fotografar sem fotografar". Diante das fotos, Bellatin identifica um sintoma comum entre elas. De acordo com o escritor, todos os fotografados desencarnados carregam um aspecto similar se comparados ao estado "quando se acreditavam estar vivos".(BELLATIN, 2012,p.176) Nessa vicissitude entre o permanecer e o expirar, ambientam-se os encontros entre Iturbide e Bellatin, cujos trabalhos nos levam a transitar e a "conviver com a sutil linha de vida e morte nas quais as bordas ficam difusas".(BELLATIN, 2012, p.36)<sup>195</sup>

Enquanto o escritor-curador nos conduz por seu arquipélago de memórias siderais e viscerais (*astra e monstra*), Graciela Iturbide tenta se curar do "mal de ojo"<sup>196</sup> muitas vezes implícito no ato de tomar uma imagem. Igualmente inflamada pelo tema da morte, cujo sintoma torna-se latente em decorrência da perda de sua filha quando tinha seis anos de idade, a fotógrafa explica sua obsessão por captar instantes em que cintilam os voos dos "angelitos" (daqueles que desencarnam na infância). Entre o etéreo e a realidade, a fotografia opera como uma espécie de "folha de contato" entre a vida e a morte.

Ademais da fixação sintomática pela imagem híbrida dos "angelitos", na qual vemos a alada inocência infantil, Graciela Iturbide manifesta sua obsessão por pássaros que também sobrevoam obstinadamente o conjunto da obra de Bellatin. Nessa linha delicada, Iturbide declara que antes se dedicava a "capturar" os pássaros da morte e

---

<sup>194</sup> Tradução de citação: "México é um bom lugar para comprovar isso. em todas as esquinas há uma manifestação óbvia de que vivemos simultaneamente em distintos estados. O melhor de tudo é que ninguém parece dar nenhuma importância maior à esta verdade que pode soar absolutamente sobrenatural. As pessoas se dedicam a saudar e dar passagem pelas ruas às pessoas que já estão mortas. Costumam aparecer inclusive dentro da sua casa, lhe acordam durante a madrugada. Observa-os durante alguns minutos e segue dormindo tranquilamente. México es un buen lugar para comprobarlo. En todas las esquinas hay una manifestación obvia de que se viven en simultáneo distintos estados. Lo mejor de todo es que nadie parece otorgarle una importancia mayor a esta verdad que puede sonar absolutamente sobrenatural. La gente se limita a saludar y darle el paso en la calle a gente que ya se sabe que está muerta. Suelen aparecer incluso dentro de tu casa, te despiertan en la madrugada. Los miras unos minutos y sigues durmiendo tranquilamente". (BELLATIN, 2012, p. 176)

<sup>195</sup> Versão original da citação: " convivir con la sutil línea de vida y muerte en las que los bordes quedan difusos". (BELLATIN, 2012, p.36)

<sup>196</sup> Graciela Iturbide usa a expressão "mal de ojo" para metaforizar seus sintomas fotográficos ao longo de sua trajetória. De acordo com a fotógrafa, esse "mal de ojo" estaria relacionando com as supertições dos povos indígenas e mestiços que acreditavam que ao ser fotografados, teriam suas almas roubadas.

agora se destina a contemplar os pássaros da vida<sup>197</sup>. Assim, a "senhora dos símbolos", como a alcunha Óscar Colorado Nates, se deixa levar pelas revoadas dos pássaros como quem vive um ritual de passagem. Desse modo, a câmera (tal qual a escrita) mais do que um objeto, é uma extensão de si mesmo, uma prótese, um exercício solitário e ao mesmo tempo coletivo.

Não sabemos ao certo quem é o destinatário do texto que dá corpo ao *libro uruguayo de los muertos* (2012). No entanto, não seria insólito afirmar que Graciela Iturbide poderia ser a principal interlocutora da obra em questão. À sombra de tal suspeita, vemos que o escritor, ao dar a entender que desconhece o verdadeiro "eu" do interlocutor com quem trava densas conversas por email para tratar dos estudos rigorosos sobre a ressurreição da carne, nos abre caminho para pensar que, talvez, seja Graciela Iturbide a grande parceira para as discussões a respeito das obras de Santa Tereza e San Juan de la Cruz. A "senhora dos símbolos", assim como o escritor, declara beber nas fontes poéticas de San Juan de la Cruz<sup>198</sup> (1542- 1591), de onde emanaria a simbologia do "pássaro solitário" que, por sua vez, teria sido polinizada também pela poesia sufi de Farid ad Din y Attar, cuja obra intitula-se *Mantiq al Tayr (El lenguaje de los pájaros)*<sup>199</sup>. A última mencionada obra, de origem persa, escrita no século XII, está composta por quarenta e seis capítulos nos quais são apresentadas alegóricas anedotas acerca dos infortúnios que o ser humano enfrenta para obter sua aproximação consigo mesmo. Desse modo, ainda pensando na "dolência das flores", as parábolas aludem metaforicamente aos ciclos da vida percorridos pelos pássaros para alçar os incógnitos da consciência cujos sintomas ultrapassam as fronteiras das palavras e da mente. O estado em que o homem-pássaro se despe das aflições do mundo designa-se como *Simurgh*, que pode ser alcançado por meio de ações que o conduzem ao despojamento dos falsos valores internalizados.

---

<sup>197</sup> Declaração da fotógrafa em documentário *Historias de vida -Graciela Iturbide*, realizado pelo O Canal Once (mexicano).

<sup>198</sup> San Juan de la Cruz : considerado um dos santos mais ilustre da Igreja Católica, e um cânone da poesia espanhola renascentista. Sua obra está constantemente atrelada à influencia do sufismo, embora muitos pesquisadores aleguem não haver provas que relacionem a trajetória de San Juan de la Cruz com a escritura sufi.

<sup>199</sup> A conferência dos pássaros parte do versículo 16 do vigésimo sétimo capítulo do Alcorão, momento em que Salomão revela decodificar a linguagem dos pássaros

De certo modo, o "arquipélago de memórias antimonumentais" não apenas nos conduz pela linguagem mística postulada pela mitologia e ocultismo latentes tanto na obra de Iturbide, como na de Bellatin, como também nos permite seguir os rastros das pegadas deixadas por ambos que parecem atender ao chamado do *Simurgh*. O escritor Jorge Luis Borges o define (em um dos verbetes compilados em *El libro de los seres imaginarios*) como o imortal rei dos pássaros que se aninha em distintos ramos da árvore dos saberes, os quais aproximam diversas culturas ao mesmo tempo em que abolem as fronteiras territoriais:

EL SIMURG es un pájaro inmortal que anida en las ramas del Árbol de la Ciencia; Burton lo equipara con el águila escandinava que, según la Edda Menor, tiene conocimiento de muchas cosas y anida en las ramas del Árbol Cósmico, que se llama Yggdrasill.

El Thalaba (1801) de Southey y la Tentación de San Antonio (1874) de Flaubert hablan del Simorg Anka; Flaubert lo rebaja a servidor de la reina Belkis y lo describe como un pájaro de plumaje anaranjado y metálico, de cabecita humana, provisto de cuatro alas, de garras de buitre y de una inmensa cola de pavo real. En las fuentes originales el simurg es más importante. Firdusí, en el Libro de Reyes, que recopila y versifica antiguas leyendas del Irán, lo hace padre adoptivo de Zal, padre del héroe del poema; Farid al-Din Attar, en el siglo XIII, lo eleva a símbolo o imagen de la divinidad. Esto sucede en el Mantiq al-tayr (Coloquio de los pájaros). El argumento de esta alegoría, que integran unos cuatro mil quinientos dísticos, es curioso. El remoto rey de los pájaros, el simtag, deja caer en el centro de China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su presente anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña o cordillera circular que rodea la tierra. Al principio, algunos pájaros se acobardan: el ruiseñor alega su amor por la rosa; el loro, la belleza que es la razón de que viva enjaulado; la perdiz no puede prescindir de las sierras, ni la garza de los pantanos ni la lechuza de las ruinas. Acometen al fin la desesperada aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros mueren en la travesía. Treinta, purificados por sus trabajos pisan la montaña del simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el simurg, y que el simurg es cada uno de ellos y todos ellos.

El cosmógrafo Al-Qazwiní, en sus Maravillas de la creación, afirma que el simurg Anka vive mil setecientos años y que, cuando el hijo ha crecido, el padre enciende una pira y se quema. Esto, observa Lane, recuerda la leyenda del Fénix. (BORGES, sd, p. 47)<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Tradução de citação: "O SIMURG é um pássaro imortal que se aninha nos galhos da Árvore da Ciência; Burton o compara com a águia escandinava que, segundo Edda Menor, tem conhecimento de muitas coisas e se aninha nos galhos da Árvore Cósmica, que se chama Yggdrasill.

Nesse sentido, como uma espécie de mapeamento dos trajetos desenhados pelos "pássaros" que atendem aos chamados de Simurg, o processo de construção desse atlas de memórias efêmeras, tanto Graciela Iturbide como Mario Bellatin empreendem viagens em busca de sua própria cura. De acordo com a lenda, trata-se de uma saga árdua em que muitos morrem e outros desertam pelo caminho. No entanto, um bando composto por trinta seguidores purificados por seus esforços logram pisar na montanha do *Simurg* que os conduzem a encontrar-se com as raízes profundas do "eu" contemplativo para poder compreender finalmente que "eles são o próprio *simurg*, e que o *simurg* é cada um deles e todos eles."<sup>201</sup> (BORGES, sd, p. 47)

Assim, por meio dos "giros místicos" de Bellatin e do "toque hindu" de Graciela Iturbide, somos levados a sobrevoar o atlas de memórias e a transitar por um espaço urbano de realidades sobrepostas que "parece haver lugar para o ancestral, para o contemporâneo, para o ódio e para o amor. Para a vida e a morte, cujos limites muitas vezes não se chega a distinguir com clareza."<sup>202</sup> (BELLATIN, 2014, p. 01 )<sup>203</sup>

---

O Thalaba (1801) de Southey e a Tentação de Santo Antonio (1874) de Flaubert falam do Simurg Anka; Flaubert o reduz a servidor da rainha Belkis e o descreve como um pássaro de plumagem alaranjada e metálica, de cabecinha humana, dotado de quatro asas, de garras de abutre e de uma imensa calda de pavão real. Nas fontes originárias o simurg é mais importante. Firdusí, no Livro de Reis, que recopila e versifica antigas lendas do Irã, se torna o pai adotivo de Zal, pai do herói do poema; Farid al-Din Attar, no século XIII, o eleva a símbolo ou imagem da divindade. Isso sucede no Mantiq al-tayr (Conferências dos pássaros). O argumento desta alegoria, que integram uns quatro mil e quinhentos dísticos, é curioso. O remoto rei dos pássaros, o simtag, deixa cair no centro da China uma pluma esplendida; os pássaros resolvem buscá-lo, fartos de sua presente anarquia. Sabem que o nome de seu rei quer dizer trinta pássaros; sabem que seu alcazar está em Kaf., a montanha ou cordilheira circular que rodeia a terra. Ao principio, alguns pássaros se acovardavam: o rouxinol alega seu amor pela rosa; o loro, a beleza que é a razão de que viva enjaulado; a perdiz não pode prescindir das serras, nem a garça dos pântanos nem a coruja das ruínas. Acometem por fim a desesperada aventura; superam sete vales e mares; o nome do penúltimo é Vertigem; o último se chama Aniquilação. Muitos peregrinos desertam; outros morrem na travessia. Trinta, purificados por seus trabalhos pisam na montanha do simurg. O contemplam por fim: percebem que eles são o simurg, e que o simurg é cada um deles e todos eles. O cosmógrafo Al-Qazwiní, em suas Maravilhas da criação, afirma que o simurg Anka vive mil setecentos anos e que, quando o filho está crescido o pai ascende uma fogueira e se queima. Isso, observa Lane, recorda a lenda da Fénix". (BORGES, sd, p. 47)

<sup>201</sup> Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el *simurg*, y que el *simurg* es cada uno de ellos y todos ellos.

<sup>202</sup> Excerto do ensaio "Giradores en torno a mi tumba"(BELLATIN, 2014, p. 01 ), compilado em *Obras reunidas 2*.

<sup>203</sup> Versão original de tradução: "parece haber lugar para lo atávico, para lo contemporáneo, para el odio y para el amor. Para la vida y la muerte, cuyos límites muchas veces no se llegan a distinguir con claridad".<sup>203</sup> (BELLATIN, 2014, p. 01 )



## 2.8 Um breve contorno por onde os tecidos e as peles humanas guardam relações um tanto quanto insólitas

Dando sequência à trajetória que empreendemos pelas ínsulas de memórias, que próximas umas das outras formam um arquipélago, seguimos as pegadas de Bellatin como quem segue o canto de um *simurg* pela zona sísmica de Oaxaca. Aqui, enfeixamos alguns fragmentos que nos permitem acessar algumas "falésias" das demais ilhas pelas quais percorremos ao longo do processo de leituras da obra *El Libro uruguayo de los muertos* (2012) e que por delimitação de espaço dissertativo não será possível aprofundar em cada uma delas. Desse modo, apresentamos cada ínsula aqui recortada como sugestão de possíveis viagens propostas pelo escritor-curador que constantemente nos convida a ingressar nas singularidades desse lugar onde vida e morte são matérias do mesmo ofício:

Como te dije en otra oportunidad, aquí en Oaxaca hay un oficio sorprendente que es el de bañador. Vas a cierto lugar y un sujeto restriega tu piel con jabón como dos horas seguidas. Terminas como un cadáver, pero absolutamente limpio. Llevo conmigo siempre en esas ocasiones una pequeña licorera con mezcal. (BELLATIN,2012, p.56)<sup>204</sup>

Além peculiares banhos de energização, Oaxaca oferece também, um fantástico laboratório de fotos, que faz por um preço normal um trabalho muito delicado. Oaxaca seria também o território por onde o escritor planeja empreender a viagem em companhia da amiga Wendy Weeks: "a mulher que a cada ano desenterra seu marido nos Andes". (BELLATIN,2012, p.152). De acordo com ele, o corpo do marido da artista encontra-se enterrado em Ollantaytambo, lugar que resiste ao tempo e permanece como um território de memórias no Vale Sagrado Inca, no Peru. Embora seja um dos complexos arquitetônicos concebido como uma fortaleza em decorrência de seu caráter altamente monumental e descomunais muros de sustentação, Bellatin apresenta Ollantaytambo como um lugar para exumo e elaboração de memórias cujo ritual se

---

<sup>204</sup> Tradução de citação: "Como lhe disse em outro momento, aqui em Oaxaca há um ofício surpreendente que é o de "banhador". Você vai a um determinado lugar e um sujeito esfrega a sua pele com sabão por aproximadamente duas horas seguidas. Você termina como um cadáver, mas absolutamente limpo. Nessas ocasiões eu carrego sempre comigo uma garrafa com mezcal". (BELLATIN,2012, p.56)

repete anualmente até que os ossos possam ser levados novamente ao lar. Na passagem a seguir, o escritor recorda uma de suas visitas, em companhia de seu filho Tadeo, a uma dessas singulares cerimônias que escapam das políticas vigentes que buscam a forma mais "barata e expeditiva de se desfazer dos cadáveres" :

Este fin de semana estuvo conmigo, acá en Oaxaca, mi amiga Wendy Weeks, quien tiene al marido muerto en el cementerio de Ollantaytambo. Me parece interesante la costumbre, que llevan a cabo en ese lugar, de ir desenterrando cada año a los muertos hasta comprobar que se encuentren en condiciones, sin un resto de carne, de ser llevados de nuevo a sus casas.

Yo he estado en una de esas ceremonias. Tadeo tenía en ese entonces cuatro años y tomaba fotos de las tumbas y de la gente que comenzaba a embriagarse buscando quizá así caer en la catarsis necesaria para empezar con las exhumaciones.

Nunca olvidaré la imagen que representó Tadeo cuando, cansado de tanto ajeteo, se acostó a dormir en el hoyo de una tumba. (BELLATIN, 2012, p. 175)<sup>205</sup>

Em outra passagem, ao longo da obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin recorda o fim de semana que passou com sua personagem da obra *Escuela del dolor humano de Sechuán*, que segundo ele seria Wendy Weeks, que "veio à Oaxaca para recordar os primeiros tempos que passou com seu marido na América Latina." (BELLATIN, 2012, p. 177)<sup>206</sup>

Não temos informações precisas na mencionada obra de Bellatin sobre o trabalho da pintora Wendy Weeks, e tampouco podemos assegurar a veracidade das informações aportadas por ele sobre a artista nascida em Seattle em 1949 e radicada em Peru por muitos anos. No entanto, a presença da personagem, além de ancorar as relações e políticas de morte que escapam às lógicas assépticas e pragmáticas vigentes, nos

---

<sup>205</sup> Tradução de citação: " Este comigo este fin de semana, aqui em Oaxaca, minha amiga Wendy Weeks, que tem o marido falecido no cemitério de Ollantaytambo. Me parece interessante o costume, que realizam nesse lugar, de ir desenterrando todo ano os mortos até comprovar que se encontram em condições, sem nem um vestígio de carne, de serem levados de novo às suas casas.

Eu estive em uma dessas cerimônias. Tadeo tinha quatro anos nessa época e tirava fotos das tumbas e das pessoas que começava a embriagar-se buscando talvez cair na catarse necessária para começar as exumações.

Nunca esquecerei da imagem que representou Tadeo quando, cansado de tanta agitação adormeceu no buraco de uma tumba". (BELLATIN, 2012, p. 175)

<sup>206</sup> Versão original de citação: "vino a Oaxaca para recordar los primeros tiempos que pasó con su esposo en América Latina". (BELLATIN, 2012, p. 177)

permite novamente pensar as variações das memórias que obedecem a outros começos (*arkê*) e comandos (*arcontes*).

Como bem resume a crítica Diana Palaversich no prólogo de *Obras Reunidas I* (2005), "Em *La escuela de dolor humano de Sechuán*, as telas bordadas (texto=têxtil) contam a história de Lin Pao, autor de obras teatrais e inventor e um jogo de espelhos capaz de fixar a imagem, como em uma fotografia" (BELLATIN, 2005, p. 20). Assim, ingressar na "escola da dor humana" é, de certo modo, um caminho para entender e aceitar as regras do jogo proposto por Bellatin em sua obra, como vemos anunciado no capítulo intitulado "regras para uma possível encenação da Escola da dor humana", no qual aparece advertido na didascália da primeira peça: "é preciso ser muito cuidadoso com a clareza que se deve expressar as formas de representação pelas quais este tipo de teatro deve transitar." (BELLATIN, 2005, p. 437)<sup>207</sup>

Igualmente, atentos à clareza necessária para expressar as formas de representação da dor, entrevemos que é na penumbra que o arquivo é incorporado a esse jogo de memórias proposto por Bellatin. Entender "a escola da dor humana" dentro do arquipélago que estamos tentando desenhar, nos permite ilustrar nesse espaço teatral o papel dos atores sociais que operam em suas "ilhas" de ofícios que muitos antropólogos e estudiosos (segundo o narrador) classificariam pejorativamente de "teatrinho étnico" por não pertencer ao cânone ocidental. As formas de atuação desse conjunto de ilhas, assim como as pequenas peças da "escola da dor humana", também poderiam ser lidas como "um certo tipo de performance, construídas por uma série de pequenas peças, às vezes dezenas, que aparentemente guardam uma suposta autonomia" (BELLATIN, 2005, p. 437). Desse modo, cada "ilha" (ou peça) estaria habitada por um ator que explica ao público de maneira breve o conteúdo ou a forma de representação que empregou para executar suas ações (BELLATIN, 2005, p. 437). Pois semelhante às ilhas que compõem esse arquipélago de memórias, possivelmente "somente ao final estes fragmentos – cada um leva um título diferente – se integram ao conjunto, dando uma suspeita ideia de totalidade." (BELLATIN, 2005, p. 437) Nesse sentido, ainda que "a escola da dor humana" esteja ambientada em Sechuán, uma província do sudoeste da República popular chinesa, ao identificar a sua personagem da obra em questão como

---

<sup>207</sup> Versão original de citação: "se tendrá que ser muy cuidadoso con la claridad con que se deben expresar las formas de representación por las que este tipo de teatro debe transitar. (BELLATIN, 2005, p. 437)

Wendy Weeks, Bellatin nos abre caminhos (tal qual a transterritorialidade do pássaro *Sigmur*) para que as cenas teatrais dessa "escola da dor seja encenada em qualquer arrabalde da América Latina, como por exemplo no México ou Peru:

En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico*, bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances*, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearon para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos –cada uno lleva un título diferente– se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad. (BELLATIN, 2005, p. 437)<sup>208</sup>

Diante dessa duvidosa ideia de totalidade, a "Escola da dor humana de Sechuán", ao configurar-se como um "jogo de espelhos" nos remete a outros espaços pelos quais transitaria a personagem Wendy Weeks, mencionada muitas vezes como a "pintora estrangeira". Folheando este atlas de memórias imprecisas, vemos que a artista é lembrada na cena em que "Herman Melville hace su aparición":

Me pregunto entonces lo que sucede cuando el mar se encuentra a cientos de kilómetros de distancia, cuando lo único que se halla cerca es un inmenso lago rodeado de peligrosos pantanos. ¿El mal será el mismo? La respuesta quizá la tenga la pintora extranjera que aparece en esta obra, quien afirma que cuando llegó al poblado, donde actualmente yace su marido muerto, traían consigo un diploma de graduación. La tesis de grado del marido, obtenida después de investigar sobre la simbología que se despliega alrededor del bote Pequod en la obra de Melville. ( BELLATIN, 2005, p. 440)<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Tradução de citação: "Em algumas regiões são representados com uma certa regularidade o que alguns estudiosos definem como "teatro étnico", batizado desse modo porque foi um grupo de antropólogos quem quase acidentalmente detectaram pela primeira vez esta peculiar forma de atuação. Trata-se de um certo tipo de *performances*, constituídas por uma serie de pequenas peças, às vezes dezenas que na aparência guardam uma suposta autonomia. Antes de começar cada uma delas, os atores explicam ao público de uma forma breve o conteúdo ou a forma de representação que empregaram para realizá-las. Somente no final esses fragmentos- cada uma leva um título diferente- se inserem ao conjunto dando uma duvidosa ideia de totalidade. (BELLATIN, 2005, p. 437)

<sup>209</sup> Tradução de citação: "Eu me pergunto então o que acontece quando o mar se encontra centenas de quilômetros de distancia, quando o único que se encontra por perto é um imenso lago cercado por pântanos perigosos. O mar será o mesmo? Talvez tenha a resposta a pintora estrangeira que aparece nesta obra, quem afirma que quando chegou ao povoado, onde atualmente jaz seu marido falecido, traziam

Desse modo, Bellatin (o "pirata feroz e amável") segue dispondo sua coleção de símbolos sobre a *mesa* de dissecações na qual vemos o corpo morto do pesquisador (que se dedicava à simbologia em torno do bote *Pequod* na obra de Melville) navegar por entre as ilhas de memórias que transversam os limites entre o virtual e a realidade que também circundam a epopeia *Moby Dick*. Na disdascália do capítulo em questão, a voz anuncia que "É importante discernir se o mal presente nos oceanos pode se encontrar também nas Lagoas encerradas entre montanhas." (BELLATIN, 2005, p. 440)<sup>210</sup>

Possivelmente a "pintora estrangeira" saberia dizer também se é possível estabelecer alguma relação entre "o mal presente nos oceanos" ou nas "lagoas encerradas entre as montanhas" com o "mal de arquivo", cujo "repertório", a cada movimento de exumação do corpo do marido, encena "a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível." (TAYLOR, 2013, p.49) Do mesmo modo, diante da "morte do marido tomada de convulsões",<sup>211</sup> a estrangeira (Wendy Weeks) é mencionada como uma viúva de outras terras que recupera o marido morto do mal de raiva. (BELLATIN, 2005, p.441) No fragmento a seguir, ainda imersos nas texturas ritualísticas da morte, vemos erguer na voz da personagem outras memórias que, no lugar de sólidos monumentos, são urdidas pelas mãos das mulheres que tecem e arquivam suas histórias nas tramas de seus bordados que resistem ao tempo. De acordo com o relato, além dos fios de cabelos que "permanecem atados da mesma maneira que no dia de sua inumação", encontra-se no mesmo estado de conservação as telas das mortalhas que cobrem os corpos. Nesse entremear de memórias resistentes, estabelece-se uma peculiar competição entre os tecidos e a carne morta:

Nunca sé qué contestar a los pobladores cuando me preguntan si es correcto que desentierren de vez en cuando a sus muertos. En medio de las fiestas dedicadas a los difuntos suelen contarme sobre el estado de las calaveras de los padres, de los hijos, de los abuelos. Acostumbran afirmar que muchas todavía conservan los ojos en buen estado, con un brillo especial que puede significar que sus muertos no han sido destinados por los espíritus a un lugar del todo desagradable.

---

consgo um diploma de graduação. A monografia de graduação do marido, obtida depois de investigar a simbologia que se desdobra ao redor do bote *Pequod* na obra de Melville". ( BELLATIN, 2005, p. 440)

<sup>210</sup> Versão original de citação: "Es importante discernir si el mal presente en los océanos puede encontrarse también en las Lagunas encerradas entre montañas." (BELLATIN, 2005, p. 440).

<sup>211</sup> Muerte del marido presa de convulsiones

Hablan de cabelleras que permanecen atadas de la misma manera que en el día de su inhumación. También les gusta referirse al tema de los vestidos. Me describen principalmente el estado de las telas de las mortajas. Establecen de pronto una extraña competencia entre estas telas y la carne muerta. Recién con el paso del tiempo he creído entender el significado real de las comparaciones. (BELLATIN, 2005, p. 441)<sup>212</sup>

De certo modo, os fios de memórias que enovelam a trama de *Escuela del dolor humano* nos enlaçam novamente aos bordados das mulheres de Juchitán capturados pelo olhar de Graciela Iturbide.

Pensando essa retenção da imagem especular como em uma etérea fotografia, nos situamos diante da cena intitulada "Os tecidos e as peles humanas guardan relações um tanto insólitas", seguida pela nota didascálica orientando o local de realização da cena que "deve situar-se em uma espécie de cemitério clandestino" (BELLATIN, 2005, p. 446).

Pois, voltando novamente à questão\_ "onde finalmente, localizar a memória?"\_ lançada por Melendi percebemos que a clandestinidade sugerida na rubrica anterior alude como possível palco de memória para que seja encenado o quadro em que a tela e a pele humana arquivam relações incomuns que instigam a personagem "artista estrangeira" :

Los pobladores muchas veces afirman, con entusiasmo casi siempre, que los hábitos y las mantas están destrozados por la acción de la tierra y los gusanos, y que en cambio las pieles de los muertos se mantienen tersas, los cutis frescos, las orejas aun delineadas. Parece que tienen obsesión por las uñas. Siempre hacen referencia a ellas. A la forma en que siguen creciendo a pesar de las circunstancias. O, por el contrario, puedo ver sus expresiones de quebranto cuando constatan que las uñas son lo primero que la muerte se ha llevado de sus seres queridos. Las caras de tristeza que muestran cuando de las pieles no quedan sino jirones podridos y que, en cambio, los trajes o vestidos de fiesta con que a veces los entierran se encuentran como acabados de comprar. Nunca me lo han querido explicar abiertamente, pero intuyo que piensan que de acuerdo al modo en que se mantiene el cuerpo bajo tierra, se pueden sacar conclusiones sobre la vida que llevó el difunto. Es probable saber si se trató de una buena persona, si los dioses estuvieron de acuerdo con su existencia y, sobre todo, si esa

---

<sup>212</sup> Tradução de citação: "Nunca sei o que responder aos habitantes quando me perguntam se é correto que desenterrem de vez em quando seus mortos. Em meio às festas dedicadas aos defuntos costumam me contar sobre o estado das caveiras dos pais, dos filhos, dos avós. Costumam afirmar muitas ainda conservam os olhos em bom estado, com brilho especial que pode significar que seus mortos não foram destinados pelos espíritos a um lugar tão desagradável. Falam de cabeleiras que permanecem atadas da mesma maneira que no dia do seu enterro. Eles também gostam de falar sobre o tema das roupas. Me descrevem principalmente o estado dos tecidos e da carne morta. Recentemente com o passar do tempo creio que entendo o significado real das comparações". (BELLATIN, 2005, p. 441)

muerte es capaz de traer bienestar a los deudos. (BELLATIN, 2005, p. 446)<sup>213</sup>

Destacando a efemeridade da pele em contraposição à permanência dos tecidos, vemos no ritual de exumação, descrito acima, possíveis relações com os cerimoniais de memórias guardadas no *Livro dos Mortos* (egípcio) e *Livro tibetano dos mortos* (Bardo Thodol) nos quais mortalhas envolvem saberes sagrados cujo princípio de existência defende a ideia de que a arte de morrer é tão vital quanto a arte de viver. Assim, a imaginação dos que habitam "a escola da dor humana" também estaria a serviço de práticas e rituais de criação cuja função é manter vivas as memórias milenares, sobretudo no papel de auxiliar o corpo humano na iniciação nos mistérios da vida e da morte. Nesse sentido, a personagem da *Escuela del dolor humano* (2005) nos reporta enigmas nos quais divisamos outras formas de celebrar o dia dos mortos, que não muito distante do *Xhandú* zapoteca, também opõe-se aos tabus em torno da morte sobretudo a partir das políticas que ganham força com o pensamento social moderno. Ainda de acordo com o relato, a personagem (artista estrangeira) declara acompanhar anualmente a celebração do dia dos mortos nos Andes, onde os habitantes voltam às suas casas levando consigo fragmentos dos corpos que desenterraram durante a festa. A artista revela que a princípio julgava que tal ritual poderia tratar-se de demonstrações de um amor aos entes familiares que ultrapassaria os limites estabelecidos. Porém, a artista se dá conta dos reais motivos mantinham viva a tradição de conduzir os restos de seus mortos até o cume da fortaleza que presidia o povoado de Ollantaytambo. Tal ritual era um sistema de julgamento no qual poderia ser revelado e comprovado de que espécie de morto se tratava. Um dos aspectos analisados no julgamentos desses mortos seria o estado de resistência dos tecidos que envolviam os corpos dos cadáveres.

Assim, "A Grande Muralha" (que diferentemente das estruturas monumentais comumente arquitetadas com princípios militares de defesa, aparece configurada como

---

<sup>213</sup> Tradução de citação: "Os habitantes muitas vezes afirmam, quase sempre com entusiasmo, que os hábitos e as mantas estão destroçadas pela ação da terra e os vermes, e que em troca as peles dos mortos se mantêm suaves, a cútis fresca, as orelhas ainda delineadas. Parece que tem obsessão pelas unhas. Sempre fazem referência à elas. A forma como elas seguem crescendo apesar das circunstâncias. Ou, ao contrário, posso ver suas expressões de pesar quando constatarem que as são o primeiro que a morte levou de seus entes queridos. As caras de tristeza que mostram quando as peles não fica nada além de fiapos apodrecidos e que, por outro lado, os ternos ou vestidos de festa com os quais às vezes são enterrados estão como recém comprados. Nunca quiseram explicar-me abertamente, más intuo que pensam que o modo de acordo com que se mantêm o corpo debaixo da terra, se pode tirar conclusões sobre a vida que o defunto levou. É possível saber se foi um boa pessoa, se os deuses estiveram de acordo com sua existência e, sobre tudo, se essa morte é capaz de trazer bem-estar aos familiares. (BELLATIN, 2005, p. 446)

o esmerado trabalho das mulheres do sudoeste da região, que embora não seja indicada na obra, possivelmente refere-se a Ollantaytambo. Para que "A Grande Muralha" possa ser encenada, a narradora salienta que "devem-se evidenciar de uma maneira sumamente clara os sentimentos que costumam paralisar os construtores." (BELLATIN, 2005, p.401) Diante de tal preceito cuja a regra é dar relevância aos sentimentos que costumam deter as ações edificadoras dos monumentos "a grande muralha", ao contrário das bases concretas dos bélicos muros, é tecida por filamentos de memórias têxteis que atualmente "conhecemos com exatidão essas técnicas graças ao esmerado trabalho das mulheres do sudoeste da região. Durante gerações essas artesãs se dedicam a bordar sobre tecidos guardados em segredo a representação daqueles métodos." (BELLATIN,2005, p.401)<sup>214</sup>

Desse modo, as tramas dos tecidos bordados ultrapassam não apenas os limites da carne, como também. sobrevivem à rigidez estrutural dos monumentos, indo além das fronteiras territoriais como aparece conjecturado no quadro cênico intitulado "Qualquer criança não deve ser enterrada de madrugada", seguido da nota que desperta a atenção para o fato de que, bem como a transcendência do pássaro *sigmur*, "é curioso constatar que as festas folclóricas são similares em todo o mundo." (BELLATIN, 2005, p.460)<sup>215</sup>

"Tápame con tu *rebozo*, Llorona, porque me muero de frío", roga um dos versos que compõe a canção popular anônima istmeña imortalizada na voz de Chavela Vargas. De tal súplica destacamos não apenas a imagem feminina espectral evocada, mas também a urdidura de sentidos na trama do seu *rebozo*<sup>216</sup>.

Reza a lenda que La Llorona segue sobrevoando o imaginário popular como uma bruxa anunciadora da morte, cuja origem mítica descende de uma divindade pré-colombiana,

---

<sup>214</sup> Versão original de citação: "conocemos con exactitud esas técnicas gracias al esmerado trabajo de las mujeres del suroeste de la región. Durante generaciones esas artesanas se han dedicado a bordar sobre telas guardadas en secreto la representación de aquellos métodos. (BELLATIN,2005, p.401)

<sup>215</sup> "é curioso constatar que as festas folclóricas são similares em todo o mundo." (BELLATIN, 2005, p.460)

<sup>216</sup> O *rebozo* é uma peça indumentária milenar, na maioria das vezes tecidas e usadas por mulheres como manto e objeto de acalanto e proteção. Embora o *rebozo* seja concebido como peça constitutiva da cultura mexicana, presente nas músicas, danças e histórias populares, vemos também (ainda que diferentemente nomeados) em outras culturas originárias.



também conhecida como *La Cihuacóatl*.<sup>217</sup> De acordo com a mitologia asteca, a figura de *La Cihuacóatl* (igualmente identificada como *Chihucóatl* ou *Ciucóatl*) em *náhuatl* se configura como o hibridismo entre mulher e serpente. Do mesmo modo, tal qual a insígnia da medicina, a serpente que seguindo os princípios dos rituais de cura carrega consigo o ponto de interseção entre a vida e a morte conforma-se como um símbolo de ascendência e nascimento. Tal simbologia converge a imagem patrona das benzedeadas, curandeiros, parteiras e fármacos, dentre outros ofícios que nascem desse limiar entre a vida e a morte. De acordo com a pesquisadora em Estudos Latino-americanos, Maria de Nazaré da Rocha Penna, a partir do ponto de vista da religiosidade mesoamericana o culto à deusa mãe tem como raiz seus aspectos mais profundos e ancestrais da espiritualidade indígena. Desse modo, Penna destaca nas palavras do Frade Bernardino de Sahagún o aspecto feminino da divindade cujo o primeiro nome seria *Cihuacóatl*, que além de significar "mulher serpente" também é mencionada como *Tonantzin*, que pode ser traduzida como "nossa mãe Terra". (SAHAGÚN *apud* PENNA, 2010. p.249)

De acordo com Rosa Maria Spinoso, em sua tese *La Llorona. Mito y poder no México* (2007), *Cihuacóatl* que configura-se como "mulher serpente, Mãe primordial, deusa da terra"(SPINOSO, 2007, p.8), também pode ser avocada como *Tonantzin* ou Virgen de Guadalupe. Tais evocações tem como eco os gritos e lamentos de *La Llorona*. Tanto *Cihuacóatl* como *Tonantzin*, além estarem recorrentemente atreladas à origem de *La Llorona*, também são aproximáveis da imagem de *Tlazolteotl*, concebida como "deusa dos amores carnis. Devoradora de imundícies ante quem os pecadores confessavam." (SPINOSO, 2007, p.10), uma divindade telúrica obscura que contribuiu para a gestação do mundo nos primórdios. Assim, a imagem feminina oscitante entre protetora e devoradora é propagada pelo imaginário popular como o ventre materno que acolhe a vida e a morte. Como oferenda, em troca da vida, elas se alimentam da carne e sangue dos homens. Enfatizando a aparência "ginecomorfa" tanto de *Tlaltecuhli* como de *Cihuacoatl*, a pesquisadora Miriam López Hernández<sup>218</sup> acrescentaria que ambas "se apresentavam como una divindade sedenta por sangue, líquido que a alimentava. Ambas as deusas formavam parte do marco ideológico que vinculava a sexualidade

---

<sup>217</sup> As informações gerais sobre os mitos de criação mexicana tiveram como principal fonte de busca a obra *Toltecatoytl : aspectos de la cultura náhuatl* (2014), de Miguel León-Portilla, que reúne o conjunto de criações toltecas.

<sup>218</sup> Referência ao artigo "Presencias ginecomorfas en el pensamiento indígena: comer y ser comido" (2014), publicado pela Revista *Cuicuilco* número 60, mayo-agosto, 2014, realizada pelo Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México.

feminina com uma força devoradora, com uma vagina dentada." (HERNÁNDEZ, 2014, p.149)<sup>219</sup>

Retendo essa "voracidade" inerente ao ciclo da vida, voltamos novamente ao *Libro uruguayo de los muertos* (2012), no qual Mario Bellatin observa ironicamente como que em um território tão caótico, torna-se cada dia mais corriqueiro os rituais de saudação à Santa Morte. O escritor diz não acreditar que tal fenômeno esteja unicamente atrelado às fagocitoses atuais do consumo, embora fomente algumas variantes dignas do mercado global, como ele mesmo afirma, como a Santa Morte versão boneca Barbie. (BELLATIN, 2012, p.35) Para a insurgência presente do culto da morte ele postula que: "o que acontece é que vivemos na cidade viva mais antiga de América."(BELLATIN, 2012, p.35) Partindo de tal ideia, ele completa que "a maioria das pessoas que a habita provém diretamente da época em que Deus *Huitzilopochtli* exija uma centena de sacrifícios humanos –sangue e corações obstinadamente." (BELLATIN, 2012, p.35)<sup>220</sup>. Considerado que a divindade da guerra, *Huitzilopochtli* nasceu do ventre de *Coatlicue*, a mulher serpente que, como mencionamos anteriormente, também é associada à *Tlaltecuhтли*, que Bellatin relata como responsável para que a vida siga seus ciclos naturais:

A pocos metros de la Señora Tlaltecuhтли, quien devoraba cadáveres uno tras otro con la intención de hacerlos renacer, para que la vida siga sus ciclos naturales. Lo curioso, y aquí sí creo que se hace evidente la influencia del cristianismo, es que estos Señores de la Muerte que dominaban la cultura del Imperio azteca no muestran un aspecto grotesco o aterrador, sino todo lo contrario, dan la sensación de tratarse de unos seres bonachones con los brazos abiertos dispuestos a acoger a sus víctimas –no sé si sea la palabra correcta– con la intención de brindarles un futuro mejor. ( BELLATIN, 2012, p.35-36).<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Versão original de citação: "se presentaban como una divinidad deseosa de sangre, líquido que la alimentaba. Ambas diosas formaban parte del marco ideológico que vinculaba a la sexualidad femenina con una fuerza devoradora, con una vagina dentada." (HERNÁNDEZ, 2014, p.149)

<sup>220</sup> Versão original de tradução: "la mayoría de la gente que la habita proviene directamente de la época en que el Dios *Huitzilopochtli* exigía cientos de sacrificios humanos – sangre y corazones de manera constante" (BELLATIN, 2012, p.35)

<sup>221</sup> Tradução de citação: "A poucos metros da Señora Tlaltecuhтли, quem devorava cadáveres um após outro com a intenção de fazê-los renascer, para que a vida siga seus ciclos naturais. O curioso, e aqui sim acredito que se faz evidente a influência do cristianismo, é que esses Senhores da Morte que dominavam a cultura do Império asteca não mostram um aspecto grotesco ou aterrador, mas muito pelo contrário, dão a sensação de tratar-se de uns seres simpáticos com os braços abertos dispostos a acolher suas vítimas-

Nesse sentido, retomando as palavras do escritor em *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2012), recuperamos a ideia de que "é curioso constatar que as festas folclóricas são similares em todo o mundo" (BELLATIN, 2005, p.460) para melhor entender como as memórias de *Cihuacóatl*, ou de *Tlaltecuhтли* estariam narradas com aproximáveis fios e raízes com os quais se fundamentam a crença mitológica de criação pré-incaica concebida como *Pachamama* (Terra Mãe), que alimenta-se dos corpos sepultados em Ollantaytambo. Assim, partindo do princípio que tais divindades estão fundamentadas a partir das forças da Terra, operando não apenas por seu aspecto vital de provedora, criadora e protetora, mas também, pelas intempéries mazelas provocadas pelo solo infértil e fenômenos catastróficos.

Igualmente, a vida e a morte se entrelaçam nas urdiduras do "*rebozo*" ou "*pañó de rebozo*" cujo significado vai muito além de uma indumentária muitas vezes traduzida como manto feminino. Trata-se de uma peça de memória milenar que embora seja considerada "a pele da cultura mexicana", também se estende a outras civilizações pré-colombianas que hoje poderiam ser localizadas em outros países como Argentina, Chile, Bolívia e Peru, por exemplo, além de estriar por outros continentes como Ásia e África. Desse modo, (embora cada comunidade tenha sua particularidade no que tange à tradição de seus símbolos e o modo de narrar suas histórias) o *rebozo*, que a princípio teria a aparência de um manto, desdobra-se em diversas funções como berço para a primeira infância (onde as mães transportam seus filhos), além de servir de abrigo para as outras etapas da vida e mortalha para resguardar o corpo após a morte. Como um lugar de memória do corpo a canção "La Llorona" se perpetua não apenas como um repertório popular mas também, como uma "arconte" detentora do tecido que mantém aquecida e arquivada a tradição operada nas ações das mulheres ao longo dos anos. Ainda seguindo as linhas que tecem a memória do *rebozo* dentro do atlas de Bellatin em *El libro uruguayo de los muertos* (2012), o identificamos quando ele declara ter seu funeral preparado e que, embora pareça uma desproporção geográfica, uma série de dervixes dará voltas ao redor de seu corpo envolto em um tecido verde repleto de flores (BELLATIN, 2012, p. 41). No desfiar de memórias dessa contra-escrita, também é possível atar essas linhas a outras passagens literárias em que o ofício do tear aparece

---

não sei se é a palavra correta- com a intenção de lhes oferecer um futuro melhor". ( BELLATIN, 2012, p.35-36).

como peça guardiã mnemônica de culturas pré-colombianas, tensionadas pela imposição perpetrada pelos colonizadores. Além do arquipélago de memórias de Bellatin, recortarmos como exemplo dois outros momentos literários em que o *rebozo* surge como retalho de memória saqueada e símbolo de resistência.

Primeiramente, comparável aos versos da canção "La llorona" evocando consolo e proteção diante da friagem da morte, vemos o cantar lúgubre nos versos do poema "Hojas de ébano" que compõe o primeiro poemário *Los heraldos negros* (1922), do poeta e escritor peruano César Vallejo (1892 - 1938). Ao desenhar as ramificações que dão forma à árvore memorial da família, o poema funesto de Vallejo transmite a imagem da memória tecida que acolhe o corpo da jovem morta na aldeia (que alguns biógrafos supõe ser sua irmã Maria). Tomado pelo sentimento de angústia, o coração ansioso do poeta guarda a imagem do corpo da jovem "enroladinha em seu rebozo":

Con no sé qué memoria secretea  
mi corazón ansioso.  
—Señora?... —Sí, señor; murió en la aldea;  
aún la veo envuelta en su rebozo .  
(VALLEJO, 1959, p. 63)<sup>222</sup>

Nesse cenário, compõe-se o quadro da família "mestiça" em que a avó (amargurada com um cantar histérico de pária) se revela como uma derrotada musa mitológica afilando seus melódicos transbordamentos sob a noite escura, como se sob a "turva pupila dos cascalhos da sepultura aberta celebrando funerais perpétuos se quebrassem fantásticos punhais". A metáfora da musa derrotada nos versos de Vallejo nos remete novamente ao ponto de convergência entre a vida e a morte que resiste no tecer das memórias elucidando analogamente como "as telas e as peles humanas guardam relações um tanto quanto insólitas" (BELLATIN, 2005, p. 446), observado na obra *Escuela del dolor humano de Sechuán* (2005). Nessa trama funesta da memória soterrada pelas invasões coloniais o poeta imprime a imagem da chuva torrencial "substancial do aguaceiro que

---

<sup>222</sup> Tradução de citação:

"Não sei com que memória segreda  
meu coração ansioso.

—Senhora?... — Sim, senhor; morreu na aldeia;  
ainda a vejo embrulhadinha em seu pano". (VALLEJO, 1959, p. 63)

reduz a fúnebres olores o humor das velhas canforeiras que nas veredas híbridas transculturadas ("*Tahuashando*"<sup>223</sup>) velam com seus "ponchos de gelo e sem chapéus":

Y la abuela amargura  
de un cantar neurasténico de paria  
¡oh, derrotada musa legendaria!  
afila sus melódicos raudales  
bajo la noche oscura:  
como si abajo, abajo,  
en la turbia pupila de cascajo  
de abierta sepultura,  
celebrando perpetuos funerales,  
se quebrasen fantásticos puñales.  
Llueve..., llueve... Sustancia el aguacero,  
reduciéndolo a fúnebres olores,  
el humor de los viejos alcanfores  
que velan *tahuashando* en el sendero  
con sus ponchos de hielo y sin sombrero  
(VALLEJO, 1959, p. 63)<sup>224</sup>

Os versos de Vallejo grafam também a contradição de quem fala do entre-lugar: um peruano cujos pais descendiam de sacerdotes católicos e indígenas pertencentes à cultura chimú, povos originários da costa norte do Peru. Além das ruínas da civilização hispânica reveladas pelas esculturas de pedras, o *rebozo* se revela na memória como os tecidos enterrados com os corpos que permanecem intactos.

---

<sup>223</sup> na obra *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo (2000)*, Jorge Guzmán, considera a hipótese de que como condensação de seu hibridismo histórico, Vallejo se vale de um misterioso neologismo *tahuashando*. Para o pesquisador, tal palavra se configura como uma "centurização" da mestiçagem linguística. Assim, cogita-se que *tahuashando* provenha de suas vertentes ancestrais: quechua, culli e castellano, como modo de referenciar a seus quatro avós. (GUZMÁN, 2000, p. 72)

<sup>224</sup> Tradução de citação:  
"E a avó amargura  
de um cantar histórico de espoliada  
Oh, derrotada musa legendaria!  
Afina suas melódicas correntezas  
sob a noite escura:  
como se abaixo, abaixo,  
na pupila nublada de cascalho  
de aberta sepultura,  
celebrando perpetuas funerais,  
quebram-se fantásticos punhais  
Chove..., Chove..., fomenta o aguaceiro,  
reduzindo à fúnebres odores,  
o humor de velhos alcanfores  
que velam *tahuashando* pelo caminho  
com seus ponchos de gelo e sem chapéu."  
(VALLEJO, 1959, p. 63)

Ainda com o intuito de exemplificar "A Grande Muralha" de memórias têxteis dessas artesãs que durante gerações "se dedicam a bordar sobre as telas guardadas em segredo a representação daqueles métodos",<sup>225</sup> alinhavamos aqui o curto, porém denso, ensaio "Silueta de la India Mexicana" (1923) da poeta e escritora Gabriela Mistral que irrompe seu texto postulando que "A linha simples e bíblica é dada pelo *rebozo*." (MISTRAL, 1976, p.245). Desse modo, a "sagrada escritura têxtil" resultaria do tear de cintura,<sup>226</sup> um legado que atua como extensão das memórias dos corpos. Nas palavras poéticas de Mistral o *rebozo* torna-se uma forma de "atar sem dor":

La línea sencilla y bíblica se la da el rebozo. Angosto, no le abulta el talle con gruesos pliegues, y baja como una agua tranquila por la espalda y las rodillas. Una defleca dura de agua le hace también a los extremos. El fleco, muy bello; por alarde de hermosura, es muy largo y está exquisitamente entretejido. Casi siempre lo lleva de color azul y jaspeado de blanco: es como el más lindo huevecillo pintado que yo he visto. Otras veces está vetado con pequeñas rayas de color vivo. La ciñe bien: se parece esa ceñidura a la que hace en torno del tallo grueso del plátano, la hoja nueva y grande, antes de desplegarse. Lo lleva a veces puesto desde la cabeza. No es la mantilla coqueta de muchos picos, que prende una mariposa oscura sobre los cabellos rubios de la mujer, ni es el mantón floreado que se parece al tapiz espléndido de la tierra tropical: el rebozo se apega sobriamente a la cabeza.

Con el rebozo, la india ata sin dolor, lleva blandamente a su hijo a la espalda. Es la mujer antigua, no emancipada del hijo. Su rebozo lo envuelve como lo envolvió, dentro de su vientre, un tejido delgado y fuerte hecho con su sangre. Lo lleva al mercado del domingo. Mientras ella vocea, el niño juega con los frutos o las baratijas brillantes. Hace con él a cuestras, las jornadas más largas; quiere llevar siempre su carga dichosa. Ella no ha aprendido a liberarse todavía... (MISTRAL, 1976, p. 245)<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> NT: Hoy en día conocemos con exactitud esas técnicas gracias al esmerado trabajo de las mujeres del suroeste de la región. Durante generaciones esas artesanas se han dedicado a bordar sobre telas guardadas en secreto la representación de aquellos métodos. ( BELLATIN,2005, p.401)

<sup>226</sup> O tear de cintura é um método originário de tecelagem. De certo modo, tal técnica artesanal pode ser localizada como um ponto de em comum que converge várias culturas indígenas.

<sup>227</sup> Tradução de citação: "A linha simples e bíblica é tecida pelo *rebozo*. Estreito, não se salienta na cintura com pregas grossas, e baixa como uma água mansa pelas costas e os joelhos. Um duro desfiar de água também o faz radicalmente. A franja, muito bela; para ostentar sua beleza, é muito longa e está deliciosamente entrelaçada. Quase sempre se veste de cor azul e salpicado de branco: é como o mais lindo ovinho pintado que eu já vi.. Outras vezes está estriado com pequenas listas de cor viva. Se alinha bem: parece com esse alinhavo que feito entorno do talo grosso da bananeira, a folha nova e grande, antes de se soltar. As vezes é usado desde a cabeça. Não é uma mantinha coquete de muitos bicos, que ascende uma mariposa escura sobre os cabelos loiros da mulher, nem é o xale florido que parece com uma esplêndida tapeçaria da terra tropical: o *rebozo* está sobriamente preso à cabeça.

Com o *rebozo*, a india ata sem dor, leva suavemente seu filho nas costas. É a mulher antiga, não emancipada do filho. Seu *rebozo* o envolve como o envolveu, dentro do seu ventre, um tecido fino e forte

A "linha simples e bíblica dada pelo *rebozo*" pontuado por Mistral novamente nos conduz a acreditar que "as telas e as peles humanas guardam relações um tanto quanto insólitas" (BELLATIN, 2005, p. 446), assim como a indígena que abraça suavemente seu filho nas costas, de modo que "seu *rebozo* o envolve como a envolveu dentro de seu ventre, um tecido fino e forte feito com seu sangue." (MISTRAL, 1976, p. 245)

Ao lermos o *rebozo* como uma "escola da dor humana" nos envolvemos nas tramas de memórias dessas artesãs que resistem com "um tecido fino e forte feito com seu sangue" (MISTRAL, 1976, p.245), sobreviventes como a "grande muralha" da escola dos que aprendem a lidar com a dor humana.

## 2.9 Memória viva entre as cortinas da morte

Provavelmente seja impossível para alguns escutar o verso da canção *itsmeña* citada acima e não associá-lo à biografia de Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón. Não apenas por tal canção compor a trilha sonora do filme *Frida* (2002), com a participação de Chavela Vargas, mas pelo fato do *rebozo* envolver ou estar envolvido em grande parte da obra da pintora. Assim, as tessituras de *La Cihuacóatl* (mulher serpente) e *Tlaltecuhltli* (mãe terra) também popularizada como a bruxa Llorona, acolhem o dorso criativo em que a dor é transformada em matéria fecunda para o processo de criação de Frida, que indubitavelmente estaria lecionando nessa "escola da dor humana".

Pois, diante deste arquipélago, nos perguntamos como se daria a relação entre a província Sechuán, localizada na *escola da dor humana*, a anti-monumentalidade das memórias indígenas latino-americanas e o trabalho de Frida Kahlo? Possivelmente não teríamos uma resposta precisa. No entanto, um dos pontos de aproximação para esta questão estaria nos vincos históricos que compõem os trajes de "china poblana"<sup>228</sup> incorporado nas roupas de por Frida Kahlo como repertório de uma memória mestiça. Por detrás desse traje, ocultam-se as memórias de violências que tecem a dor coletiva da

---

feito com seu sangue o leva ao mercado aos domingos. Enquanto ela cantarola, o menino brinca com os frutos ou as bugigangas brilhantes. Com ele nas costas ela tem as jornadas mais longas; deseja sempre levar seu abençoado fardo. Ela não aprendeu a se libertar ainda..." (MISTRAL, 1976, p. 245)

<sup>228</sup> termo geralmente atribuído aos trajes femininos tipicamente mexicano.

das mulheres incorporadas no trabalho da pintora. A vida da "china poblana", como a de tantas outras mulheres que padecem de um mal de arquivo, entrelaça na mesma trama mito e realidade. Conhecida também pelo nome Mirrah, a "china poblana"<sup>229</sup> teria sido uma princesa oriental que, ainda criança, foi raptada por piratas e em seguida traficada nas Filipinas, durante o período de invasão das ilhas a partir do México, para onde teria sido levada. Após chegar à Puebla (cidade localizada no centro oriente do território mexicano) teria sido batizada em uma missão jesuíta como Catarina de San Juan. Muitos afirmam que a China Poblana teria desenvolvido fortes poderes de cura e mediunidade durante sua estadia na aldeia dos missioneiros. Hoje é cultuada por muito como uma santa, no entanto, a pesquisadora María del Carmen Vázquez Mantecón, em seu artigo "La china mexicana, mejor conocida como china poblana" (2000), salienta ao aspecto conflitante que povoa o imaginário em torno da memória das mulheres identificadas como "chinas poblanas", que muitas vezes oscilam entre a imagem de santas e prostitutas, de modo que ao mesmo tempo que recebiam o título de heroínas populares do nacionalismo *criollo*, muitas vezes suas condutas na sociedade feriam a moral e os bons costumes da época.

A memória da China Poblana se perpetua por meio do repertório híbrido de seu vestuário que mesclava elementos de seu país de origem com acessórios indígenas. Tal amálgama de tecidos a converte no símbolo da mestiçagem étnica. Posteriormente tal indumentária teria sido apropriada pelo discurso republicano como alegoria da identidade nacional mexicana. Assim, o indumento da "China Poblana" geralmente é identificado como o conjunto composto por uma saia longa e blusa bordadas com ornamentos referentes à memória nativa, além da sobreposição do *rebozo* como peça complementar, tal qual vemos na imagem a seguir de Frida Kahlo em um autorretrato dedicado a León Trotsky<sup>230</sup>:

---

<sup>229</sup> Há muitas divergências acerca de sua origem tendo em vista que a expressão "China" era comumente atribuído às pessoas estrangeiras de traços asiáticos.

<sup>230</sup> Nota-se que no papel segurado pela pintora consta a nota : "Para Leon Trotsky, con todo mi amor, le dedico este cuadro el 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo en San Ángel, México."





**Figura 8 :** Entre las cortinas, (1937)<sup>231</sup>

Além do autorretrato da "china poblana" entre as cortinas, destacamos também a fotografia a seguir na qual Frida aparece posando com seu pano vermelho, saia branca e blusa azul diante de um *Maguey* (também conhecida como *Agave*) cujas fibras (na maioria das vezes) servem de insumo para tecer as tramas do *rebozo*, além da extração do néctar que origina a tequila, mezcal e pulque:

---

<sup>231</sup> Fonte: KETTENMANN, Frida kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión, p. 40



**Figura 9:** foto tirada pelo amigo Muray, Nickolas, 1937<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Fonte: Acervo digital Museu Frida Kahlo, disponível em <http://www.museofridakahlo.org.mx/>

Nesse sentido, assim como as lendas populares, a memória do *rebozo* é transmitida oralmente como uma peça nômade comunicando suas cores e símbolos por gerações: um amuleto de memórias que na forma híbrida de serpente e mulher está relacionado com a arte da tecelagem e sua fiação entre a vida e a morte. Atrelada à tradição imaterial, a tessitura dos tecidos que "competem com pele humana" segue na obra de Frida Kahlo como parte dos elementos que ministram as "regras para uma possível encenação da Escola da dor humana" (BELLATIN, 2005, p. 437). Pensando nas "estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes", Maria Angélica Melendi apresenta as "lápides de papel" e "lápides de pedra" como exemplos de lugares estratégicos de permanência. Acrescentaríamos, pois, a lápide (ou mortalha) de tecido que mantém "ativa" a memória coletiva "consciente e constante que se faria efetiva através da reclamação" (MELENDI, 2006, p.243). Assim, na "grande muralha" imaterial erigida simbolicamente pelo *rebozo* estaria entremeada "a memória ativada que permitiria aos homens refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda não de ser" (TERÁN *apud* MELENDI, 2006, p. 243).

Envolvendo-nos um pouco mais nas tramas desse tecido que abrigo o arquipélago de memórias de Bellatin, no qual descortinam-se as tênues linhas entre a vida e a morte, nos deparamos com os espectros de memórias arraigadas no manto da Mãe Terra. Ao tocarmos essas raízes vemos avultar outro quadro (óleo sobre tela) que nos permite desenhar os rastros de Frida como vestígios em comum no que tange às ilhas que aqui destacamos. Estamos diante da tela intitulada "*El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xólot*":





**Figura 10:** "El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl" (1949)<sup>233</sup>

Ao mesmo tempo em que acalenta o corpo infantil de Diego Riviera, Frida Kahlo encontra-se envolvida pelos braços da Mãe Terra (*Tlaltecuhli*). Enquanto os olhos da pintora vertem lágrimas que se confundem com o leite que escorre pelo seio materno da Mãe Terra, o solo fértil serve de habitat natural para as plantas suculentas e espinhosas

<sup>233</sup> Fonte : KETTENMANN, Frida kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión. p.77

que fomentam a riqueza cultural mexicana. Das mãos telúricas da Mãe ramificam-se as raízes das quais são extraídas as linhas que tecem "a grande muralha" da memória.

No braço direito repousa o Sr. *Xólotl*, nome de um dos cachorros que viviam em companhia da pintora, que em náhuatl se traduz como "o animal raro". De acordo com a iconografia mexicana, trata-se de uma espécie canina desprovida de pelos e que mitologicamente é evocado como Senhor da estrela da tarde (Vênus); o Deus dos relâmpagos e do entardecer, dos espíritos, da Vênus vespertina; aquele que ajuda aos mortos em sua viagem a *Mictlán*: país dos mortos, lugar onde são acolhidas as almas no nono piso do inframundo.

Não por acaso, *Xólotl* também pode ser identificado como *Xoloitzcuintle*; nome da espécie dos cães que o escritor de *El libro uruguayo de los muertos* (2012) afirma ter adotado durante sua viagem à Oaxaca, como mencionado no início deste capítulo. *Xólotl* ou *Xoloitzcuintle* provém da língua *nahuatl* e significa "cão raro" intimamente relacionado aos rituais funerários. Cabe recortar aqui o instante em que o escritor (Bellatin) ao ver o *Perezvón* (o cão dostoiévskiano, como ele mesmo afirma em alusão aos Irmãos Karamázov) pensa na grande quantidade de cães que aparecem nas pinturas de Frida Kahlo: "quase sempre trata-se de um *Xoloitzcuintle*, o cão americano sem pelo, que não apenas estão presentes nos quadros mas, a própria Frida Kahlo possuía vários exemplares em sua casa." (BELLATIN, 2014, p.101)<sup>234</sup> De acordo com a representação mitológica dessa espécie mesoamericana pré-hispânica, trata-se de uma espécie híbrida, na qual fundem-se aspectos humanos e caninos, evocando a ancestral divindade do fogo e dos relâmpagos; guardião dos mortos. Análogo ao deus egípcio funerário *Anúbis* (corpo humano e cabeça de chacal) também responsável por proteger os mortos e convalescentes, guiando as almas desencarnadas.

Salientando o gesto maternal da divindade que acolhe o corpo de Frida, voltamos novamente às palavras de Bellatin postulando que, ao contrário do aspecto grotesco e aterrador, os "Senhores da Morte" denominados pela cultura azteca, se comparados ao Cristianismo "dão a sensação de tratar-se de uns seres bem-humorados com os braços

---

<sup>234</sup> Versão original de tradução: "casi siempre se trata de *Xoloitzcuintle*, el perro americano sin pelo, que no sólo están presentes en los cuadros sino la misma Frida Kahlo poseía varios ejemplares en su casa." (BELLATIN, 2014, p.101)

abertos dispostos a acolher suas vítimas – não sei se é a palavra adequada – com a intenção de lhes oferecer um futuro melhor." (BELLATIN, 2012, p.35-36)<sup>235</sup>.

O corpo de Frida parece celebrar a vida junto aos "senhores da morte". Ao mesmo tempo que acolhe é abraçada pelo amor do universo. Como herança e sobrevivência desse amor materno, é possível identificar o corpo de Frida se redesenhar dentro das atuais geografias da memória em rede.

Atualmente, é corriqueiro nos depararmos com uma vasta quantidade de frases e ensinamentos atribuídos à Frida Kahlo nas tramas das redes sociais que nos enredam, como, por exemplo, o princípio de que "A arte mais poderosa da vida é fazer da dor um talismã que cura. Uma mariposa renasce florescida em uma festa de cores!"<sup>236</sup> Além de frases, como a anterior, citadas recorrentemente nas redes sociais, também é notória a proliferação de estampas que se propagam nas fôrmas do "pop art", que vão desde colagens e cartazes até os mais diversos tipos de acessórios, como por, exemplo, o par de tênis da marca *Converse All Star* lançado em uma edição editada com motivos da artista e que Mario Bellatin declara (na primeira página da obra *El libro uruguayo de los muertos*) tê-los comprado para recordar que deveria terminar seu *Tratado sobre Frida Kahlo* o mais rápido possível. O fato é que já na primeira página de seu funesto "livro dos mortos" o escritor nos sugere estar escrevendo paralelamente esse trabalho sobre a pintora.

Assim, retornando ao ponto de partida para este capítulo, voltamos ao *Libro Uruguayo de los muertos* (2012) que, dentre as diversas galerias abertas, também abre caminho para ser lido como um *Tratado sobre Frida Kahlo*, no qual o curador-escritor, Mario Bellatin, empreendendo viagens por Oaxaca em busca de uma versão viva da Frida "que mantinha um posto de comida em um povoado próximo"<sup>237</sup> (BELLATIN, 2012, p.112) Segundo o escritor, a intenção principal para o suposto fim do livro seria realizar uma biografia da pintora para jovens. Diante do pedido concreto dos editores de que fosse feita uma biografia de alguém bastante conhecido, Mario Bellatin solicita sua condição de trabalho: "uma foto da mulher a partir da qual deveria girar a narrativa."

---

<sup>235</sup> Versão original de citação: "dan la sensación de tratarse de unos seres bonachones con los brazos abiertos dispuestos a acoger a sus víctimas –no sé si sea la palabra correcta– con la intención de brindarles un futuro mejor." (BELLATIN, 2012, p.35-36).

<sup>236</sup> Frase atribuída à pintora, usada recorrentemente nos diversos aplicativos das redes sociais: "El arte más poderoso de la vida es hacer del dolor un talismán que cura. ¡Una mariposa renace florecida en fiesta de colores!".

(BELLATIN, 2012, p. 97) Assim, ele declara passar algumas semanas meditando sobre o mito criado ao redor de Frida Kahlo para empreender tal viagem e executar o trabalho que resultaria no ensaio com quarenta fotografias que mapeiam o trajeto realizado para ver "essa Frida Kahlo com vida." (BELLATIN, 2012, p.01)

Talvez, aqui, possamos afirmar que para além das telas, pedras e papeis, a memória que reside em torno de Frida abole as fronteiras do corpo como uma memória nômade, que segue incorporada em lugares que não se limitam à particularidade da memória autobiográfica, mas também a um coletivo de biografias. É em meio a essa convergência de sintomas que o escritor atua como um curador que segue empreendendo viagens dentro e fora de si mesmo, como quem constrói um arquipélago de biografias fantasmas. Portanto, embora bastante singular, Frida carrega consigo a memória coletiva de muitas outras "chinas poblanas" que a constituem e instituem no entre lugar "monstruoso" que acolhe as memórias mestiças.

Durante seu trajeto por Oaxaca, antes de chegar à cidade da suposta Frida Kahlo viva, Bellatin adentra por outras alamedas que o remete às lembranças de sua infância, das conversas familiares que chegaram ao México refugiando-se após a caída de Duce (Benito Mussolini), nas quais se sustentavam ideias que propunham estabelecer estratégias de aplicação de ideias fascistas na nova realidade onde habitariam. Segundo ele, sua avó tinha o costume de repetir longas ofensas racistas em defesa da ideia da existência de raças inferiores. (BELLATIN, 2012, p.108) Ao longo de seu trajeto, o escritor segue o caminho de uma estrada que havia sido construída paralela a vários precipícios (BELLATIN, 2012, p.110). Nesse percurso encontra um povoado de origem vêneta onde ele visita um campo-santo. O guardião de tal cemitério o adverte que ali acontecem coisas estranhas e que quase todos os falecidos são pessoas jovens que desencarnaram devido a males não muito comuns para o resto da região; muitos padeceram de sintomas virais, febres altas que provocavam intempestivos desejos. Outros são acometidos por estado de depressão severa que parece convertê-los em almas penadas e alguns começam a perder a pigmentação da pele e a apresentar os olhos transparentes. De acordo com o escritor, no momento de gravar os nomes nas tumbas, são as mesmas famílias estrangeiras que, de acordo com a tradição, devem repetir ao coveiro uma por uma das letras dos nomes de seus mortos (BELLATIN, 2012, p.111)

Em meio às reminiscências, o escritor se indaga: "Frida nunca soube o que estava sendo gestados nessas terras mexicanas?"<sup>238</sup> Em resposta a seu pensamento acrescenta em seguida que nessa época o povoado era sumamente rudimentar, que as famílias se transportavam em carros de mulas e que a correspondência demorava várias semanas para chegar a seu destino. Nesse contexto muitas famílias regressaram à Itália, no entanto, alguns não regressaram da guerra, sendo que muitos daqueles ausentes hoje se configuram como os heróis que aparecem nas lápides do cemitério. (BELLATIN, 2012, p.111-112) Antes de deixar o povoado, o escritor recebe a promessa da família de um dos moradores de que na próxima visita mataria um coelho para ele. Diante de tal quadro "anacrônico", são evocadas as imagens dialéticas da memória do escritor que imagina a sua própria avó com os coelhos pendurados pelas orelhas nos varais de roupas. Ao ver os animais abatidos por um só golpe no nariz, o escritor aciona fragmentos e ruínas de pensamentos, recuperando imagens da memória apoiadas por uma montagem que colocam no mesmo plano da imagem do coelho a pintura "La venadita" de Frida Kahlo: "o corpo do animal reluzindo a cara de Frida Kahlo com uma serie de flechas afligindo-o." (BELLATIN,2012, p.112)<sup>239</sup>

Várias horas depois, o escritor chega à cidade onde lhe anunciaram que morava uma versão viva de Frida Kahlo que mantinha ali um comercio de comidas. Ainda no fluxo anacrônico de imagens ele declara que a primeira coisa que viu no lugar "foi um grafite de Lênin pintado em uma das paredes do centro convocando o despertar social do povo"<sup>240</sup> (BELLATIN, 2012, p.112)

Antes de aproximar-se da tão procurada "Frida com vida", o escritor relata as expectativas que povoam seu imaginário que projeta a versão viva de Frida como uma pessoa real, intuindo que ela possivelmente se levantaria muito cedo e passaria mais de duas horas ornando-se: preparava uma tina com água e flores, hidratando com óleos a pele e as madeixas. Ela fazia tranças e penteados. Preparava seus "huipiles" (como as mulheres de Juchitán) e, por fim, antes de sair de casa, a mulher que supostamente se deslocava com uma certa dificuldade, reunia um punhado de flores em seu cabelo além

---

<sup>238</sup> TN: " Frida nunca supo lo que se estaba gestando en estas montañas mexicanas? Según dicen, en esa época el poblado era sumamente rudimentário."

<sup>239</sup> Versão original: "el cuerpo de animal luciendo la cara de Frida Kahlo con una serie de flechas atormentándolo." (BELLATIN,2012, p.112)

<sup>240</sup> NT : "Lo primero que me sorprendió fue un grafiti de Lenin pintado en una de las paredes del centro llamando al despertar social del pueblo."



de pendurar uma dúzia de colares que carregava diariamente. (BELLATIN, 2012, p. 112) Nessa relação espectral entre as duas Fridas, vemos que os elementos biógrafos da pintora se "fantasmagorizam" nos gestos da mulher que ele espera encontrar cercada de aves, galos que cantavam na vizinhança.

Ao chegar ao povoado que estava investigando, Bellatin afirma que desejava visitar primeiramente o mercado na área onde se encontravam as vendedoras de flores, onde ele comprou alguns ramos e mostrou às vendedoras uma fotografia da tal mulher: "olharam-na fixamente e logo foram passando de uma para outra. Sorriram com malícia. Finalmente me devolveram e me pediram que eu voltasse por onde eu tinha vindo." (BELLATIN, 2012, p.116)<sup>241</sup> Segundo elas, certamente aquela mulher não estaria disponível para nenhum forasteiro, tendo em vista que já havia tido problemas com as autoridades locais, com as juntas do mercado e com os padres. O escritor identifica na reação das mulheres um certo esquema regular presente em algumas obras literárias: aquele momento do relato de viagem em que sempre parece existir um lugar intermédio onde o viajante é advertido para não prosseguir a travessia. (BELLATIN, 2012, p. 117) Diante de tais referências, o escritor conjectura que possivelmente nos anos quarenta se algum forasteiro quisesse visitar Frida Kahlo, algo semelhante passaria. Naquela época ela quase nunca se encontrava sozinha e, na maioria das vezes, estava resguardada. Para chegar até Frida, se deveria passar antes por outras pessoas. Desse modo, o escritor apresenta, como exemplo, o encontro entre André Bretón e a pintora. De acordo com Bellatin, esse encontro só foi possível graças à presença do poeta César Moro que guiou os passos de Bratón até à Casa Azul.<sup>242</sup> Bellatin imagina que o mesmo passou com as visitas de Trotsky e de Eisenstein (BELLATIN, 2012, p.117)<sup>243</sup>.

Ainda assim, o escritor segue viagem levando consigo as flores e ramos comprados pelo caminho, recordando também que em todas essas obras literárias, apesar das

---

<sup>241</sup> Versão original de citação: "La miraron fijamente y luego se la fueron pasando una a otra. Sonreían con malicia. Finalmente me la devolvieron y me pidieron que volviera por dónde había venido."<sup>241</sup> (BELLATIN, 2012, p.116)

<sup>242</sup> André Betón e César Moro que juntos com Wolfgang Paalen organizaram na época a Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria de Arte Mexicano).

<sup>243</sup> *El libro uruguayo de los muertos* (2012)NT : "Para acceder a ella se debía pasar antes por otras personas. Cuando llegó André Bretón, por ejemplo, tuvo que ser el poeta César Moro quien le sirviera de guía. Lo mismo\_ la presencia de un guía que impidiera de alguna forma enfrentarse de manera directa con Frida Kahlo\_ sucedió durante la visita de Trotsky y de Eisenstein. (BELLATIN, 2012, p.117)

advertências, o personagem sempre chega ao destino procurado. (BELLATIN, 2012, p.117) Assim procedendo, ele avista a mulher de longe e não tem dúvidas de que se tratava da "Frida viva", embora não fosse possível precisar se tal certeza se dava por sua presença física ou pela aura que emanava de seu entorno:

No puedo precisar si aquella certeza me la daba su presencia física o más bien el aura que se desplegaba a su alrededor. No había posibilidad de separar una de otra. No era una Frida Kahlo corporal. Parecía, más bien un fantasma que continuaba vivo después de cincuenta años. El vestido, los collares, los aretes, las flores en el cabello avalaban la certeza pero, sin embargo, no eran lo fundamental. Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia. Allí se encontraba el perfil de esa mujer. No como la otra Frida Kahlo vistiendo trajes folklóricos. La mujer que tenía delante no mostraba el cuerpo cubierto con un vestido, sino más bien parecía ser parte de él. De una carne que necesitaba de una tela semejante para poder existir. Supe que, llegado el momento, a esta mujer sería imposible cremarla como lo hicieron con la otra Frida Kahlo. (BELLATIN, 2012, p. 117)<sup>244</sup>

A presença física da mulher parece incorporar a memória imaterial que intercede entre o *astra*, "que nos eleva até ao céu do espírito" e o *monstra*, "que nos precipita até às profundezas do corpo" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.21). Assim, o arquivo se dá pela rajada de vento que leva consigo o corpóreo deixando somente o vazio como testemunho de sua presença fantasmal que ativa um conjunto de memórias e mitos em torno da figura de Frida Kahlo que segue viva no imaginário de muitos. Para além dos vestidos, colares, brincos e as flores no cabelo que adornam a popularizada imagem de Frida, há algo mais que se esconde no vazio e que, não por acaso, segue atrelado às causas para as quais muitas vezes não se obtém provas nem testemunhos, que padecem de certo "mal de arquivo" como menciona o escritor ao sugerir que, no quarto da suposta Frida, havia um espelho de corpo inteiro no qual encontrava-se um poema que, diferentemente dos textos vigentes que estampam sua imagem associada às formas

---

<sup>244</sup> Tradução de citação: "Não posso especificar se essa certeza me foi dada por sua presença física ou melhor, pela aura que se desdobrava ao seu redor. Não havia a possibilidade de separar uma da outra. Não era uma Frida Kahlo corporal. Parecia, melhor dizendo um fantasma que continuava vivo depois de cinquenta anos. O vestido, os colares, os brincos, as flores nos cabelos garantiam a certeza mas, no entanto, não eram o fundamental. Era como se uma rajada de vento estivesse levando constantemente o corpóreo e quicasse apenas o vazio como testemunha de sua presença. Ali encontrava-se o perfil dessa mulher. Não como a outra Frida Kahlo trajando roupas folclóricas. A mulher que ali se encontrava não mostrava o corpo coberto com um vestido, porém mais parecia ser parte dele. De uma carne que necessitava de um tecido semelhante para poder existir. Soube que, chegada a hora, à esta mulher seria impossível cremá-la como o fizeram com a outra Frida Kahlo. (BELLATIN, 2012, p. 117)

atrozes de violências contra mulheres, falava da "inconsistência do tempo." (BELLATIN, 2012, p.2013) Assim, por debaixo dos trajes folclóricos que hoje comumente estampam diversas casas e comércios, há um corpo envolto por um pano que se faz pele cuja trama se revela como parte "de uma carne que necessitava de um tecido semelhante para poder existir" (BELLATIN, 2012, p.117). Essa atmosfera, na qual a presença física e a aura se confundem, induz Bellatin a pensar que, chegado o momento da morte para aquela mulher, seria impossível cremá-la como fizeram com a outra Frida Kahlo. Segundo ele, rapidamente foi possível concluir que a "Frida Kahlo do mercado" deveria ser "envolvida em uma mortalha de papel, dentro de uma caixa de madeira rústica repleta de pétalas de flores para permitir que se tornasse um só elemento da natureza." (BELLATIN, 2012, p.118)<sup>245</sup> O escritor também relata que, enquanto ela cozinha de costas pra ele, diz de uma forma bem direta que na realidade ela estaria desenhando uma espécie de mortalha:

Me dijo esto porque extrañamente mi saludo fue decirle que no necesitaba de un funeral característico. Ella se mantuvo casi todo tiempo de espaldas a mí. Adujo que debía tener lista una comida laboriosa para el día siguiente. No me podía atender. Sin embargo, añadió que no deseaba llevar una mortaja tradicional, una que asemejara un hábito de monja. Tampoco quería ser enterrada con un traje de noche, como acostumbraban usar algunas muertas cuyos cuerpos había visto al descubierto en los cementerios después de los deslaves. Precisaba una de papel de resina, que fabricaban algunos artesanos de las cercanías. La parecía lo más acorde a su estilo de vida. Una mortaja que no fuera una mortaja. Que se deshiciere a medida que su piel se desvanecía. El papel escogido era gris. Dijo que ya le habían tomado ciertas muestras. Las mangas le quedaron un poco anchas, así como era exagerado el largo. Pero la persona que las confeccionaba le había informado que así debía ser, con ese remanente en la tela de papel. Había investigado lo que sucede con los cuerpos después de ser enterrados. Era necesario por eso confeccionar el traje dos tallas más grandes. (BELLATIN,2012,p.118)<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Versão original de citação: "envolvida em uma mortalha de papel, dentro de uma caixa de madeira rústica repleta de pétalas de flores para permitir que se tornasse um só elemento da natureza." (BELLATIN, 2012, p.118)

<sup>246</sup> Tradução de citação: "Me disse isto porque estranhamente meus cumprimentos foi lhe dizer que não necessitava de um funeral característico. Ela se manteve quase o tempo de costas para mim. Alegou que devia fazer uma trabalhosa comida para o dia seguinte. Não podia me atender. No entanto, acrescentou que não desejava vestir uma mortalha tradicional, uma semelhante ao hábito de freira. Também não queria ser enterrada com roupa de noite, como costumavam usar algumas mortas cujos corpos havia visto desenterrados nos cemitérios depois dos deslizamentos. Precisava de uma de papel de resina, fabricadas por alguns artesãos da redondeza. Parecia-lhe mais de acordo com seu modo de vida. Uma mortalha que não fosse uma mortalha. Que se desfizesse à medida que sua pele se descompusesse. O papel escolhido era cinza. Disse que já lhe haviam feitos alguns modelos. As mangas ficaram um pouco largas, e também era muito comprido. Mas a pessoa que as confeccionava havia lhe informado que deveria ser assim, com

Diferentemente da permanência da memória nos tecidos que sobrevivem à textura da pele, a mortalha da tal mulher idealiza desaparecer "com esse remanente no tecido de papel". Enquanto a "Frida Viva" permanece de costas para o escritor, ele supõe que ela esteja perdida em pensamentos que giram em torno do que sucederia com a ressurreição da carne. (BELLATIN, 2012, p.118) Então, ela revela que embora não seja uma pessoa religiosa, se preocupava em pensar no que "sucederia durante el día del juicio final. "sucederia durante o dia do juízo final. Que tipo de corpo seria capaz de apresentar perante a Deus." ( BELLATIN, 2012, p.119)<sup>247</sup>

Como mencionado anteriormente, para chegar à Frida Kahlo, é precioso passar antes por outras pessoas; do mesmo modo que para aceder às outras memórias é preciso passar por Frida Kahlo (BELLATIN, 2012, p.117). Não é por porventura que as ilhas percorridas dentro deste arquipélago (ainda que indiretamente) nos levem à Frida. Como exemplo de tal comunicação, destacamos o momento em que a "Frida Viva" diz recordar uma anedota contada por uma certa mulher muito bela que a visitou uma vez prevenida com uma câmara fotográfica. (BELLATIN, 2012, p.119) Não há dúvidas de que a tal fotógrafa mencionada seja Graciela Iturbide que recorrentemente recorda tal episódio de sua vida, ao ser indagada sobre a relação de seu trabalho com o tema da morte, como vemos a seguir:

La muerte en México se toca constantemente: se juega y se llora con ella. Es cultural, y, por razones personales, durante un tiempo fotografié estas tradiciones. Me obsesionó fotografiar la muerte, sobre todo de niños, vestidos de angelitos, como se acostumbra en México. Necesitaba meterme con la muerte de otros quizás para saldar mi propio dolor. Pero me sucedió algo tan fuerte que dejé de fotografiar la muerte. En el campo mexicano me encontré con unas personas que llevaban un angelito y me permitieron seguir las hasta el cementerio. En el camino yacía un hombre, mitad calavera, aún vestido con pantalones y zapatos, pero estaba todo picoteado por los buitres. Para mí fue como si la muerte me dijera: '¿Quieres fotografiarme? Aquí estoy'. Dejé ese tema.<sup>248 249</sup>

---

esse remanescente no tecido de papel. Havia investigado o que acontece com os corpos depois de enterrados. Por isso era necessário confeccionar a roupa dois tamanhos acima". (BELLATIN,2012,p.118)

<sup>247</sup> Versão original de citação: "sucedería durante el día del juicio final. Qué cuerpo iba a ser capaz de presentar ante Dios."(BELLATIN, 2012, p.119)

<sup>248</sup> Declaração de Graciela Iturbide concedida ao jornal eletrônico chileno *Economía y Negocios*, no dia domingo, 03 de mayo de 2015 durante a realização da exposição realizada no GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) de 27 de maio à 15 de julho.

Ainda que declare ter deixado de lado o tema da morte, Graciela segue como uma das "discípulas" da "escola da dor humana" ministrada por Frida Kahlo e todas as demais memórias incorporadas que compõe o repertório cuja mestiçagem segue em constante ritual de cura para um "mal arquivado" pessoal e coletivo.

Destacamos também, outro projeto *El baño de Frida Kahlo*, no qual também se dá a parceria entre a fotógrafa e Mario Bellatin, como curadores de memórias íntimas da pintora. Convidada para fazer um registro fotográfico do banheiro de Frida que, por determinação de Diego Riviera permaneceria fechado durante quinze anos, só foi aberto meio século após sua morte, Graciela Iturbide declara: "Foi muito forte para mim entrar ali e ver todas as coisas guardadas durante tanto tempo. Dediquei-me a interpretar os objetos de Frida, seus coletes e próteses, ou seja, elementos relacionados com a sua dor".<sup>250</sup>

As fotografias de Iturbide, junto ao ensaio de Bellatin intitulado "Desmerol sin fecha de caducidad", compõem a obra *El Baño de Frida* (2008). Neste relato, temos a aparição de Frida durante a conferência de um professor que tinha como proposta didática um aparelho pelo qual se mostrava uma espécie de filme da realidade. Durante a apresentação, surgem na tela imagens, fragmentos da vida da artista: "o curioso foi que víamos a Kahlo bastante anciã, como se continuasse vivendo depois de sua morte. (BELLATIN, 2014, p.01)<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Tradução de citação: "A morte em México é mencionada constantemente: se brinca e se chora com ela. É cultural, e por razões pessoais, durante um tempo fotografei estas tradições. Me obsequei por fotografar a morte, principalmente de crianças, vestidos de anjinhos, como é de costume no México. Precisava me envolver com a morte dos outros talvez para sanar minha própria dor. No entanto ocorreu-me algo tão forte que deixei de fotografar a morte. No campo mexicano me encontrei com umas pessoas que carregavam um anjinho e me permitiram acompanhá-las até o cemitério. No caminho jazia um homem, metade caveira, ainda vestido com calças e sapatos, mas estava todo picotado por abutres. Para mim foi como se a morte me dissesse: 'Quer me fotografar? Aqui estou. Abandonei esse tema'".

<sup>250</sup> Declaração de Graciela Iturbide concedida ao jornal eletrônico chileno *Economía y Negocios*, no dia domingo, 03 de mayo de 2015 durante a realização da exposição realizada no GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) de 27 de maio à 15 de julho.

Versão original de citação: "Fue muy fuerte para mí entrar ahí y ver todas las cosas guardadas durante tanto tiempo. Me dediqué a interpretar los objetos de Frida, sus corsés y prótesis; es decir, elementos relacionados con su dolor."

<sup>251</sup> Versão original de citação: "lo curioso fue que se veía a una kahlo bastante anciana, como si hubiera seguido viviendo después de su muerte." (BELLATIN, 2014, p.01)

Durante a sua apresentação fantasmal, como uma espécie de eco da própria voz do escritor, que tem como princípio "escrever sem escrever", a anciã declara ter detectado desde os primórdios de seu ofício "uma inquietude constante por pintar sem pintar. Quer dizer, por ressaltar os vazios, as omissões, antes das presenças."(BELLATIN, 2014, p, 01)<sup>252</sup>

Nesse jogo de espelhos em que a "encarnação" de Frida Kahlo se confunde com a própria imagem do escritor, vemos desenhar o arquipélago de tradições incorporadas que se comunicam como biografias fantasmas. De certo modo, a tal "Frida Viva" seria uma possível "incorporação" das memórias escritas na pele dos tecidos que se conservam como uma espécie de mortalha cartográfica das ilhas que nos conduzem por caminhos intercessores entre a vida e a morte, onde os vivos e os mortos comungam de um mesmo prato de arroz. De acordo com o escritor, a Frida Kahlo de Oaxaca idealiza sua mortalha de papel, pois seria uma forma de ser conduzida por um caminho intermediário: " talvez depois de algum tempo de morta só ficaria o papel no qual seu corpo havia sido envolvido." (BELLATIN, 2012, p.118)<sup>253</sup>

No início deste capítulo, apresentamos a escolha por trabalhar com *El libro uruguayo de los muertos* (2012) como um critério bussolar para adentrar ao "arquipélago" de Mario Bellatin e a tentativa de traçar um ponto de convergência entre os corpos "ex-critos" nessas "ilhas de memórias antimonumentais". Partimos de uma possível reverência que o mencionado livro estabelece com as obras: *Livro dos Mortos* (egípcio), e o *Livro tibetano dos mortos* (Bardo Thodol) que operam como arcas simbólicas, abarcando tanto a certeza da mortalidade indissociável como a imortalidade de saberes sagrados. Nesse sentido, vemos que a busca pela imortalidade condensada nos livros dos mortos também desenha os passos do escritor e curador de memórias gravadas nos tecidos e nas peles que, tal qual os preceitos da Frida que sobrevive após a morte, a mortalha da memória se conserva "como uma espécie de pergamino", de modo que os restos da pele se plasmariam com a superfície de papel confeccionada pelas mãos do artesão para

---

<sup>252</sup> Versão original de citação:"una inquietud constante por pintar sin pintar. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias." (BELLATIN, 2014, p, 01).

<sup>253</sup> Versão original de citação:"tal vez después de algún tiempo de muerta sólo quedaría el papel en el cual el cuerpo había sido envuelto."(BELLATIN, 2012, p.118)

conformar, assim, uma mesma textura. (BELLATIN, 2012, p.119) A mesma textura que nos acolhe, mantendo aquecida a memória viva entre as cortinas da morte.

+++++

### 3. ANDROGINÓPOLIS: UMA ILHA DE MEMÓRIAS TRAVESTIDAS

“Vestir al travesti de museo es darle armas para luchar”  
(Giuseppe Campuzano)<sup>254 255</sup>

Ainda tendo em vista esse descortinar de memórias em meio às ruínas, neste capítulo, destacamos a ilha na qual se dá o encontro entre Mario Bellatin e Giuseppe Campuzano, mencionado recorrentemente na obra do escritor como "o filósofo travesti"<sup>256</sup>. Para isso, alinhavamos aqui alguns recortes de fragmentos nos quais desenham-se os passos da personagem (filósofa travesti) dentro deste atlas de memórias antimonumentais que aqui desenhamos. Além de darmos seguimento à nossa excursão pela obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012), na qual o nome de Giuseppe Campuzano é explicitado, encadeamos também outras obras e passagens nas quais a personagem aparece eclipsada na presença do " filósofo travesti", como por exemplo, *Salón de Belleza* (1994), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) e *Disecado* (2011). Destacamos ainda, a ilha itinerante em que Campuzano desenha sua *Genealogia velada del futuro travesti* (2012) que posteriormente se desdobra em um "Manifesto em quatro atos" (2013). Ambos os textos configuram-se em ramificações do projeto *Museo Travesti del Peru*, iniciado em 2003 e publicado em 2007. Nesta ocasião, ensaiamos uma dança final, na qual encontram-se o *dervixe* Mario Bellatin e a *Draga descabelada* como um encontro de sintomas num ritual de "cura" de memórias daqueles que “não são convidados a existir” (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, 2007, p.10).

Em meio aos escombros da obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin segue explorando excursões que promovem encontros profissionais e afetivos, como, por exemplo, o contato com o estudante de Princeton, que como ele mesmo informa ao seu interlocutor, o faz recordar um pouco a "Giusepito Campuzano" quando era jovem; amigo de grande influência para algumas de suas obras:

---

<sup>254</sup> Costumava dizer Campuzano ao se pronunciar sobre o corpo- museo- travesti. Ver em “Historia americana”, de Daniel Link, “Historia americana”, Página 12, Buenos Aires, 23 de julio de 2010 Página 12, Buenos Aires, 23 de julio de 2010

<sup>255</sup> Tradução de citação: " Vestir o travesti de museo é dar a ele armas para lutar" (Giuseppe Campuzano)

<sup>256</sup> Antes de darmos sequência ao presente capítulo, cabe salientar que não empreendemos aqui nenhum tipo de revisionismo nos marcadores de gênero usados por Bellatin ao fazer referência a Campuzano como "el filósofo travesti". Porém, registramos aqui nosso respeito às reivindicações das travestis que reclama o cuidado na forma de tratamento em consideração à sua própria identidade de gênero.



Posiblemente, el estudiante de Princeton pase cerca de tu casa por unas horas. Sería bueno que lo conocieras. Me parece que el famoso espejo roto está representado en su persona. Es un gran trasnochador. Es capaz de pasar jornadas enteras, una tras otra, sin dormir. Con su aspecto de hombre manos de tijera acude todo el tiempo a fiestas extrañas. Lee al mismo tiempo textos algo densos. Me hace acordar un poco a Giusepito Campuzano cuando era joven, el filósofo travesti, cuya influencia me ayudó a escribir más de un libro. (BELLATIN, 2012, p.55)<sup>257</sup>

Assim, identificando a ação influente de Giuseppe Campuzano nas obras de Bellatin, emendamos a seguir alguns fragmentos da *Lecciones para una liebre muerta* (2005). Os mesmos excertos são repetidos na obra *Disecado* (2011), tendo como diferença apenas a substituição da palavra "autor" pelo nome Mario Bellatin. Enquanto a primeira obra está composta por 243 fragmentos "aleatórios" extraídos de outros livros, a segunda revela-se como "experimentos" de acordo com o próprio narrador. Em ambas as obras o escritor reúne instantes de cenas que transcorrem em uma realidade paralela nas quais "el filósofo travesti" é mencionado como grande inspiração para o escritor de *Salón de Belleza* (1994):

Hace algunos años, mientras el autor de lecciones para una liebre muerta intentaba redactar su libro salón de belleza, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba travestirse en las noches. Ese hallazgo, el de un filósofo transformista, le pareció lo suficientemente interesante como para dedicar tardes enteras escuchando hablar, no sólo de sus peripecias nocturnas, sino de cómo aplicaba en la vida real sus conocimientos de Kant o Nietzsche, de quienes era devoto. (BELLATIN, 2005, p. 107)<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Tradução de citação: "Possivelmente, o estudante de Princeton passe perto de sua casa por algumas horas. Seria bom que o conhecesse. Me parece que o famoso espelho quebrado está representado em sua pessoa. É um grande boêmio. É capaz de passar jornadas inteiras, uma após a outra, sem dormir. Com seu aspecto de homem mãos de tesoura está sempre frequentando festas esquisitas. Al mesmo tempo lê textos um tanto densos. Me faz lembrar um pouco a Giusepito Campuzano quando era jovem, o filósofo travesti, cuja influência me ajudou a escrever mais um livro". (BELLATIN, 2012, p.55)

<sup>258</sup> Tradução de citação: "Faz alguns anos, enquanto o autor de *lições para uma lebre morta* tentava redatar seu livro *salão de beleza*, começou a frequentar sua um amigo que ao mesmo tempo que estudava filosofia costumava se travestir durante às noites. Esse encontro, de um filosofo transformista lhe pareceu suficientemente interessante a ponto de dedicar tardes inteiras escutando-o falar, não apenas de sua peripécias noturnas, mas de como aplicava na vida real seus conhecimentos de Kant ou Nietzsche, que quem era devoto". (BELLATIN, 2005, p. 107)

Nesse circuito afetoso de criação, vemos que (equiparável ao estudante de Princeton) Campuzano cultivava experiências noturnas, aplicando na vida real sua devoção pelos conhecimentos filosóficos, além de frequentar a casa do amigo escritor (Mario Bellatin). Em nota publicada na edição artesanal da obra *Flores* (2014), o escritor e editor Antonio Vera<sup>259</sup>, partindo do evento em que Mario Bellatin participa do *Encuentro de Escritores Iberoamericanos* organizado pelo Centro Simón Patiño de Cochabamba, contrasta o quadro vigente, em que o escritor intervém nos salões do palácio que possivelmente não poderia ser frequentado anteriormente, quando vivia em Lima no final dos anos 80 e início dos 90, em meio ao contexto político caótico e violento, palco de um complexo conflito armado interno. Entre 1980 e final de 1990, o Peru sofreu um período de violência devido aos enfrentamentos entre as Forças Armadas do Estado e os grupos do *Partido Comunista-Sendero Luminoso* (PCP-SL) e *Movimiento Revolucionario Tupac Amaru* (MRTA), que somados à truculência da ditadura do presidente Alberto Fujimori, gera um cenário de devastação e temor, resultando em um genocídio histórico:

La noche que intervino Mario, en los recargados salones del palacio que nunca pudo ser habitado, leyó un texto que reconstruye las circunstancias en las que escribió *Salón de belleza*, una de sus novelas más leídas. Vivía en Lima y era principios de los 90: la atiborrada capital peruana era un amasijo de caos político y cadáveres desmembrados. Estudiaba teología y filosofía, y compartía largas charlas llenas de tensión sexual, con su amigo el filósofo travesti Guiseppe Campuzano. (VERA *apud* THAYS, 2014)<sup>260</sup>

Com relação a esses encontros filosóficos "cheios de tensão sexual" entre o estudante de teologia e seu amigo filósofo travesti, voltamos a um dos tópicos das "hipóteses repressivas" apontadas por Michel Foucault em *História da sexualidade I: A vontade de saber* (1999), como forma de entender as ações de Bellatin e Campuzano como "a implantação perversa" dos diferentes códigos de regulamentação que engendram os dois grandes sistemas de regras que o Ocidente tem concebido para reger o sexo: a lei da

---

<sup>259</sup> Antonio Vera é editor da obra *Flores*, de Bellatin, relançada em 2014 pela editora : Perra Gráfica – colectivo, taller, editorial, qhatu, etc.–

<sup>260</sup> Tradução decitação: " A noite que atuou Mario. nos ornamentados salões do palácio que nunca pode ser habitado, leu um texto que reconstrói as circunstâncias nas quais escreveu *Salão de beleza*, um de seus romances mais lidos. Vivía em Lima e era inícios dos anos 90: a badalada capital peruana era uma mescla do caos político e cadáveres desmembrados. Estudava teologia e filosofia, e compartilhava longas conversas cheias de conflito sexual com seu amigo filósofo travesti Guiseppe Campuzano". (VERA *apud* THAYS, 2014)

aliança e a ordem dos desejos (FOUCAULT, 1999, p. 40). Nesse sentido, o poder, de acordo com Foucault, opera como um recurso de atração e extração das "estranhezas" pelas quais se desvela. Nessa rede, o diagnóstico clínico, a intervenção psiquiátrica e as diversas formas de controles sociais podem ter como princípio oprimir todas as sexualidades "errantes" ou improdutivas. No entanto, tal máquina opressora pode funcionar também, como "mecanismos de dupla incitação: prazer e poder". (FOUCAULT, 1999, p. 45). De tal modo, em oposição ao prazer que exerce um poder que fiscaliza e controla; estaria o "prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo" (FOUCAULT, 1999, p. 45). Dentro desse princípio que busca se esquivar das muralhas que exercem controle sobre o prazer, Bellatin relata as ações do "filósofo travesti" no fragmento 187 de *Lecciones para una Liebre muerta* (2004), como uma estratégia de travestir os pilares do poder:

El filósofo travesti era de una disciplina férrea. Se acostara a la hora que se acostase estaba siempre de pie a las siete de la mañana para no faltar a su primera clase del día. Con los ojos enrojecidos y tratando de ocultar con productos químicos el aliento a alcohol, no quería perder ni una idea expresada por sus maestros. Únicamente durante el cambio de hora se tomaba un descanso en los prados de la facultad. Se sentaba en una banca y hacía el recuento de la noche anterior. Si lo habían recogido en auto solían llevarlo hasta la orilla del mar, lugar donde más de una vez fue abandonado [...] solía adentrar-se en terrenos abandonados que ya conocía o en parques con matorrales altos. Cualquiera fuera el caso, a pie o en auto, al volver a su casa debía despejarse con una ducha helada, era el único modo de mostrarse en buenas condiciones para sus clases del día siguiente. (BELLATIN, 2004, p.109-110)<sup>261</sup>

Seguindo os passos do "filósofo travesti" por essas zonas de perigo que circundam o prazer, Bellatin revela o tronco cuja raiz nos direciona à "escola da dor humana". Dessa linha tênue entre o prazer e a dor, narra-se o enredo entre a filosofia e o "jogo de mudança de identidade sexual", como notamos no excerto 195:

---

<sup>261</sup> Tradução de citação: O filósofo travesti era de uma disciplina ferrenha. Independente da hora que ia dormir estava sempre de pé às sete da manhã para não perder a sua primeira aula do dia. Com os olhos avermelhados e tratando de esconder com produtos químicos o hálito de álcool, não queria perder nem uma ideia expressada pelos professores. Unicamente durante a mudança de turno é que descansava nas gramas da faculdade. Se sentava em uma banca e recordava a noite anterior. Se ele havia sido pego em carro costumavam deixá-lo até a beira do mar, lugar onde foi deixado mais de uma vez[...] costumava entrar em terrenos abandonados que já conhecia ou em parques com matagais altos. Qualquer que fosse o caso, a pé ou em carro, ao voltar para sua casa tinha que se limpar com um banho gelado, era a única forma de ficar em boas condições para suas aulas do dia seguinte. (BELLATIN, 2004, p.109-110)

Escuchando los relatos del filósofo travesti, el escritor se enteró de aspectos de su infancia, de sus primeras incursiones en el juego de cambio de identidad sexual, de su madre – quien abandonó sin piedad en un hospital – y, sobre todo, de su temprana pasión por la lectura. el escritor supo que desde niño el filósofo travesti acudía sin cesar a las casas de los vecinos con la intención de hallar un libro que pudieran prestarle. (BELLATIN, 2004, p.115)<sup>262</sup>

Nas reflexões sobre os encontros com o amigo, Bellatin desfia as tramas do prazer que cortinam a escola da dor. Nessa fiação afetiva de memórias, o escritor relembra que, foi após essas visitas que ele se deu conta de que, para criar em ótimas condições, era indispensável que estivesse acompanhado de um ou de vários animais para alcançar as idiosincrasias humanas difíceis de entender. É identificando tais características que podemos perceber uma série de elementos universais, atávicos, nas relações humanas (BELLATIN,2004, p.119).

Diante dessa elucidação criativa, o escritor recorda também, que "no tempo do filósofo travesti, uma amiga presenteou ao escritor um aquário de proporções medianas." (BELLATIN,2004, p.120)<sup>263</sup>. A partir da experiência de contemplar o comportamento dos peixes, o escritor se diz interessado por "indagar as possibilidades narrativas que podiam se derivar de um olhar ao mundo aquático"(BELLATIN,2004, p.120)<sup>264</sup>. Tomado por uma presença fecunda a partir da criação dos peixes, o escritor nota que naqueles dias, tendo como pano de fundo as visitas do filósofo travesti, seu projeto narrativo ganha vida, resultando na obra *Salón de belleza*. (BELLATIN,2004, p.120). Nessas nuances entre realidade e ficção a biografia do escritor confunde-se com a voz do narrador, dono desse Salão de beleza que assim como o aquário, é convertido em um lugar de morte:

---

<sup>262</sup> Tradução de citação: "Escutando os relatos do filósofo travesti, o escritor se informou de aspectos de sua infância, de suas primeiras experiências no jogo de mudança de identidade sexual, de sua mãe- quem o abandonou sem piedade em um hospital- e, sobre tudo, de sua paixão precoce pela leitura. o escritor soube que desde menino o filósofo travesti visitava sem cessar as casas dos vizinhos com a intenção de encontrar um livro que pudessem emprestar". (BELLATIN, 2004, p.115)

<sup>263</sup> Versão original de citação: "en el tiempo del filósofo travesti, una amiga le obsequió al escritor un acuario de medianas proporciones" (BELLATIN,2004, p.120).

<sup>264</sup> Versão original de citação:"indagar las posibilidades narrativas que podían derivarse de una mirada al mundo acuático" (BELLATIN,2004, p.120).

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. (BELLATIN, 2005, p.27)<sup>265</sup>

*Salón de Belleza* (1994) compõe o manancial da produção de Bellatin, sendo uma das poucas narrativas de caráter mais linear. Apresentamos um breve resumo da trama narrada em terceira pessoa: história de um cabeleireiro que transforma seu salão de beleza em um morredouro para abrigar os corpos enfermos daqueles espoliados pela sociedade, apartando-os do poder biomédico, para que possam ter o direito de morrer livres das intervenções técnicas da *tanatopolítica*. Ainda que tenha sido publicada em uma época em que o imaginário coletivo era fortemente assombrado pelo fantasma da AIDS, o escritor enfatiza a conjuntura atemporal de sua obra, salientando que a obra *Salón de belleza* enfeixa distintas leituras possíveis sobre o mesmo mal estar (de arquivo) dos corpos, cujo jazigo repousa no esquecimento:

Algunas personas creyeron descubrir la presencia de una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. Otras encontraron similitudes con los morideros que en la edad media servían como último lugar para todo género de apestados. Algunos más hallaron una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes enfermos. (BELLATIN, 2004, p.131)<sup>266</sup>

Destacando a pertinência dessas possíveis interpretações, sobretudo no que se refere ao medo da sexualidade como o novo registro no repertório dos medos, como afirma Susan Sontag em *AIDS e suas metáforas* (1996), Bellatin também ressalta em seu ensaio, "escrever sem escrever" (2014), que a imagem do *moridero* ultrapassa as fronteiras cronológicas e do espaço. Trata-se de uma obra cujo texto encontra-se à beira,

---

<sup>265</sup> Tradução de citação: "Faz alguns anos, meu interesse pelos aquários me levou a decorar meu salão de beleza com peixes de distintas cores. Agora que o salão se converteu em um Morredouro, onde vão viver seus últimos dias aqueles que não tem onde fazê-lo, me dá muito trabalho ver como pouco a pouco os peixes forma desaparecendo". (BELLATIN, 2005, p.27)

<sup>266</sup> Tradução de citação: "Algunas pessoas acreditaram ter descoberto a presença de uma enfermidade em particular enquanto liam *salão de beleza*. Outras encontraram semelhanças com os morredouros que na idade media serviam como último lugar para todo género de empesteados. Alguns outros acharam uma serie de metáforas ou relação entre os peixes e os personagens enfermos". (BELLATIN, 2004, p.131)

tomado pelos passos desassossegados dentro de uma zona fronteiriça. Ele estava convencido de que o narrador de *Salón de belleza* escrevia a partir do silêncio, da carência e da falta: "tanto em sua acepção de vazio como de infração". (BELLATIN, 2014, p. 04) Ainda segundo Bellatin, essa falta residiria "onde a linguagem nunca é suficientemente escassa, tem sempre demasiadas possibilidades, e isso é um problema insolúvel para expressar o que se quer comunicar: precisamente aquilo que não se pode dizer." (BELLATIN, 2014, p. 04)<sup>267</sup>

Diante dessas lacunas surge a necessidade de "escrever sem escrever, de ressaltar los vazios, as omisões, antes das presenças". (BELLATIN, 2014, p. 04) Desse modo, talvez por isso, o narrador de *Salón de belleza* muitas vezes se dedica a escrever sem necessidade de utilizar as palavras, assim como o próprio escritor que lança mão de "elementos próprio de outros meios, tais como câmeras fotográficas ou encenações teatrais para seguir construindo suas estruturas narrativas." (BELLATIN, 2014, p. 05)<sup>268</sup>

Nesse sentido, "escrever sem escrever" é um gesto que permite que a escritura transcenda os limites que margeiam a palavra escrita, possibilitando outras incorporações textuais como, por exemplo, os diversos processos de montagens teatrais de seus textos. No caso da encenação de *Salón de belleza*, Bellatin menciona o poder de alcance da obra que muitos imaginam ter sido fruto investigativo de um certo salão de beleza transformado em lugar para morrer que, segundo ele, supostamente existiria localizado na Villa el Salvador<sup>269</sup>. Em meio ao cenário de especulação sobre a obra em questão, o escritor afirma também ter escutado vagamente falar sobre tal lugar enquanto escrevia o livro e que, inclusive, durante a estreia da versão teatral dirigida por Miguel

---

<sup>267</sup> Versão original de tradução: "donde el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble para expresar lo que se quiere comunicar: precisamente aquello que no se puede decir." (BELLATIN, 2014, p. 04).

<sup>268</sup> Versão original de citação: "elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena para seguir construyendo sus estructuras narrativas". (BELLATIN, 2014, p. 05)

<sup>269</sup> Pensar Villa el Salvador (distrito de Lima) como um dos possíveis palcos para encenação de *Salón de Belleza* é entendê-lo como palco de um genocídio. Foi ali que se deu a matança sistemática, entre os anos 1980 e 1990, de indígenas (sobretudo os *quechuas*), exterminados pelo Sendero Luminoso e o exército peruano com o apoio dos Estados Unidos. O extermínio recaiu principalmente contra aqueles que se encontravam à margem da sociedade branca ou mestiça do Peru e que se recusavam a abrir mão do *quechua* para adotar o castellano ou outras línguas ocidentais.

Rubio do Grupo *Yuyachkani*,<sup>270</sup> foi exposta uma mostra fotográfica de tal espaço. Ao posicionar-se de acordo com a montagem do grupo peruano, Bellatin afirma que sempre esteve de acordo com a inclusão desse arquivo fotográfico, além da constante presença virtual do cabeleireiro encarnando a imagem de um redentor dos moribundos. Bellatin acresce também, que aquela adaptação permite constatar que o texto de *Salón de belleza* faria parte de uma rede entrançada por um imaginário coletivo.

De tal modo, a montagem do "moridero" não apenas comporia as atividades desenvolvidas no *Centro de Experimentación Escénica* pelo grupo como também, daria sequência ao projeto cênico do *Yuyachkani* que incorpora em si as "vitrines para um Museu da Memória".<sup>271</sup> Nessas ações cênicas, são abolidas as fronteiras entre a performance, o teatro documental e as artes visuais, de modo que atores e espectadores comungam do mesmo espaço onde instala-se uma espécie de Museu ambulante, portador de histórias marcadas pelo mal arquivamento. Portanto, voltamos à conjuntura em que o *arquivo*, desprovido da estrutura que sustenta os pilares da "memória oficial", encontra-se protegido dentro de um "*oikos*" (casa, abrigo) itinerante que carrega consigo a bagagem corporal da memória que, nas palavras de Diana Taylor, se conforma como aquilo que "desaparece ou o que persiste, transmitido por meio de um sistema não arquivado": o repertório. (TAYLOR, 2013, p. 18) Nesse sentido, as "heterotopias crônicas" apresentadas por Foucault abrigam, ainda que efemeramente, os fragmentos de memórias do corpo (FOUCAULT, 2009, p. 419).

Localizamos dentro dessa rede corporal o corpo social no qual desenham-se as "veias abertas da América Latina"<sup>272</sup> que aqui projetamos como "ilhas de memórias antimonumentais", baseados no que Maria Angélica Melendi entende como estratégia dos corpos castigados fisicamente pela violência, posicionados como linha de frente às malhas do poder, de modo que o espaço de memórias constitui-se como um espaço

---

<sup>270</sup> Considerando um dos coletivos teatrais mais importantes no Peru, *Yuyachkani* tem uma trajetória de trabalho que desde o início dos anos 1970 seguem um ritual de experimentações que transitam entre o teatro, a performance política e o sistema de criação coletiva.

<sup>271</sup> As *vitrines para um Museu da Memória* são ações dramáticas instaladas em uma galeria disposta como vitrine de exposição de obras de arte contraposta a um mercado onde artesãos e ambulantes oferecem mercadorias feitas no Peru. Nessas vitrines as atrizes e os atores atualizam as cenas cotidianas do país contrastadas com suas memórias vendidas.

<sup>272</sup> *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano

sacrificial "de ritualização da dor ou como um lugar de transgressão sexual e social" (MELENDI, 2006, p.229)

No ensaio *demerol sin fecha de caducidad* que compõe a obra *El baño de Frida*, de Graciela Iturbide, Bellatin atribui a autoria da obra *Salón de belleza* à Frida Kahlo: docente da "escola da dor humana". Frida, que "segue viva apesar de sua morte", comunica ao leitor a necessidade de desentranhar as relações entre o autor e a obra; projeto idealizado no corpo textual de Bellatin (BELLATIN, 2014- *desmerol sin fecha de caducidad*-p.06). Nesse cenário em que a "Frida viva" assume o lugar de autoria das obras *Damas Chinas*, *Salón de Belleza*, ecoam as palavras de Bellatin, ao afirmar-se como herdeiro de uma tradição que muitas vezes coloca a presença do artista e as circunstâncias nas quais ele se encontra inserido acima de suas obras. Desse modo, ao ser evocada como a presença fantasmal do escritor, a tal Frida declara que "aceitou a proposta de abandonar pro um tempo su oficio de criadora para converter-se em uma espécie de curadora de arte.."(BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*] p.01)<sup>273</sup>

Ao imaginarmos a memória viva e pulsante dessa "imagem sobrevivente" de Frida como curadora, voltamos à constatação de Boris Groys, na qual afirma que atualmente a melhor curadoria é a curadoria que atinge o estágio de não curadoria e que a melhor solução é deixar que a obra de arte fale por si mesma, de modo que o espectador se coloque diretamente diante dela (GROYS, 2011, p. 26). Diferentemente de "escrever sem escrever", Frida declara que a origem de seu ofício está em "pintar sem pintar", ou seja, "ressaltar os vazios, as omissões, antes das presenças" (BELLATIN, 2014, p, 01). Na imagem projetada da "Frida Kahlo viva", a anciã afirma ter constatado com terror, mais de uma vez, o caráter profético da maioria e suas obras, a ponto de se reconhecer, décadas depois, envolvida em tramas similares às que apareciam em seus projetos. Entre tais presságios ela recorda, por exemplo, quando foi realizada a montagem cênica de seu quadro *Salón de belleza*:

---

<sup>273</sup> Versão original de tradução: "aceptó la propuesta de abandonar por un tiempo su oficio de creadora para convertirse en una suerte de curadora de arte."(BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*] p.01).



Recordaba, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral de la pintura *Salón de belleza*. Desde un comienzo fijó la postura de no intervenir en el proceso de creación de la puesta en escena. Confió el texto a cierto director de teatro con el fin de que creara un resultado propio. El día del estreno, en medio de la función, Frida Kahlo cayó en una especie de éxtasis. (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*] p.03)<sup>274</sup>

Para além da estrutura *quadro*, que Didi-Huberman entende como uma superfície de inscrição duradoura: "uma permanência temporal de objeto cultural." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18), a encenação de *Salón de belleza* respeitava totalmente a sua pintura, embora sua estrutura quando posta em movimento tenha sido modificada de maneira radical. Desse modo, são abolidas as linhas retas que emolduram a pintura enquadrada, para dar lugar ao campo sensorial do corpo presente:

La estructura capaz de salvarla del embate que le iba a causar apreciar en su verdadera dimensión los trazos que había ejecutado. Desde el comienzo de la función la tomó un estado casi hipnótico mientras sentía, literalmente, las pinceladas ingresando de manera directa por sus sentidos. (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 03)<sup>275</sup>

Nesse cenário, a montagem teatral do "moridero" não apenas instaura o aparente universo abjecto que se representava na cena, como também permite que "Frida Kahlo viva" descubra algo sobre a presença da realidade verdadeira: "o que estava acontecendo naquele espaço aparecia com luminosidade e transcendência do que carecia a vida de todos os dias." (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 03)<sup>276</sup> Nesse espaço de transcendência é possível conceber uma razão para fazer da arte o lugar de construção de um mundo paralelo no qual é imaginável experimentar uma existência plena, exercendo o ofício de "pintar sem pintar". Desse modo, a artista

---

<sup>274</sup> Tradução de citação: "Recordava, por exemplo, quando se realizou a montagem teatral da pintura *Salón de belleza*. Desde o começo fixou a postura de não intervir no processo de criação da encenação. Confiou o texto a um certo diretor de teatro com a finalidade de que criasse um resultado próprio. O dia da estreia, em meio à função, Frida Kahlo, caiu em uma espécie de éxtase". (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*] p.03)

<sup>275</sup> Tradução de citação: "A estrutura capaz de salvá-la do embate que causaria apreciar em sua verdadeira dimensão os traços que havia executado. Desde o começo da função foi acometida por um estado quase hipnótico enquanto sentia, literalmente, as pinceladas penetrando de maneira direta em seus sentidos". (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 03)

<sup>276</sup> Versão original de citação: "Lo que iba sucediendo en aquel espacio aparecía con una luminosidad y transcendencia de la que carecía la vida de todos los días." (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 03)

concilia-se como uma espécie de projeção espectral de Mario Bellatin, cujo gesto criativo de "escreve sem escrever" estampa o papel de curador. Assim, Frida também alcançaria o estágio de "curadoria zero", diagnosticado por Boris Groys como a ambivalência de um *farmakon*,<sup>277</sup> que ao mesmo tempo em que tem o poder de curar a imagem, também pode enfermá-la ainda mais. (GROYS, 2011, p. 27). De tal modo, a curadoria estaria regida pelo nervo em que vigora a incoerência apresentada pela "Frida viva", como o princípio da defesa da dor humana que muitas vezes se vê aprisionada na malha contraditória que acoberta a ideia de que quanto mais sórdido fosse o representado, melhor:

Frida kahlo se dio cuenta de que el mecanismo consistía en colocar un universo terrible por delante, como una suerte de protección contra el horror que ese mismo mundo iba estableciendo. La existencia de ese recurso se hacía evidente en la idea central de su obra póstuma. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, donde trató de recrear visualmente una forma de teatro popular cuyo fin era sacar provecho del dolor de las sociedades. (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 04)<sup>278</sup>

Ainda que crivada de ironia, a passagem acima potencializa o sintoma que Derrida concebe como a perturbação derivada de um mal: o *mal de arquivo* que arde de paixão, movido pelo desassossego compulsivo dos que saem a "procurar o arquivo onde ele se esconde" (DERRIDA, 2001, p.118). Sob esse prisma, pode-se dizer também que nesse teatro popular da "a escola da dor humana", *Salón de belleza* surge como um possível cenário para abrigar a "pulsão arquiviolítica" das imagens que, segundo Derrida, "[...] não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memórias da morte" (DERRIDA, 2001, p. 22).

---

<sup>277</sup> Em sua obra *Farmácia de Platão*, Derrida parte do diálogo Fedro, de Platão, para pensar os valores atribuídos à escrita que tenciona a ambiguidade de um *phármakon*, termo grego podendo ser traduzido – entre outros- como cura e como veneno.

<sup>278</sup> Tradução de citação: "Frida se deu conta de que o mecanismo consistia em colocar um universo terrível na frente, como uma espécie de proteção contra o horror que esse mesmo mundo ia estabelecendo. A existência desse recurso se fazia evidente na ideia central de sua obra póstuma. *A escola da dor humana de Sechuán*, onde tratou de recriar visualmente uma forma de teatro popular cujo fim era tirar proveito da dor das sociedades". (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 04)

Diante desse palco em que a beleza "corrompe" a ideia de morte, a personagem espectral de Frida surge por detrás das cortinas em busca de seu próprio personagem e constata, ao fim da suposta encenação de *Salón de belleza*, o caráter profético de sobrevivência de sua obra, cujo repertório do "mal físico" está gravado na memória do corpo:

[...] estaba segura que el arte y las propuestas artísticas traían consigo, corrió detrás de bambalinas y se apoderó de su propio personaje. Del peluquero aparecido en escena. Se lo llevó después consigo a su casa. Emprendieron juntos un proceso lento y algo penoso. Le llevó algunas semanas al actor despojarse de la figura representada para volver a ser él mismo. Antes de partir, el personaje inculó en el cuerpo de Frida Kahlo el mal físico, la enfermedad, que precisamente aparecía como tema central en la obra de Frida Kahlo representada por ese actor. Kahlo fue contagiada, por su propia obra, de una dolencia incurable. De un mal que, además, parecía no extinguirse, pues allí, a través del aparato ideado por el impecable profesor que ofrecía en esos momentos la conferencia, los asistentes podían seguir viéndola y escuchándola hablar de las cosas que continuó haciendo después de muerta. (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 04)<sup>279</sup>

Tal qual um arquivo vivo, Kahlo foi contagiada, de uma doença incurável por sua própria obra. Assim, em sua condição de imagem sobrevivente da dor, a suposta autora de *Salón de belleza* considera a perfeição desde o processo criativo até a representação de seu sangue. Neste ponto, Kahlo desvela que a realidade era somente um pálido reflexo da criação, cuja estrutura permite entender o mundo como uma maquinaria:

El mecanismo por el que pasó la obra *Salón de belleza*, desde el proceso creativo inicial hasta su representación en la sangre de Frida Kahlo, fue casi perfecto. Desde entonces fue descubriendo, con cada vez mayor frecuencia, que la realidad era sólo un pálido reflejo de la creación. A Kahlo lo que más parecía impresionarla de determinado tipo de construcción artística, de aquella que se origina en la intuición y hace uso de recursos propios para ser llevada a cabo, era que tras levantar fronteras estructurales para realizar las obras - creando sistemas que permiten entender el mundo como una maquinaria - se

---

<sup>279</sup> Tradução de citação: " [...] estava segura de que a arte e as propostas artísticas traziam consigo, correu para atrás das cortinas e se apoderou de sua própria personagem. Do cabeleireiro surgido na cena. Depois o levou à sua casa. Começaram juntos um processo lento e um tanto penoso. Levou algumas semanas para o ator se despir da figura representada para voltar a ser ele mesmo. Ante de partir, a personagem infectou o corpo de Frida Kahlo com o mal físico, a enfermidade, que precisamente aparecia como tema central na obra de Frida Kahlo representada por esse ator. Kahlo foi contagiada por sua própria obra, de uma doença incurável. De uma mal que, além do mais, parecia não se extinguir, pois ali, por meio do aparelho idealizado pelo implacável professor que oferecia nessa época a conferência, os assistentes podiam seguir vendo e escutando ela falar das coisas que continuou fazendo depois de morta". (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 04)

advertía de pronto que no existía límite alguno. Aquel era el punto donde se abrían realmente las posibilidades y no quedaba otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden transcendente. (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 5)<sup>280</sup>

Margeando o atlas de memórias compilado no arquipélago de Bellatin, vemos a ilha onde localiza-se o "salão de beleza" que serve de abrigo aos corpos que não têm onde morrer dignamente. Por entre as cortinas da beleza corrompida pela morte também residiria essa instância próxima à experiência mística almejada pela Frida Kahlo projetada na obra do escritor, como autora desse salão onde os corpos, depois de uma série de privações e lutas empreendidas em nome da liberdade individual, são transportados a um lugar de memórias viventes. Como corpo simbólico de seus experimentos, Frida Kahlo, ao revelar-se como a imagem espectral de Bellatin e sua obra, espelha o imaginário coletivo desses corpos combativos, diante dessa maquinaria do mundo cuja construção artística originada nas instituições lançam mão de estratégias para alcançar as fronteiras estruturais que nos permitem provar que "a realidade era somente um pálido reflexo da criação." (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p.5)

Como parte desse imaginário, voltamos ao ensaio "escribir sem escrever", no qual Bellatin reitera a tática de fazer da presença virtual da personagem de *Salón de belleza* uma presença metonímica da memória dos corpos enfermos:

Incluso durante el estreno de la versión teatral, llevada a cabo por miguel rubio del grupo teatral yuyachkani, se expuso una muestra fotográfica de aquel espacio. Yo siempre estuve de acuerdo con que se incluyera ese material. Incluso que la presencia virtual de aquel peluquero, convertido en redentor de los cuerpos moribundos, fuera una presencia constante. De alguna manera aquella intrusión era como constatar que el texto estaba haciendo uso de una suerte de imaginario colectivo. (BELLATIN, 2014, [escribir sin escribir], p. 14-15)<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> Tradução de citação: "O mecanismo pelo o qual passou a obra *Salão de beleza*, desde o processo criativo inicial até sua representação no sangue de Frida Kahlo, foi quase perfeita. Desde então foi descobrindo, cada vez com mais frequência, que a realidade era só um pálido reflexo da criação. À Kahlo o que mais parecia impressioná-la num determinado tipo de construção artística, daquela que se origina na intuição e faz uso de recursos próprios para ser realizada, era que após levantar fronteiras estruturais para realizar as obras- criando sistemas que permitem entender o mundo como uma maquinaria- se advertia de repente que não existia limite algum. Aquele era o ponto onde se abriam realmente as possibilidades e não restava outro recurso a não ser o de se abrigar sob uma ordem transcendente". (BELLATIN, 2014 [*desmerol sin fecha de caducidad*], p. 5)

<sup>281</sup> Tradução de citação: "Inclusive durante a estreia da versão teatral, realizada por Miguel Rubio do grupo teatral Yuyachkani, se expôs uma mostra fotográfica daquele espaço. Eu sempre estive de acordo com que fosse incluído esse material. Inclusive que a presença virtual daquele cabeleireiro, convertido em redentor dos corpos moribundos, fosse uma presença constante. De alguma forma aquela instrução era

Esboçando a trajetória da obra dentro de seu arquipélago de memórias, Bellatin localiza as distintas cidades onde o livro foi encenado, suscitando efeitos similares:

En las distintas ciudades donde el libro ha sido publicado se produjo un efecto similar. Se sabía, en cada uno de estos lugares, de la presencia de un sitio semejante. Incluso cuando se realizó el montaje teatral en la ciudad de México, el director de la puesta en escena, Israel Cortez, halló uno de esos refugios en las afueras de la urbe y el grupo ensayó la obra en sus instalaciones. Creo que ahora, y no cuando fue publicado, el texto cumple de una manera más clara con sus intenciones originales. (BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*], p.15)<sup>282</sup>

Assim, em comunhão com o projeto memorial de *Yuyachkani* no Peru, a montagem no México é realizada pelo diretor Israel Cortés, idealizador do gênero "circo de cámara",<sup>283</sup> no qual se inscreve o projeto *Circo Raus* y "*La revolución de las pequeñas cosas*". Além de *Salón de belleza*, Israel Cortés apresenta conjuntamente a ópera<sup>284</sup> baseada no texto *Perros héroes*, de Bellatin, adaptado ao cenário onde os atributos e as aptidões circenses são usados para a encenação do texto literário. À luz dos conceitos e ações dramáticas de Bertolt Brecht, tanto *Yuyachkani* como *Circo Raus* configuram-se como corporações teatrais cujo dorso criativo está sustentado pelo desejo de colocar em cena as variantes de imagens de memórias enfermadas pelo "mal de arquivo". Desse modo, voltamos à discussão aberta por Derrida para pensar o lugar de *archivo* (*oikos*) guardado pelos *arcontes*, a partir do atlas de Bellatin que opera como um circuito itinerante desse sistema estratégico de *domicilización*, asilo e transporte de memórias

---

como constatar que o texto estava usando uma parte de uma espécie de imaginário coletivo". (BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*], p. 14-15)

<sup>282</sup> Tradução de citação: "Nas distintas cidades onde o livro tenha sido publicado se produziu um efeito similar. Sabia-se, em cada um destes lugares da presença de um lugar semelhante. Inclusive quando se realizou a montagem teatral na cidade do México, o diretor da encenação, Israel Cortez, encontrou um desses refúgios nas imediações da urbe e o grupo ensaiou a obra em suas instalações. Creio que agora, e não quando foi publicado, o texto cumpre uma forma mais clara das suas intenções originais". (BELLATIN, 2014, [*escribir sin escribir*], p.15)

<sup>283</sup> Javier Ledesma, em seu artigo *El humilde arte de la maroma. Circo de cámara en México*, publicado na Revista Luna Córnea 29, apresenta o gênero idealizado por Israel Cortés como formas de "variedades" em que o circo de cámara torna-se um lugar de representação invertida do mundo, de modo que as representações da modalidade de circo são capturadas por meio de imagens: "algumas parecem servir mais a objetivos plásticos que dramáticos, y en algunas de ellas, incluso, los invitados han sido exclusivamente fotógrafos: los actos se realizan para un público de cámaras." (LEDESMA, 2005, 141)

<sup>284</sup> *La ópera de los perros héroes* (2012)

portáteis: sem endereço fixo. Tendo em vista que ambos os grupos agem com recursos essencialmente visuais, as imagens projetadas no palco confundem o virtual com a visceralidade dos corpos em cena, que atuam como extensão da memória coletiva daqueles que não têm onde abrigá-las.

Novamente voltamos ao cenário em que a suposta autora de *Salón de belleza* (Frida viva) aparece projetada em um aparelho didático imaginário, cuja verossimilhança também é duvidosa, e declara: "a figura da artista devia se encontrar situada mais além de qualquer artifício. Fora de seus coletes de suas batas, de suas pernas e seus medicamentos sem data de caducidade." (BELLATIN, 2014,[*Desmerol sin fecha de caducidad*], p.23)<sup>285</sup> Desse modo, considerando a hipótese de que a figura da artista deveria situar-se além de qualquer artifício, voltamos à condição de que, para alcançarmos a presença de Frida Kahlo, é necessário passar anteriormente por outras pessoas; do mesmo modo que para aceder a outras memórias é preciso passar por Frida Kahlo (BELLATIN, 2012, p.117).

Nesse sentido, a ilha travestida por Campuzano (ator social que inspira a obra *Salón de belleza*) oferece mais um ponto de acesso ao corpo simbólico e coletivo evocado pela imagem de Frida Kahlo. Dentro do escopo de suas atuações criativas, Campuzano também evoca o mito criado ao redor de Frida em uma de suas últimas ações: a performance *Las dos Fridas*, baseada na pintura homônima da artista.

---

<sup>285</sup> Versão original de tradução: "a figura da artista devia se encontrar situada mais além de qualquer artifício. Fora de seus coletes de suas batas, de suas pernas e seus medicamentos sem data de caducidade." (BELLATIN, 2014,[*Desmerol sin fecha de caducidad*], p.23).



**Figura 11:** *Las Dos Fridas—Línea de Vida*, 2013. Foto: Claudia Alva

De acordo com Campuzano que encontra-se à direita da *performer* Germán Machuca ("membra do clã de clones"), a imagem acima nos posiciona diante de dois corpos que forma um corp precolombiano corpo exposto da guerra, desaparecido. Corpo descapacitado que se inventa. Portanto, a releitura de *Las dos Fridas* retrata a performance do corpo enfermo em plena batalha, medindo suas forças contra o desaparecimento:

Como infección amorosa en "colabor" con Germain Machuca, miembra de ese clan que algunos llamaron los clones, cuya consigna era socializar pintarrajeadas, y cuando, parafraseando a Francisco Casas, hicimos nuestras mejores performances. Otro amor: las Yeguas, las Teatro del Sol, Genesis & Lady Jaye Breyer P-Orridge, que va coleccionándose en museo travesti. Un dolor que se transforma en placer, donde la prótesis es ya parte del ajuar. La vida y la muerte donde, por supuesto, somos las moiras, mitosis como simulacro travesti y pura reencarnación. (CAMPUZANO, 27 de fevereiro, 2013)286 287

Como parte de um ritual de cura de memórias, *Las dos Fridas* seguem em comunhão com as presenças fantasmagóricas dos corpos enfermos que compõem o arquipélago de Bellatin. Desse modo, segue o nervo sensível que contorna os limites entre o prazer e a dor das memórias que sobrevivem nesse espaço íntimo, onde as próteses são exibidas como parte da mobília. Ainda em relação ao fragmento acima, Campuzano cita outras variantes do mesmo quadro como, por exemplo, *las Yegua* e *las Teatro del Sol*<sup>288</sup>, cujas performances também incorporam a condição contraditória dos corpos que encontram-se em estado de guerra e gel de intercâmbio. Ainda que não seja possível aprofundar aqui sobre as performances citadas, nos cabe ressaltar o lugar de importância de cada uma delas dentro das vigentes discussões de gênero. Na primeira, Campuzano dialoga

---

<sup>286</sup> Imagem publicada nas páginas *Facebook*, usado como veículo de informação de seu trabalho. Fonte de acesso: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151532245109747&set=pb.657124746.2207520000.1461512276.&type=3&theater>

<sup>287</sup> Tradução de citação: "Como infección amorosa em colaboração com Germain Machuca, membra desse clã que algumas chamaram os clones, cuja consigna era socializar pintadas, e quando, parafraseando a Francisco Casas, fizemos nossas melhores performances. Outro amor: as Éguas, as Teatro do Sol, Genesis & Lady Jaye Breyer P-Orridge, que vai se colecionando no museu travesti. Uma dor que se transforma em prazer, onde a prótese já é parte do enxoval. A vida e a morte onde, supostamente somos as mouras, mitose como simulacro travesti e pura reencarnação". (CAMPUZANO, 27 de fevereiro, 2013)

<sup>288</sup> Ainda que aqui não possamos aprofundar na discussão sobre as três performances citadas, cabe ressaltar o lugar importância dentro das discussões de gênero e memória vigentes.



com o coletivo artístico *las Yeguas del Apocalipsis*, formado por Pedro Mardones Lemebel (1952-2015) e Francisco Casas, entre os anos 1980 e 1990 em Santiago, Chile. Ao longo de sua trajetória política, a dupla buscava estratégias performativas que indicassem uma forma de posicionar-se no mundo, empreendendo viagens cujos rastros desenham um mapa periférico de memórias pela América Latina. Em meio às atuações polêmicas desempenhadas por ambos, encontra-se a versão de *Las dos Fridas*<sup>289</sup>, que atualmente torna-se parte do repertório de imagens que agem como um mecanismo de cura para os males de arquivos dessas memórias espoliadas. Sugerimos, pois, como forma de mais amplo acesso à essa linha afetiva que coloca o trabalho das *Yeguas del Apocalipsis em contato com a performance* de Giuseppe Campuzano e Germán Machuca, a leitura do texto “La canción de las locas. Una historia sudamericana”, de Maria Angélica Melendi.<sup>290</sup>

Entretanto, já no que se refere à "las Teatro del sol", Campuzano alude ao grupo teatral independente de Lima, dirigido por Luis Felipe Ormeño e Alberto Montalva. Fundada em 1979, a companhia *Teatro del Sol*<sup>291</sup> teve como princípio o caráter experimental, cujo viés criativo está atrelado à rebeldia e transgressão diante da violência política sobre os corpos. Localizado no tópico "Escória" discutido por Miguel A López dentro da temática *P(a)nk* que integra o livro-catálogo da exposição *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*<sup>292</sup>(2014), o *Teatro del sol* faria parte dos projetos coletivos fundados pelas experiências que operam como laboratórios de pesquisa. Assim, de acordo com Lopez, o grupo teria impulsionado por meio do teatro e do ativismo a discussão sobre a subjetividade das sexualidades que não se conformam dentro dos padrões normativos. Desse modo, em meio ao cenário musical particular, muitas vezes influenciado pela rudeza do movimento *punk* nos anos 1980, o teatro torna-se um espaço de exploração artística dos corpos que, abusando de maquiagens, tecidos sintéticos e penteados excêntricos, instalam um debate espinhoso dentro da dramaturgia peruana sobre a homossexualidade e a crise da AIDS:

---

<sup>289</sup> Exibida em julho de 1990, *Las yeguas del Apocalipsis*, durante a inauguração da exposição *Las dos Fridas*

<sup>290</sup> Texto apresentado no V SPLIT – Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit UFMG - 2015 : *Literaturas e política: diálogos possíveis e impossíveis* e também no VIII Congreso internacional de teoría e historia de las artes - XVI Jornadas CAIA 2015: *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes.*

<sup>291</sup> Ainda que haja uma notória precariedade de pesquisas

<sup>292</sup> Realizada entre 2012 e 2013 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sob a curadoria de Red Conceptualismos del Sur.

Más allá de sus diferencias internas, el accionar de estos grupos traza un momento de vitalidad extrema en los años ochenta, en medio de las políticas de muerte y represión a la que la escena subte estuvo también expuesta. Una violencia que se agudiza en Lima al final de la década, en la cual la “amenaza senderista” se usó como pretexto desde el Estado para arremeter y exterminar masivamente el conjunto de las izquierdas, los movimientos populares, los discursos críticos y toda señal “sospechosa” de oposición al discurso oficial o gubernamental (que varios de estos grupos esgrimían). Para inicios de los noventa, esta movida mostraba ya los signos de una drástica fragmentación y disolución, acelerada en algunos casos por su propio radicalismo y diáspora y, en otros, como resultado de la represión velada y la violencia autoritaria. (LÓPEZ, 2014, p. 225)<sup>293</sup>

Dentro desse contexto, o Peru se via aterrorizado não apenas pelo fantasma da AIDS, más también, pelas organizações armadas e conflitos internos gerando inúmeras atrocidades na selva e periferia peruana. Em meio a essa atmosfera sombria, as imagens das fridas travestidas sobrevivem como parte do repertório coletivo, metaforizado por Campuzano como "mitoses de simulacros travesti e pura reencarnação". O efeito de reencarnar traz consigo a memória indissociável da decomposição da carne, como vemos nos rostos de Campuzano e Machuca, estampa-se a palidez contrastada com as cores vivas da maquiagem, traçando uma linha de interseção entre a vida e a morte.

Em meio às fronteiras entre vida e morte, Bellatin narra seus encontros com Campuzano e os demais artistas que faziam parte dessa rede de corpos que, tal qual espectros de Fridas, projetavam a representação invertida do mundo daqueles inscritos na "escola da dor humana".

Para além da enfermidade endêmica que se configura como tema central de sua obra, o narrador de *Disecado* (2014) reafirma que o único motivo que o levou a escrever a obra *Salón de belleza* havia sido o desejo de dar sentido a aqueles encontros que hoje proporcionam "uma estranha nostalgia, onde admirava a transformação física que o filósofo travesti ia experimentando enquanto ia se colocando com cuidado as meias e os

---

<sup>293</sup> Tradução de citação: "Mais além de suas diferenças internas, o acionar desses grupos traça um momento de vitalidade extrema nos anos oitenta, em meio às políticas da morte e repressão que a encena esteve também exposta. Uma violência que se agrava em Lima no final da década, na qual a "ameaça senderista" foi usada como pretexto tanto do Estado para arremeter e exterminar massivamente o grupo das esquerdas, os movimentos populares, os discursos críticos e todo sinal "suspeitoso" de oposição ao discurso oficial ou governamental (que vários desses grupos empunhavam). Para inícios dos anos noventa, este movimento já mostrava sinais de uma drástica fragmentação e dissolução, acelerada em alguns casos por seu próprio radicalismo e diáspora e, em outros, como resultado da repressão velada e a violência autorizada. (LÓPEZ, 2014, p. 225)

sapatos de salto." (BELLATIN,2014, [*Disecado*], p. 86)<sup>294</sup> No entanto, como já mencionado anteriormente, o escritor certifica que durante o processo de escritura de *El Libro uruguayo de los muertos* (2012), também estaria trabalhando paralelamente em outras obras, sendo uma delas: *Las dos Fridas: Espejos de vidas* (BELLATIN, 2012, p.1). Assim, em meio a esse tecido entrecortado em que os aspectos biográficos se dão por meio dessas grafias espelhadas, vemos nas superfícies dessas imagens virtuais as inflexões corporais cuja estética opera como memórias sob a pele, encobrando a carne da percepção. Nesse jogo de espelhos, a literatura, o teatro, as artes visuais e a poesia se confundem dentro de uma realidade paralela e cotidiana que nos conduz à bruta e pálida realidade daqueles que, embora tenham a existência socialmente negada, seguem resistindo.

Na tentativa de melhor apreender a memória epidérmica desses "espelhos de vidas" que compõe nosso arquipélago de memórias, buscamos no *Corpus* (2000), de Jean-Luc Nancy, uma forma de ler a contra-narrativa dos corpos que irrompem em espaços públicos e privados como "corpos de guerra". Nancy observa que a modernidade vinha sendo programada para "escrever o corpo". As consequências dessa programação, segundo o filósofo, encontram-se inflacionadas, haja visto que "o corpo está sempre a multiplicar-se (quantas vezes esfomeado, abatido, maltratado, preocupado e por vezes a rir, a dançar)" (NANCY, 2000, p.11). Ao tentar propor uma nova filosofia do corpo, que se distancie dos tratamentos puramente orgânicos nas suas representações ao longo do século XX, Nancy observa ainda que o sujeito contemporâneo encontra-se dentro de uma alteridade radical, na ala limite do já não ser e do estar atrelado à era espetacular que, pactuada com a cultura progressista e científica, venera o corpo saudável como um bem a ser conquistado. Assim, a dor, o sofrimento, a enfermidade e, sobretudo, a morte assombram a humanidade como encarnação do mal.

Nesse sentido, o atlas de Bellatin nos conduz a transitar por lugares onde os corpos são "ex-critos" em uma mesma comunidade, como corpos biografados por meio de ações sociais que reivindicam um espaço de memória, ainda que tal reivindicação seja pautada por legitimações muitas vezes incorpóreas, efêmeras: antimonumentais. Nancy afirma

---

<sup>294</sup> Versão original de tradução: "una extraña nostalgia, donde admiraba la transformación física que iba experimentando el filósofo travesti mientras iba colocándose con cuidado las medias y los zapatos de tacón." (BELLATIN,2014, [*Disecado*], p. 86)

em seu *Corpus* que “a excreção passa pela escrita” (NANCY, 2000, p.20). Pois aqui, entendemos que os corpos que não se comportam dentro do sistema representativo ideal nos convidam a ler suas marcas, rastros e cicatrizes que permitam decifrar o “texto” que se esconde sob a arte e os artifícios que travestem o corpo.

Portanto, é a partir dessa “ex-creção” que pensamos o corpo, a representação e a textualidade como matérias de construção da memória antimonumental que se inscreve agramaticalmente fora das páginas da história oficial. Seguindo a “inorganicidade” corporal proposta por Nancy, supomos também que o corpo não é a representação do corpo. Desse modo, podemos entender que há corpos que não cabem no sistema normativo de representação, “que são estrangeiros”,<sup>295</sup> o “ser-excrito”. Assim, considerando a comunhão dos corpos entre Bellatin, Campuzano e as demais ilhas, o atlas de memórias antimonumentais é delineado pela linha compartilhada com todas as suas partes e pontos de encontros em que se dá o comum partilhado:

Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita excrita, num rasto infundavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangencia, contatos, intersecções, deslocações (NANCY,2000, p. 13)

Nancy pontua também que o conhecimento do corpo e por meio do corpo nunca será total e absoluto, mas em rede, por meio de estilhaços, e a forma discursiva que melhor conduz a tal saber é a de um *Corpus* desenhado por uma cartografia, um mapeamento de zonas do corpo que oferece um conjunto de proximidades e recuos, conduzindo-nos por rastros. Assim, poderíamos supor que o encontro performático de Bellatin e Campuzano se dá por cartografias literárias, que deixam pistas para o leitor disposto a segui-las.

Voltamos ao atlas de Bellatin para pensar no papel de “curador”, as singularidades “excritas” pelos corpos mapeados por sua escrita albergam rastros e destroços de memórias. Assim, tal qual o corpo textual bellatiniano, o *Museo Tavesti del Perú* edifica-se como uma instituição fugaz na qual se organizam disciplinas distintas e mestiças: “un viaje a través de los tiempos, espacios y fuentes más disímiles -de las culturas pre-Incas a las post-industriales, de las *colecciones de arte* a los *diarios chicha*.” (CAMPUZANO, 2007, p.8).

---

<sup>295</sup> NANCY, Jean-Luc, 2000, p.20

### 3.1 Museu Travesti: o milagre de ter nas mãos aquilo que não está convidado a existir

Ainda considerando o jogo de "espelhos de vidas" instalados na obra de Bellatin, é notório que as imagens espectrais das "fridas" sigam reverberando as memórias e os fantasmas da dor humana. Desse modo, tendo em vista que a obra *Salón de belleza* estaria fazendo parte de uma espécie de imaginário coletivo, destacamos os fragmentos que aparecem como estilhaço residual no *Museo Travesti Del Perú*, de Giuseppe Campuzano:

Un elemento muy importante que deseché en forma radical fueron los espejos, que en su momento multiplicaban con sus reflejos los acuarios y la transformación que iban adquiriendo las clientes a medida que se sometían al tratamiento de la estilística y del maquillaje. A pesar de que creo estar acostumbrado a este ambiente, me parece que para todos sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos unos frente a otro.

Mario Bellatin, *Salón de belleza*, 1994: 21(CAMPUZANO, 2007, p.40)<sup>296</sup>

Nesse corpo prismático, entrevemos que a propagação das imagens espelhadas (para além do papel de curar) torna-se um intolerável multiplicador da agonia infinita que os espelhos produzem. Assim, junto ao gesto de extinguir os espelhos desse salão de beleza convertido em um lugar de morte, a personagem que antes fazia uso do espelhamento como forma de reproduzir o efeito de transformação estética de suas clientes opta por desfazer-se das imagens virtuais que encarnam a dor e aflição dos corpos.

A potência desses espelhos faz luzir novamente as nuances inerentes à bivalência de um *farmakon* que, de acordo com Boris Groys, ao mesmo tempo que tem o poder de curar a imagem, também pode enfermá-la ainda mais (GROYS, 2011, p. 27). Nessa dualidade entre a cura e a enfermidade, a memória dúbia entre o prazer e a dor que residem nos corpos vulneráveis encontra-se diluída entre realidade e ficção.

---

<sup>296</sup> Tradução de citação: "Um elemento muito importante que descartei de forma radical foram os espelhos, que em seu momento multiplicavam com seus reflexos os aquários e a transformação que iam adquirindo as clientes à medida que se submetiam ao tratamento da estilística e da maquiagem. Apesar de acreditar estar acostumado a este ambiente, me parece que para todos seria agora insuportável multiplicar a agonia até esse estranho infinito que produzem os espelhos postos um diante do outro". Mario Bellatin, *Salón de belleza*, 1994: 21(CAMPUZANO, 2007, p.40)

Assim, Campuzano compila colagens de fragmentos que nos conduzem a transitar tanto no plano ficcional e literário, como também pelos interstícios sombrios das malhas urbanas que, quando não abstrusos, estampam as trágicas e sórdidas notícias sensacionalistas, como vemos no recorte do jornal *Última Hora*.<sup>297</sup>

Catorce «vulnerables» que lucían pelucas postizas, y muchos vestidos de mujer, trataron de huir por una ventana, mientras proferían gritos histéricos. Pero los guardias de la 16 Comisaría de Lince, tenían cercado el local [...] Al son del ritmo *go-go* y en medio de un ambiente saturado por sustancias aromáticas, «ellas» estaban celebrando la instalación de lo que llaman su club «E».

Los policías, tuvieron que echar abajo la puerta del local. Todos los vulnerables, hoy al medio día, antes de ser puestos a disposición de la justicia, acusados de fomentar escándalo público; perderán sus cabelleras.

**Última Hora**, «Poli agua fiesta de vulnerables en salón de belleza», Lima, 10 de diciembre de 1966: 5 (CAMPUZANO, 2007, p. 39)<sup>298</sup>

Embora o caráter atemporal da obra de Bellatin não revele nenhum dado que ponha em evidência seu contexto histórico específico, nos induz a estar diante de qualquer cenário que abrigue a mais dura realidade travestida de fantasias. Desse modo, o espaço físico do salão de beleza, tanto no texto literário como na página do jornal, acolhe imagens dos corpos "vulneráveis" cuja a dor muitas vezes encontra-se elíptica sob a plástica artificial das perucas e o brilho das maquiagens. Tanto na imagem sombria do *moridero*, como na ação violenta do poder a serviço "da ordem", o salão de beleza edifica-se como um espaço coletivo para aqueles "acusados de fomentar escândalo público". Nesse ambiente onde são abrigados os corpos "vulneráveis", a dor que se esconde sob o slogan da beleza torna-se também a fantasia que corrompe a morte.

---

<sup>297</sup> *Última Hora* é conhecido como um jornal peruano precursor no uso da linguagem popular e coloquial que fez parte do cenário jornalístico nos anos 1950 à 1980 e início dos 1990.

<sup>298</sup> Tradução de citação: "Quatorze <<vulneráveis>> que luziam perucas postiças, e muito vestidos de mulher, trataram de fugir por uma janela, enquanto proferiam gritos histéricos. Porém os guardas da 16ª Delegacia de Lince, tinham cercado o local [...] Ao som do ritmo *go-go* e em meio a um ambiente saturado por substâncias aromáticas << elas>> estavam celebrando a instalação daquilo que chamam seu clube <<E>>".

Os policiais, tiveram que derrubar a porta do local. Todos os vulneráveis, hoje ao meio dia, antes de serem postos à disposição da justiça, acusados de fomentar escândalo público; perderão suas cabeleiras". **Última Hora**, «Poli agua fiesta de vulnerables en salón de belleza», Lima, 10 de diciembre de 1966: 5 (CAMPUZANO, 2007, p. 39)

Voltamos ao *Museo Travesti del Perú* (2007), onde Campuzano reúne recortes de fragmentos referentes ao salão de beleza como lugar de vida e de morte. Dentre eles encontra-se a pintura do artista peruano Christian Bendayán, intitulada "Todos por alguien lloramos" (2000). À direita, vemos quatorze gavetas funerárias ao lado dos corpos que, com suas expressões singulares, imprimem a imagem da dor e consternação diante da morte.



**Figura 12:** Christian Bendayán; Todos por alguien lloramos (2000) óleo sobre tela 100 x 420 cm. (díptico). Colección david Málaga, Santiago de Chile. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p. 40-41

Ainda que possa resultar coincidente a correspondência numérica entre os "quatorze vulneráveis" mencionados no fragmento do jornal e as gavetas funerárias que entrevemos na pintura de Christian Bendayán, há um inquestionável ponto sensível entre ambos os quadros: os artifícios que travestem os corpos travestem também suas memórias gravadas em suas lápides.

Regressando às palavras de Hugo Achugar retumbadas no artigo "O lugar da memória. A propósito de monumentos (motivos e parênteses)", ecoamos aqui o estribilho: "no monumento, ou na lápide, se supõe que avisará aos que vem depois o que foi que aconteceu antes." (ACHUGAR, 2006, p.168). Portanto, a imagem do salão de beleza opera como um campo simbólico; um lugar de memória que, comparável à lápide, enuncia algo que aconteceu antes. Considerando as paredes ilusórias do *Museo Travesti Del Perú* (2007), de Campuzano que serve de abrigo para a realidade que se esconde por detrás das "lápides de papel" apontada por Maria Angélica Melendi. Melendi ressalta como o efeito surtido sob as colagens em que "as palavras, os textos, ao lado das fotografias, constituem-se como os nós de uma rede de afetos que contextualiza o luto dos vivos e se abre para o desejo de uma memória continuamente renovada." (MELENDI, 2006, p. 235).

De tal modo, nesses jazigos onde são guardadas as memórias travestidas, estaria um artifício estratégico memorialístico que, muitas vezes, se vale de pequenas notas, a modo de obituários, para reivindicar as memórias dos corpos desaparecidos e legados ao esquecimento. Assim, vemos que por meio de suas montagens, Campuzano constrói, à sua maneira, um atlas de memórias travestis do Perú, comparável à *mesa* de trabalho na qual Bellatin pretende "criar uma espécie de plataforma onde se entrelacem uma série de variáveis, pessoas, criadores, criações, fantasmas, realidades, e que isso em si seja a obra."<sup>299</sup> (BELLATIN, 2012, p.218)

De acordo com Campuzano, seu projeto de curadoria, tal qual a plataforma de Bellatin, parte de sua necessidade pessoal de preencher as lacunas da memória e de reivindicar um espaço no qual se discuta sobre o olhar dos historiadores e curadores de artes que se encontram institucionalizadas:

El proyecto surgió en el 2004, a partir de una necesidad personal. Yo tenía como un techo estético mi propio travestismo: los referentes de Hollywood, y de lo femenino. Pero siempre había esta cuestión inconsciente de tener detrás de mí otros pasados. Entonces, yo tenía muy poquitas cosas, tenía un libro con una cerámica prehispánica con la imagen de personaje travestido, y tenía unos recortes de periódicos con asesinatos de travestis en la ciudad y una gran pregunta: ¿Qué sucedió en este país; qué sucedió en el territorio que ahora se llama Perú? Y me lancé a responderlas, y sigo buscando respuestas. Lo que pasa, es que hay material, pero no hay un trabajo, una lectura poscolonial de los textos. Se dice que hubo presencia de andróginos en el prehispánico, pero no se discuten las miradas de los cronistas de la época. (CAMPUZANO, 2009)<sup>300 301</sup>

De tal modo, sob o "teto estético" do salão de beleza, somos convidados não apenas a entrar por esse campo em que a memória viva oculta-se entre as cortinas da morte, como também, a escutar o estribilho que Hugo Achugar apresenta como motivo para

---

<sup>299</sup> "Tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra. "

<sup>300</sup>Entrevista concedida a Marcela Fuentes, disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc09-encuentro-interviews/item/1772-interview-with-giuseppe-campuzano>

<sup>301</sup> Tradução de citação: "O projeto surgiu em 2004, a partir de uma necessidade pessoal. Eu tinha como um teto estético meu próprio travestimento: as referências de Hollywood, e do feminino. No entanto sempre havia esta questão inconsciente de ter atrás de mim outros passados. Então, eu tinha muitas pouquinhas coisas, tinha um livro com essa cerâmica préhispanica com a imagem de personagem travestido e tinha uns recortes de jornais com assassinatos de travestis na cidade e uma grande pergunta: O que aconteceu neste país, o que aconteceu no território que agora se chama Perú? E me lancei a respondê-las, e sigo buscando respostas. O que passa, ;e que há material, mas não há trabalho, uma leitura poscoonial dos textos. Dizem que houve presença de andróginos no prehispanico, mas não se discutem os olhares dos cronistas da época". (CAMPUZANO, 2009)



decodificar as chaves acionadas pelo monumento. Partindo da perspectiva de Achugar, concebemos que a lápide, enquanto imagem, compartilha com a célebre cortina de Parrásio, ou seja, uma armadilha para o olhar (o mesmo efeito de *trompe-l'oeil*). Assim, ambas se revelam como os objetos de representação daquilo que está ocultado por elas:

A lápide, enquanto imagem, compartilha com a célebre cortina de Parrásio o mesmo efeito de *trompe-l'oeil*. Ambas anunciam que há algo por trás, mas na realidade, são elas mesmas o objeto de representação. Nesse sentido, o monumento da memória em pedra, mais que uma representação de outra coisa, é a mesma coisa. O monumento, enquanto fato monumentalizado, constitui a celebração do poder, do poder de ter o poder de monumentalizar. Nesse sentido, o monumento, como a cortina de Parrásio, é, em si mesmo e de uma só vez, o representado e a representação. Mas ao mesmo tempo a representação é um apagamento, uma mancha, que cancela toda outra possível representação que não seja a representada pelo monumento. A visibilidade do monumento torna-se invisível para todos aqueles que o monumento nega ou contradiz. (ACHUGAR, 2006, p.178)

A julgar por essa estética ilusória do tecido que acortina o olhar que Achugar associa à uma lápide, tal vez, possamos entender a curadoria de Campuzano para além de um objeto de representação travestido. Nesse sentido, o *Museu Travesti* seria antagônico ao culto que celebra as instâncias de poder que edificam e monumentalizam, agindo sob os fulgores das cortinas de memórias travestidas que deixam entrever aquilo que é negado e contradito pelo monumento. Contradizer o monumento é, de certo modo, travestir o poder falocêntrico que edifica e oprime. Assim, em correlação com a virilidade que encobre os protagonistas da história oficial, Campuzano em um de seus mostruários, intitulado "epopeya", assegura que "a virilidade tem sido a característica chave do herói peruano. Uma virilidade idealizada como nobre, sobre-humana e única, que são produzidas, remontando o mito bem além de suas proezas." (CAMPUZANO, 2007, p.44)<sup>302</sup>.

Como fundamento dessa ideologia travestida que desvela os paradigmas encobertos pela memória imposta e aceita como oficial, Campuzano propõe uma "falsificação" em quatro atos gráficos. O primeiro, trabalho do artista Javier Sotomayor, configura-se como "esquartejamentos simbólicos dos Tupamaro", travestindo a violência do temperamento cerimonial e a virilidade, além de restituir a dualidade cuja restauração

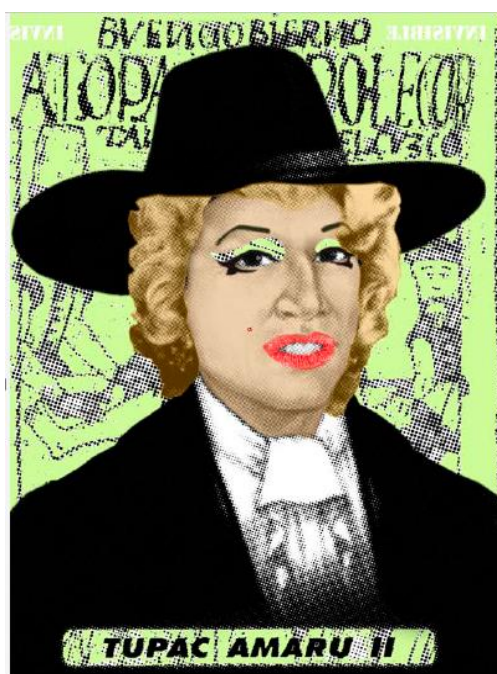
---

<sup>302</sup> Versão original de citação: "la virilidad ha sido el rasgo clave del héroe peruano. Una virilidad idealizada como noble, sobrehumana y única, que lo producen, remontando al mito más allá de sus hazañas." (CAMPUZANO, 2007, p.44).

se dá pela mestiçagem necessária com diversos ideais de beleza femininos, como, por exemplo, Dina Paucar, Farrah Fawcett e Marilyn Monroe (imagens A, B e C respectivamente).

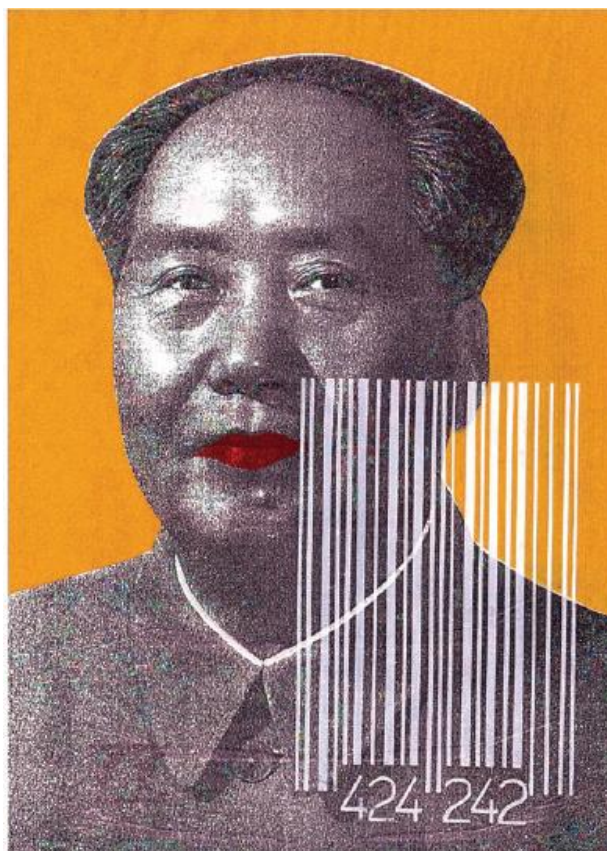


**Figura 13:** (A e B : Javier Sotomayor original II: Farrah–Amaru original III: Dina–Amaru. Serie: La falsificación de las Tupamaro 2006–2007. Grabado digital sobre papel 100 x 75 cm. C.u. colección del artista, Lima. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p.45



**Figura 14:** (C: Javier Sotomayor original I: Marilyn–Amaru serie: La falsificación de las tupamaro 2006 grabado digital sobre papel 100 x 75 cm. Colección del artista, Lima Monroe había sido superpuesto. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p.46

Ao selecionar como parte de seu museu as serigrafias realizadas pelo coletivo *Taller!NN!*(1988; 1991), Campuzano "cura" a memória arquivada na *Carpeta Negra* (pasta negra), na qual são compiladas dezesseis fotografias adulteradas por meio de intervenções gráficas que transitam entre a esfera intelectual e popular de forma marginal. Consultando essa pasta de memórias, Campuzano recorta, por exemplo, a efígie de *Mao Tsé-Tung*, mentor do maoísmo, cujo pensamento da origem ao Partido Comunista da China (PCCh) foi convertido em uma das organizações políticas mais influentes do século XX, tendo o grupo Sendero Luminoso como um de seus estemas na América Latina. Diante da figura amortecida do líder chinês que aparece com a boca encarnada, temos não apenas o travestir da tirania de um ditador, como também, uma ideologia comunista travestida pelo código de barras, como uma espécie de crítica às contradições ideológicas entre comunismo e capitalismo.

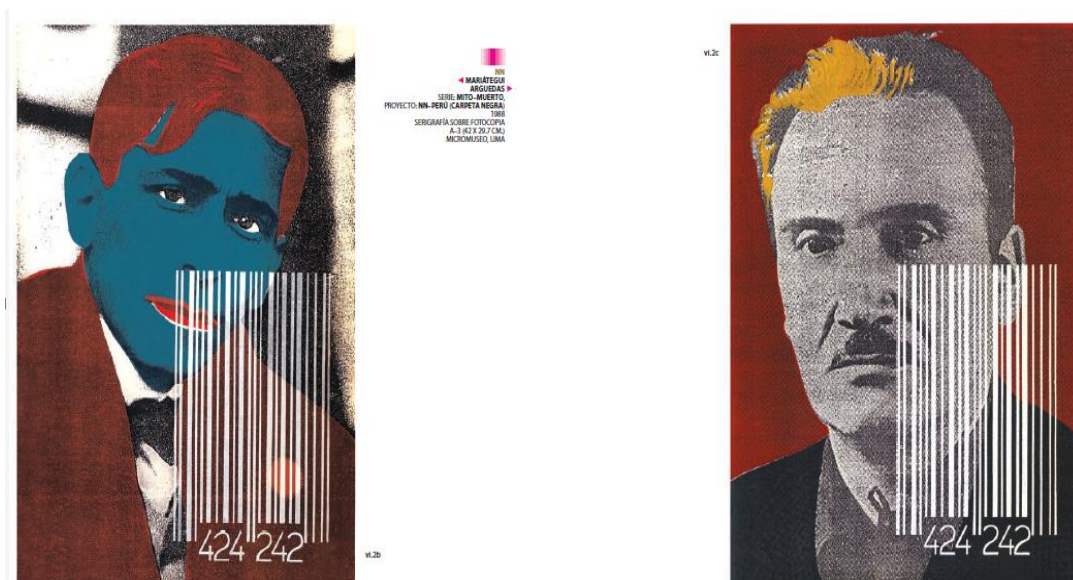


**Figura 15:** NN Mao. Serie : Mito–Muerto, Proyecto: NN–perú (carpeta negra) 1988. Serigrafia sobre fotocopia A–3 (42 x 29.7 cm.) Micromuseo, Lima  
Fonte, CAMPUZANO, 2007, p.47

Além de travestir as ideologias políticas, Campuzano chama atenção para o gesto do coletivo *NN* que infringe também a monumentalidade que erige o cânone literário, maquiando também os retratos do escritor José Carlos Mariátegui (1894-1930) e



José María Arguedas (1911-1969). Enquanto a imagem de Mariátegui é decifrada por Campuzano como um possível resultado de um enfrentamento existencial do escritor com a futura androginia do cantor David Bowie, Arguedas também é lido como uma figura transgressora, cuja releitura atualiza sua obra literária como uma espécie de referência libertária do *punk criollo*.<sup>303</sup>



**Figura 16 :** NN Mariátegui ( à esquerda) e Arguedas ( à direita). Serie : Mito-morto, proyecto: NN-Perú (carpeta negra) 1988 serigrafía sobre fotocopia A-3 (42 x 29.7 cm.) Micromuseo, Lima. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p.48

Assim, na série Mito-Morto, Campuzano apresenta a sua curadoria como um ritual de "depuração", de modo que a dualidade é exibida como uma *Kali* (divindade de origem hindu)<sup>304</sup> que, comparável com as representações da Mãe Terra *Tlaltecuhli e Pachamama*, é evocada como a "fonte do ser e devoradora do tiempo" (CAMPUZANO, 2007, p. 44)<sup>305</sup>. Nesse "rito de passagem", o mito é travestido como uma forma de expurgar a violência impressa nas imagens que figuram na história oficial. A adulteração dessas imagens travestidas denota também a "pulsão *arquiviolítica*" (de agressão e destruição), que Derrida apreende como *mal de arquivo* (DERRIDA, 2001,

<sup>303</sup> Campuzano faz alusão aos movimentos musicais e artísticos que atuaram em plena ditadura em alguns países latino-americanos, como Chile, Peru, Colombia e Argentina. A em torno de uma posição política dissidente ao regime, tem como proposta uma estética crua, justaposta aos elementos de identidade autóctone e mestiça de cada lugar.

<sup>304</sup> *Kali* é uma divindade de forte representação dentro do hinduísmo, conhecida também como o par feminino de *Shiva*, cuja energia também está associada ao poder da criação e destruição, como força de renovação da vida.

<sup>305</sup> Versão original de citação: "fuente del ser e devoradora del tiempo"(CAMPUZANO, 2007, p. 44

p.23), que comparável às "lápides de papel" impressas nas colagens de Campuzano, ocupam o lugar vazio, muitas vezes deixado pelo apagamento "que cancela toda outra possível representação que não seja a representada pelo monumento" (ACHUGAR, 2006, p.178). Portanto, dialogável com a textura da mortalha de papel idealizada pela "Frida viva" no capítulo anterior, as memórias curadas por Campuzano aparentam estar sob a implicação daquilo que Georges Didi-Huberman concebe em *A pintura encarnada* (2013), como "efeito pano"<sup>306</sup> que, para além das aparências, emerge como uma espécie de sintoma por excelência do corpo na lápide pictórica. Trata-se não de uma mimese, mas de um "sintoma paradoxal", onde a invisibilidade da obra se manifesta violentamente.(DIDI-HUBERMAN, 2013, p.72). Desse modo, travestir o "mito morto" torna-se uma estratégia de dar relevo ao que se esconde por detrás da violência de sua imagem.

Tendo em vista esses fulgores de memórias ausentes, vemos que tanto Campuzano, como o amigo Bellatin parecem redesenhar as memórias de seus corpos, valendo-se de rastros, pegadas e fragmentos. Essa disjunção de memórias é o que dá corpo a uma comunhão entre o filósofo travesti e o escritor *ciborgue* que buscam outras formas de se circunscrever e estabelecer um ponto de contato. É nessa zona de perturbação entre memória, beleza e morte, que Giuseppe Campuzano apresenta-se com uma releitura do "Cavalo de Troia" que se traveste em museu para travestir o pensamento ocidental sobre o museu: " os museus tem sido desde seus primórdios espaços de memória e reflexão, como também sacralização e dogma, onde as obras colecionadas surgem e fluem, porém dentro de um cânone que assimila ou descarta." (CAMPUZANO, 2007, p. 08).<sup>307</sup>

Pensar o museu travestido por Campuzano como uma forma de corromper a dor e a morte através da beleza, nos conduz novamente às palavras de Bellatin ao conceber que "o livro *Salão de Beleza* quiçá tenha seu sentido final no interesse do escritor em

---

<sup>306</sup> Em sua análise sobre *A Obra.Prima Desconhecida* de Charles Pierre Baudelaire, Didi-Huberman apresenta o "efeito pano" como uma forma de ler efeito de *trompe-l'oeil* da cortina de Parrásio.

<sup>307</sup> Versão original de citação: " os museus tem sido desde seus primórdios espaços de memória e reflexão, como também sacralização e dogma, onde as obras colecionadas surgem e fluem, porém dentro de um cânone que assimila ou descarta." (CAMPUZANO, 2007, p. 08).

responder certas perguntas sobre as possíveis relações entre beleza e morte." (BELLATIN, 2005, p.132)<sup>308</sup>.

Regressamos ao artigo de Boris Groys: "A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte". (2014), para avigorar a ideia de que "não é coincidência que os museus sejam tradicionalmente comparados a cemitérios: ao apresentarmos a arte como resultado final da vida, ela oblitera-se de uma vez por todas." (GROYS, 2014, p, 60) No entanto, Groys apresenta as estratégias de documentação de arte como uma estratégia de sobrevivência que "indica a tentativa de usar a mídia artística dentro de espaços de arte para referir-se à vida, propriamente dita, ou seja, a uma atividade pura" (GROYS, 2014, p, 60). Diferentemente da oposição apresentada por Groys entre a finitude destinada aos cemitérios e a vida enquanto atividade pura da documentação da arte, vemos que tanto o atlas de Bellatin como o museu de Campuzano operaram como lugar de comunhão entre vida e morte. Igualmente, como esse ritual de consagração de opostos complementares, o martírio e a devoção comungam no mesmo espaço como um "estado gel de intercâmbio" cuja viscosidade dilui-se num circuito coletivo.

Decerto que "não é coincidência que os museus sejam tradicionalmente comparados a cemitérios", do mesmo modo que também não é por acaso que os salões de beleza sejam jazigos para tratar das células mortas. Assim, dissertar sobre o Museu Travesti é entendê-lo como uma ilha dentro do arquipélago antimonumental do curador Mario Bellatin. Uma ilha cuja luz vem do falso brilho de lantejoulas, mas ainda se faz enxergar em meio à escuridão, da mesma forma que se faz invisível em meio à claridade violenta dos holofotes. Nesse contexto, o "Salão de beleza" torna-se o lugar (*oikos*) que abriga as contradições entre vida e morte, martírio e redenção, prazer e dor, como vemos a seguir, em outro trabalho de Christian Bendañán, recortado por Campuzano, intitulado "Estética center" (1998):

---

<sup>308</sup> Versão original citação: "El libro *Salón de Belleza* quizá tenga su sentido final en el interés del escritor en responderse ciertas preguntas sobre las posibles relaciones entre belleza y muerte." (BELLATIN, 2005, p.132).



**Figura 17:** Christian Bendayán: Estética center (1998). acrílico sobre madera .150 x 250 cm. Colección Hugo Martínez, Lima **Fonte:** CAMPUZANO, p.19

Por detrás da estética que muitos classificariam como *kitsch*, esconde-se também a pulsão que o historiador e curador peruano Manuel Munive Maco (1971) identifica como *El deseo místico* (1999) que resiste na disputa entre "estética artística" e "estética cosmética", confrontando distintos níveis de realidades. Desse modo, Maco destaca o desdobramento e o aspecto mutante que incidem sobre a superfície polida do espelho que aparece na imagem como elemento fundamental entre o representado e as relações que articulam o que por ele é refletido:

[...]. Ese desdoblamiento plantea al menos dos niveles o realidades: el primer plano, donde aparece el personaje principal y sus enseres, y el segundo, donde vemos el reflejo de aquello que está detrás del mismo. En el primero, instrumentos de belleza y estatuillas de santos y toda una parafernalia devocional conformando una especie de altar privado; una apropiación de imágenes sacras para la protección personal y el amparo de una existencia signada por la marginalidad y el rechazo. Y en el reflejo del fondo las láminas de modelos femeninas que se constituyen en el paradigma a imitar. (Además, el título del cuadro y la razón social de estos establecimientos coinciden: Estética Center [o Centro de Estética]. Un oblicuo modo que sobrepasando el juego de palabras, incluso la superación de la ligazón de dos idiomas constantemente en pugna, parafrasea irreverentemente los conceptos de estética en tanto categoría filosófica o ciencia de lo bello. Estética «artística» y estética «cosmética» en confrontación).(MACO apud CAMPUZANO, 2007, p. 19)<sup>309</sup>

<sup>309</sup> Tradução de citação: " [...] Esse desdobramento plantea ao menos os níveis ou realidades: o primeiro plano, donde aparece a personagem principal e seus apetrechos, e o segundo, onde vemos o reflexo

Nesse plano em que os instrumentos de beleza confundem-se com os artigos religiosos dispostos no altar, o sagrado é posto a serviço do profano, como uma espécie de amparo aos corpos dissidentes que se encontram à margem. Dentro desse cenário "místico", encontram-se também os cartazes com imagens das divas pop, idolatradas como mito de beleza inspiradora. Maco destaca também a percepção do próprio artista, Christian Bendayán, que refere-se aos quadros em que aparece os salões de beleza como uma "cozinha estética" usada por ele como recurso metonímico para falar do Peru de maneira geral: "onde se preparava ou se cozinhava a beleza. Onde estava o conceito do que é beleza no ser humano peruano. (CAMPUZANO, 2007, p. 19)<sup>310</sup>

Assim, faz-se possível entender o altar além desse espaço privado para adoração, mas também como uma prática de leitura análoga ao que Didi-Huberman reconhece como um dos possíveis desdobramentos do método atlas de memórias de Aby Warburg: a *mesa*. Por conseguinte, o altar não somente estaria configurado como um espaço para devoção, mas também, como um lugar de narrativas. Tais elementos sagrados e profanos operam o milagre de comunicar as memórias destinadas ao silêncio. De tal modo, servindo como alicerce criativo, os parâmetros religiosos que revestem o *Museo Travesti del Perú* incorporam os matizes entre o martírio e a devoção, como é possível ver no autorretrato de Christian Bendayán:

---

daquele que está detrás do mesmo. No primeiro, instrumentos de beleza e estatuetas de santos e toda uma parafernalia devocional conformando uma especie de altar particular; uma apropriação de imagens sacras ara a proteção pessoal e o amparo de uma existência marcada pela marginalização e o rechaço. e no reflexo do fundo dos quadros de modelos femininas que formam uma padrão a ser imitado. ( Além do mais, o título do quadro e a razão social desses estabelecimentos conincidem: Estética Center [o Centro de Estética]. Um modo oblíquo que ultrapassando o jogo de palavras, inclusive a superação da ligação de dois idiomas constantemente em conflito, parafraseia irreverentemente os conceitos de estética tanto na categoria filosófica como na científica do belo. Estética << artística>> e estética << cosmética>> em confronto)".(MACO *apud* CAMPUZANO, 2007, p. 19)

<sup>310</sup> Versão original de citação: "donde se preparaba o se cocinaba la belleza. Donde estaba el concepto de lo que es belleza en el ser humano peruano." (CAMPUZANO, 2007, p. 19)





**Figura 18: Christian Bendayán.** Estética center 1997.  
Acrílico sobre cartulina 69 x 50 cm. Colección Lala Rebaza, Lima  
Fonte: CAMPUZANO, 2007, p. 76

A dramatização barroca autorretratada acima, não apenas permite-nos acessar o tecido que encobre sua memória particular, como também adentrarmos o imaginário coletivo cujo sentimento de unidade se dá pelo espírito plural enfeixando a arte, a tradição e vivências que compõe sua identidade cultural. A cabeça adornada com atributos de redenção e martírio evoca a relação entre a imagem de Cristo e Santa Rosa de Lima. Diante de tal imagem, Manuel Munive Maco, em *El deseo místico* (1999), acrescenta que a presença do feminino incorporando as individualidades diversas que convergem

em si a dualidade entre o real e o quimérico: "a mãe, a enamorada, a irmã, a sereia, o travesti, a prostituta, a Virgem, a vedete, a flor." (CAMPUZANO, 2007, p. 78)<sup>311</sup>.

Em nota de apresentação de seu museu, Campuzano afirma que toda peruanidade é umtravestismo (CAMPUZANO, 2007, p. 09). Portanto, transitar por esse lugar de memória itinerante equivale ao gesto de abrir um atlas que nos conduz a empreender viagens através dos tempos. Nessas excursões chocam-se espaços e distintas fontes que vão desde elementos culturais pré-incaicos até a plástica pós-industrial, de objetos de arte a recortes de jornais populares. Desse modo, Campuzano ressalta que "o travesti é ponte entre imagem e texto, entre tempos e espaços, onde, herdeiro de uma linhagem de mediadores - xamãs, deuses, virgens e santas - há de voltar a se encontrar." (CAMPUZANO, 2007, p. 08-09)<sup>312</sup>

Porém, essa confluência de memórias díspares é incorporada no ritual em que o martírio e a devoção são lavrados no próprio corpo. Perante o manto da Santa Rosa de Lima coroada de espinhos, vemos, pois, a "chave" que Achugar localiza como a cortina cujo "efeito pano" anuncia o que está sob suas tramas. O mesmo manto poderia então ser concebido como a lápide que encobre e traveste as bases do monumento que o nega e contradiz. Decerto, não é por acaso que os museus sejam tradicionalmente comparados a cemitérios. No entanto, em seu *Museo travesti del Perú* (2007) Campuzano constrói não apenas um arquivo de memórias, como também, um santuário para as "travestis devotas" que oferecem seus corpos como ex-votos aos pés da padroeira Santa Sara (Sarita) Colonia:

---

<sup>311</sup> Versão original de citação: "la madre, la enamorada, la hermana, la Sirena, el travesti, la prostituta, la Virgen, la vedette, la flor." (CAMPUZANO, 2007, p. 78).

<sup>312</sup> Versão original de citação: "el travesti es puente entre imagen y texto, entre tiempos y espacios, donde, heredero de un linaje de mediadores - chamanes, dioses, vírgenes y santas - ha de volverse a encontrar." (CAMPUZANO, 2007, p. 08-09)





**Figura 19** Devotas travestis. Exvotos. Mausoleo de Sarita Colonia, Cementerio General de Baquijano, Callao. **Fonte: CAMPUZANO, 2007,p.78**

\*\*\*\*\*

Em seu ensaio de apresentação do *Museo Travesti del Perú*, Mario Bellatin chama atenção para o milagre de "ter em mãos o que não está convidado a existir." (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, 2007, p.10). Diante de tal milagre, seguimos escutando os ecos súbitos por entre os vincos que sulcam os mantos que encobrem nossas memórias mestiças.

### 3.2 Fulgores de memórias prostitutas e mestiças sob mantos barrocos

Diante de tal milagre, Bellatin narra sua experiência onírica onde seu corpo é transportado a uma ilha: "supostamente perto das praias de Chincha existe uma ilha onde foi montada uma grande feitoria para tratar a carne das baleias que são caçadas nos arredores." (BELLATIN *apud* CAMPUZANO,2007, p,10).<sup>313</sup> Nesse lugar ermo, onde Campuzano costumava aparecer em companhia do amigo Eduardo, conhecido como La Duda, a quem é dedicado o Museo Travesti del Perú, Bellatin expõe em seu relato um instante desses "milagres" performáticos que avultam a memória:

Es un lugar poco conocido. Siempre envuelto en una suerte de bruma. Alrededor de sus costas se encuentran acoderados una serie de herrumbrosos y gigantescos barcos pesqueros. Muchos hombres anónimos, venidos de diversas partes del mundo, trabajan en la factoría con los gigantescos cuerpos de los cetáceos muertos. Otros permanecen en sus barcos fantasmas. (BELLATIN, *apud* CAMPUZANO, 2007, p.10)<sup>314</sup>

Para além dos limites da morte o ofício de curador confunde-se com a tarefa de escutar os subterrâneos sinais de memórias que retumbam na matéria plástica que compõe o cenário artificial que abriga a beleza. Nessa paisagem miraculosa paira a fé daqueles pescadores cujo imaginário é perturbado pelas aparições noturnas de "la virgen de las Guacas", como vemos a seguir na fotografia tirada por Alejandro Gomez de Tuddo:

---

<sup>313</sup> Versão original de citação: "supuestamente cerca de las playas de Chincha existe una isla donde se ha montado una gran factoría para tratar la carne de las ballenas que se cazan en los alrededores." (BELLATIN *apud* CAMPUZANO,2007, p,10).

<sup>314</sup> Tradução de citação: "Em um lugar pouco conhecido. Sempre envolto em uma espécie de bruma. Ao redor de suas costas se encontram duplicadas uma serie de enferrujados e gigantescos barcos pesqueiros. Muitos homens anônimos, vindos de diversas partes do mundo, trabalham no depósito com os gigantescos corpos das baleias mortas. Outros permanecem em seus barcos fantasmas". (BELLATIN, *apud* CAMPUZANO, 2007, p.10



**Figura 20:** Alejandro Gómez de Tuddo. La virgen de las guacas 2007 Impresión Cromogénica 70 x 194 cm. colección del artista, Roma  
Fonte: CAMPUZANO, 2007,p.80-81

Alejandro Tuddo, o fotógrafo que também é recorrentemente citado no conjunto obra de Bellatin, emprende viagens em busca de personagens travestis para compor uma de suas exposições em Roma. Numa dessas viagens, capta um dos "milagres" em que Campuzano intercede entre a imagem da virgem, da travesti e da prostituta, como uma forma de "transcender tales disyuntivas binarias (salvaje-civilizada, centro-margen, hombre-mujer)".<sup>315</sup> (CAMPUZANO, 2008, sp) Ao mesmo tempo em que busca transcender o mito criado em torno da figura canônica, Campuzano faz descender a construção da imagem construída, como ele mesmo afirma, em prol de uma obsessão por cultuar e registrar o próprio corpo; um processo que nasce do fetiche, mas que também possibilita o exercício de remapear o corpo. A necessidade de transfigurar permite criar estratégias que dão sentido ao corpo para deslocar o sujeito. Assim, em meio às transfigurações do corpo, Campuzano afirma existir uma relação confessional entre o sagrado e o profano:

---

<sup>315</sup> Campuzano em entrevista "Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Peru" (2008), concedida a Lawrence la Fountain-Stokes, disponível na página do *Instituto Hemisférico de Performance y Política*

la Virgen María y las travestis peruanas y, a partir de ésta, una relación conceptual entre la Virgen y lo travesti que trasciende los tópicos católicos de unicidad, apariciones e idolatrías como mestizajes culturales, y la pobreza: la Virgen como el travesti por excelencia con su ajuar magnífico y sus apariciones performativas. No soy el primero que se traviste de Virgen: ya durante el Medioevo se hizo en el teatro. Pero es en 2007, en el contexto de la publicación del libro *travesti*, que decido cambiar la imagen de puta por la de virgen, como metáfora de un travestismo como ritualidad y mestizaje. De la composición triangulada, sacra y estable del Renacimiento a traslapar cuerpos y culturas que la desestabilicen. (CAMPUZANO, 2008, sp)<sup>316</sup>

Tais aparições performativas da Virgem no imaginário popular transcendem a ideia de soberania católica. Voltamos, assim, ao par de memórias em *O arquivo e o repertório* (2013) sugerido por Diana Taylor para pensar "a performance multicodificada" dos rituais indígenas que paradoxalmente parecem resistir e sobreviver dentro do "próprio sistema simbólico concebido para eliminá-las: o catolicismo romano" (TAYLOR, 2013, p.81). Entendendo as aparições da Virgem de Campuzano como uma "metáfora de um travestismo como ritualidade e mestiçagem" destacamos as iluminações apresentadas por Diana Taylor diante da Virgem de Guadalupe, corroboraríamos com a ideia de que:

Há inúmeras transformações da Virgem em múltiplas figuras regionalmente específicas. Cada área colonizada pelos espanhóis tem um panteão de Virgens –além das numerosas versões e aparecimentos registrados da própria Virgem de Guadalupe, que é padroeira de grupos etnicamente diversos por todas as Américas. Esta estratégia de duplicar e continuar o mesmo, de se movimentar e permanecer, de se multiplicar diante de políticas sociais e religiosas constritivas, conta uma história muito específica de opressão, migrações e reinvenção que poderia se perder se o modelo de substituição, perda e redução fosse usado para explicar as "continuidades". ( TAYLOR, 2013, p.86)

---

<sup>316</sup> Tradução de citação: "A Virgem María e as travestis peruanas e, a partir desta, uma relação conceitual entre a Virgem e o travesti que transcende os tópicos católicos de unidade, aparições e idolatras como mestiçagem culturais, e a pobreza: A Virgem como o travesti por excelência com suas roupas magníficas e suas aparições performativas. Não sou o primeiro que se traveste de Virgem: já durante o Medievo se realizou o teatro. Porém em 2007, no contexto da publicação do livro *travesti*, que decido trocar a imagem de puta pela virgem, como metáfora de um travestismo como ritualização e mestiçagem. Da composição triangulada, sacra e estável do Renascimento a sobrepor corpos e culturas que a desestabilizem". (CAMPUZANO, 2008, sp)

Nessa problemática em que os marcos temporais são transcendidos, travestir a história é se valer da antimonumental estratégia "de duplicar e continuar o mesmo, de se movimentar e permanecer, de se multiplicar diante de políticas sociais e religiosas constrictivas, contra uma história muito específica de opressão." (TAYLOR, 2013, p.86). Diante dessas estratégias, percebemos que no manto que envolve as memórias multicodeificadas inscreve-se a "sobrevivência" que Aby Warburg concebe como a *Nachleben*, ou seja, as transmutações que implicam na zona de forças de memórias que seguem ativas, atualizando a força que reside no símbolo como lugar de conservação de energias originadas pela vivência. Portanto, nessa latência da composição triangulada que Campuzano apresenta como a comunhão entre a travesti, a virgem e a prostituta, são evocadas as referências sacras e estáveis do Renascimento. Nessa tríade são incorporados os ritos sagrados e profanos da memória mestiça. Ao propor uma transmutação da imagem travesti, passando de "puta erotizada à virgem estática", Campuzano salienta em seu diálogo com Miguel A. López que a aparição da Virgem Maria não foi invenção sua, considerando que sua performance, além de incorporar séculos de teatro medieval, evoca também as pulsões ancestrais das danças que abrigam as memórias dos corpos, tal qual uma mimese do desconhecido que se manifesta por meio do corpo dançante incorporando a estética contraditória de opostos:

Ciertas danzas ancestrales conservan uno de sus rasgos característicos: el ritualista travesti, cual mimesis de aquello desconocido, transformándolo como al propio cuerpo. Danzante hecho centro que complementa nuestra estética de opuestos –síntesis de nuestras cosmovisiones en trance. Dos pueblos idólatras que se encuentran. La *wak'a*<sup>317</sup> es penetrada por el dios católico –como Pachamama por Illapa–fecundándose de señores, vírgenes y santos mestizos, alumbrando nuevas danzas travestis cuando el rito, ya espectáculo, reanuda. Cada coreografía germina en determinado momento – pauta y no condición para una transformación tenaz y pendiente –y localidad – expandiéndose a otras para potenciar sus significados y estéticas. De los regionalismos hacia la historia compartida. (CAMPUZANO, 2007, p. 60)<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Dentro da cosmovisão religiosa andina, as *Huacas* ou *wak'a* são concebidos como o lugar sagrado onde os espíritos se encontram após a morte.

<sup>318</sup> Tradução de citação: " Certas danças ancestrais conservam uma das características: o ritual travesti, como mimesis daquilo que é desconhecido, transformado-o como o próprio corpo. Um feito dançante que complementa nossa estética de opostos- síntese de nossa visão de mundo em transe. Duas populações idolatras que se encontram. A *wak'a* é penetrada pelo deus católico - como Pachamama por Illapa – fecundando-se de senhores, virgens e santos mestiços avivando nova danças travestis quando o rito, já espetáculo, retoma. Cada coreografia germina em determinado momento- exemplo e não condição para uma transformação tenaz e pendente - e localização - se expandindo a outras para potencializar seus significados e estéticas. Dos regionalismos até a historia compartilhada". (CAMPUZANO, 2007, p. 60)

Como fruto desse ritual de "conquista" forçada – a memória mestiça, sequestrada e muitas vezes prostituída –, "cada coreografia germina em determinado momento" traçando um tecido retalhado de memórias travestidas. Campuzano destaca em seu *Museo Travesti del Perú* algumas dessas tradições que, embora marcadas pela colonização, seguem mantendo em seu cerne os ritos de culto à *Pachamama*, celebrando a fertilidade da Terra como um lugar de vida e morte, como, por exemplo, a sua participação no cortejo de *Mamacha Carmen*, venerada como padroeira dos povos mestiços. O ritual em homenagem a *Mamacha Carmen* ocorre normalmente durante o período de cinco dias de festa na praça principal onde são postos em cena os atos teatrais que se "armam" como quadrilhas pelas ruas. Essas "guerrillas", deflagrando cantos de fé em meio às sátiras arcaicas, recontam a história do Perú retratado em coreografias tradicionais, que durante a procissão encenam as demandas dos fiéis contra os demônios. O momento derradeiro da passagem de *Mamacha Carmen* termina no campo-santo para homenagear as almas dos mortos. Nessa trama tecida pelo folclore que veste a memória coletiva, Campuzano transita incorporando papéis que vão desde a figura "do xamã propiciador de embates naturais ao dançante que resiste à dominação exotizada embora ainda protagonista." (CAMPUZANO, 2007, p.60)<sup>319</sup> A seguir vemos as imagens em que Campuzano protagoniza o ritual do "cortapelo" (corte de cabelo), durante o cortejo *Mamacha María* realizado em uma das exposições do *Museo Travesti*:

---

<sup>319</sup> Versão original de citação: "del chamán propiciador de embates naturales al danzante travesti que resiste la dominación exotizado mas aún protagonista." (CAMPUZANO, 2007, p.60).





**Figura 21:** Cortapelo Mamacha María – Ciudad de Arequipa, provincia de Arequipa, Región Arequipa, 2006, coreografía fotografías de Paul Apaza y Aiguel Coaquira, Museo Travesti del Perú, Lima.  
 Fonte: CAMPUZANO, 2007, p.72

Voltando ao plano onírico em que Bellatin nos convida a "ter nas mãos o que não está convidado a existir", somos atraídos também a visitar a *Biografia fantasma*<sup>320</sup> do escritor, que tenta descrever em seu artigo parte da angústia que possivelmente sentiu sua avó quando destruíram sua casa para erguer (no meio da cidade) uma via de trânsito urbano, batizada como *By Pass* (BELLATIN, 2007, p. 62). Ao evocar a imagem da destruição das casas e desalojamento das pessoas, o narrador de *Biografia fantasma* depara-se com a deslumbrante "figura de uma *mamacha* - mulher indígena anciã que

<sup>320</sup> Artigo publicado em outubro de 2007 pela revista *Letras Libres* 63

conserva seu traje tradicional. Lembro-me dela claramente, suas saias volumosas eram fúcsia, sentada no cume de um monte de escombros." (BELLATIN,2007, p. 63)<sup>321</sup>

Partindo dessa imagem enigmática da *mamacha* que permanece sentada sobre os escombros da memória, voltamos às aparições refulgentes das virgens barrocas com seus mantos caudalosos, posicionadas cada uma nos extremos da ilha:

Sin embargo, nadie en los alrededores ignora que algunos días de la semana, y a cierta hora de la noche, desembarcan de un pequeño bote dos sombras que se pierden entre la escarpada costa. Todos los hombres, tanto aquellos que laboran, como los que permanecen en sus barcos, conservan en sus bolsillos unas pequeñas estampas que parecen religiosas. Muestran a un par de vírgenes barrocas, con sus mantos extendidos, apostadas cada una en los extremos de la isla. Una de las imágenes aparece en colores refulgentes. (BELLATIN, *apud* CAMPUZANO, 2007, p. 10)<sup>322</sup>

Ainda que Campuzano tenha proseguido com suas performances sem a companhia de La Duda, ambas permanecem sobrevivendo no imaginário dos que habitam essa ilha travestida. Voltando à imagem em que Campuzano surge como "La Virgen de las guacas" vemos a performance incorporada que permite tornar visível esse entre-lugar (redenção e martírio) que avulta as nuances dessas memórias mestiças.

De certo modo, a "Virgen de las guacas" encarna a tradição pré-colombiana da cultura *moche* ou *mochica*,<sup>323</sup> conhecida, especialmente, por suas avançadas técnicas na arte da metalurgia, tecelagem e cerâmica. Nesse sentido, as *guacas*, termo que provém do *quechua* (*huacas*) para designar os lugares sagrados construídos em um complexo arqueológico, são hoje concebidas como importante patrimônio histórico. Assim, as *Huacas* configuram-se como sepulcros onde se realizavam as práticas funerárias, e também lugar de oferendas. De acordo com a pesquisadora Hélène Bernier, no artigo "La especialización artesanal en el sitio huacas de moche: Contextos de producción y

---

<sup>321</sup> Versão original de citação: "figura de una mamacha- mujer indígena mayor que conserva su traje tradicional. La recuerdo claramente, sus espesas faldas eran de color fucsia, sentada en la cumbre de un montículo de escombros." (BELLATIN,2007, p. 63).

<sup>322</sup>Tradução de citação: " No entanto, ninguém nos arredores ignora que alguns dias da semana, e em algum momento da noite, desembarcam de um pequeno bote duas sombras que se perdem entre a escarpada da costa. Todos os homens, tanto aqueles que trabalham, como os que permanecem em seus barcos, conservam em suas bolsos umas pequenas estampas que parecem religiosas. Mostram um par de virgens barrocas, com seus mantos estendidos, cada uma assentada em pontos extremos da ilha. Uma das imagens aparece em cores refulgentes". (BELLATIN, *apud* CAMPUZANO, 2007, p. 10)

<sup>323</sup> Nomes dados à civilização pré-colombiana desenvolvida durante aproximadamente entre os anos 100-700 anos d.c).

función sociopolítica"<sup>324</sup>, as ruínas *moches* revelam a organização de uma rica produção artesanal tanto no âmbito cotidiano, como nos conjuntos funerários que tornam-se potentes objetos que narram a história e identidade dos consumidores. (BERNIER, 2008, p.39). Desse modo, as sepulturas do sítio de *Huacas de Moche* indicam que cada morto levava consigo um conjunto de memórias que expressavam sua identidade social, albergando suas crenças e concepções sobre a vida após a morte.

Em um dos recortes usados na construção de seu *Museo Travesti*, Campuzano destaca as leituras de Oscar Ugarteche, em *Historia, sexo y cultura en el Perú* (1989) que parte da interpretação do *Mapa Mundi del Reino de las Indias*, publicado na obra *Nueva corónica y Buen gobierno, I*, do cronista Felipe Guamán Poma de Ayala. Nessa obra de Poma de Ayala, é possível reconhecer a dualidade do santuário *moche* formado pelo complexo arqueológico, situado na costa norte do país : *Huaca del Sol* e *Huaca de la Luna*. Ao recortar as palavras de Oscar Ugarteche, Campuzano segue traçando uma rota ancestral, ao mesmo tempo em que nos situa dentro do plano imaginário que Mario Bellatin localiza como "supostamente próximo às praias de Chincha". Dentro de seu atlas de memórias, Bellatin sugere a presença dessa ilha, onde atualmente pratica-se uma carnificina de baleias e que é apontada por Ugarteche, no mapa da memória andina, como o mundo dos mortos, também conhecido como *Chinchaysuyo*. Essa mesma zona é identificada pelo colono, historiador e cronista Pedro Cieza de León, como lugar que servia de palco para práticas sodomitas:

El mundo andino ubicaba el mundo masculino en la parte superior derecha y el mundo femenino en la parte superior izquierda. En la parte inferior derecha estaba lo masculino femenino y en la parte inferior izquierda lo femenino masculino. La parte inferior corresponde a la ambivalencia [...] Estas categorías son aplicables al mundo pre-inca y al inca inclusive [...] Moche ubicado en el Chinchaysuyo figura en el cuadrante que correspondía al mundo de los muertos, al mundo de abajo. En la cuatripartición es el cuadrante inferior derecho, o sureste, tomándose el Cusco por norte. Es posible que la ambivalencia expresada en lo femenino de lo masculino simbólicamente incida en la aceptación tácita y ritual de las prácticas sodomíticas más rituales y andinas colectivas. Y es posible que aquí vinieran a hacerse todos estos rituales más grandes de sodomía. Puerto Viejo, identificado por Cieza de León como lugar donde habían prácticas sodomitas, correspondería al Chinchaysuyo. (UGARTECHE *apud*, CAMPUZANO, 2007, p. 25)<sup>325</sup>

<sup>324</sup> Publicado em *Arqueología Mochica: nuevos enfoques*, Primera edición: mayo de 2008.

<sup>325</sup> Tradução de citação: " O mundo andino localizava no mundo masculino na parte superior direita e o mundo feminino na parte superior esquerda. Na parte inferior direita estava o masculino feminino e na

Em suas coleções de fragmentos e rastros que evocam a ambivalência anunciada entre o masculino e o feminino, Campuzano apresenta o latente indício de uma memória travesti adormecida nas imagens de garrafas de cerâmicas *moches*, também conhecidas como "huaco retratos", expostas no *Museo travesti* como objetos simbólicos que compõem os mostruários de "terapêutica" e "poder" (CAMPUZANO, 2007, 15). A seguir, destacamos o "huaco retrato" que além de evocar o poder de cura, armazenando o líquido sagrado do êxtase divino, contem em sua modelagem a imagem de uma personagem cujo gênero abole as fronteiras entre masculino e feminino:



**Figura 22:** Moche. Botella S. Iv–v d. C. Tierra cocida y pintada 21.6 x 14.9 x 11.7 cm. Museo Larco, Lima. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p. 17

---

parte inferior esquerda o feminino masculino. A parte inferior corresponde à ambivalência[...] Estas categorias são aplicáveis ao mundo pre-inca e ao inca inclusive [...] Moche localizado em Chinchaysuyo figura no quadrante que correspondia ao mundo dos mortos, ao mundo de baixo. Na quadripartição é o quadrante inferior direito, o sudeste, tomando o Cusco por norte. É possível que a ambivalência expressada no feminino do masculino simbolicamente incida na aceitação tácita e ritual das práticas "sodomíticas" mais rituais e andinas coletivas. E é possível que aqui vieram a realizar todos esses rituais maiores de sodomia, corresponderia ao Chinchaysuyo". (UGARTECHE *apud*, CAMPUZANO, 2007, p. 25)

Junto à imagem acima, Campuzano recorta também um fragmento das crônicas do colono Pedro de Cieza de León, no qual vemos o confronto cultural do colonizadores diante dos adulatários que, segundo Cieza de León, eram adorados por um ou mais homens que se vestiam e gesticulavam como mulheres:

Verdad es, que generalmente entre los serranos et Yungas ha el demonio introduzido este vicio debaxo de especie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los quales andan vestidos como mugeres dende el tiempo que eran niños, y habluan como tales: y en su manera, trage y todo lo demás remedauan a las mugeres. Con estos casi como por vía de sanctidad y religión tienen las fiestas y días principales su ayuntamiento carnal y torpe: *especialmente los señores y principales. Esto sé porque he castigado a dos: el vno de los indios de la sierra, que estaua para este efecto en un templo que ellos llaman Guaca de la prouincia de los Conchucos, término de la ciudad de Guánuco: el otro era en la prouincia de Chíncha indios de su magestad. A los quales hablándoles yo de esta maldad que cometían, y agrauándoles la fealdad del pecado me respondieron: que ellos no tenían la culpa, porque desde el tiempo de su niñez los auían puesto allí sus Caciques, para vsar con ellos este maldito y nefando vicio, y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus Indios.*

Pedro de Cieza de León, *Crónica del Perú*, 1553 / 1995: 199–200 (CAMPUZANO, 2007, p. 37)<sup>326</sup>

Voltamos novamente ao lugar que Mario Bellatin localiza como uma zona "próxima às praias de Chíncha", avistando o espectro das virgens de las guacas: "chegar à ilha um pequeno bote a remos e desembarcar em uma praia oculta atrás de um rochedo." (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, p. 10)<sup>327</sup>. Nos arredores da suposta ilha, sobrevivem

---

<sup>326</sup> Tradução de citação: "Verdade é, que geralmente entre os serranos et Yungas há o demônio introduzido este vicio debaixo de espécie de santidade. E é, que cada templo ou oratório principal tem um homem ou dois, ou mais: segundo é o ídolo. Os quais andam vestidos como mulheres desde o tempo que eram crianças, e falavam como tales: e em sua forma, traje e tudo o mais imitavam as mulheres. Com esses quase por via de santidade e religião tem as festas e dias principais sua prefeitura carnal e desajeitada: *especialmente os senhores e diretores*. Isso eu sei porque eu castiguei a dois: um dos índios da serra, que estava para este efeito em um templo que eles chamam Guaca da província dos Conchucos, fim da cidade de Guánuco: o outro era na província de Chíncha índios de sua majestade. Aos quais eu comentei sobre essa maldade que cometiam e agravando-os a feiura do pecado me responderam: que eles não tinham a culpa porque desde o tempo de sua infância os haviam posto ali seus caciques, para vsar com eles este maldito e nefando vicio, e para ser sacerdotes e guarda dos tempos de seus índios". Pedro de Cieza de León, *Crónica del Perú*, 1553 / 1995: 199–200 (CAMPUZANO, 2007, p. 37)

<sup>327</sup> Versão original de citação: "llegar a la isla en un pequeño bote a remos y desembarcar en una playa oculta detrás de un roquedal" (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, p. 10).

as memórias dos índios que escandalizaram o cronista Cienza de León e os demais colonizadores. Como encarnação santificada, Campuzano ressurge como uma aparição fantasmagórica que incorpora a Senhora dos mortos: Virgem protetora de "las guacas". Ao encarnar a dualidade entre sagrado e profano, Campuzano confessa que quando incorpora a imagem da santa prostituta travestida, percebe que a travesti em relação à mulher é como essas estrelas que vemos brilhar no céu, mas que já desapareceram há anos: trata-se de uma mulher pré-histórica. Nesse sentido, "la virgen de las guacas" nos deixa entrever "a face barroca" que Roland Barthes confere ao Perú travesti, onde transitam "índias, mouras, negras, chinesas, espanholas, católicas, drogadas, teatrais, pagãs, circulando das caravelas aos *self-services*, e de um sexo ao outro. (BARTHES *apud* CAMPUZANO, p.50)<sup>328 329</sup>

Diante do mostruário "mestiço" reincide o milagre de "ter nas mãos o que não é convidado a existir" anunciado por Bellatin. Desse modo, o museu portátil de Campuzano vai além das peças idealizadas por Duchamp, que pretendia construir a história da arte portátil, ou até mesmo das ações de Beuys que tentava resumi-la em uma só lição. Para Bellatin, o museu travestido, além de permitir a convivência simultânea com todas as épocas nele registradas, permite: "proferir el grito necesario para contar el horror en cuatro dimensiones. Las que puede ofrecer un espacio que se sitúa más allá de lo que un libro es capaz de ofrecer." (BELLATIN *apud* CAMPUZANO, 2007, p.10)

\*\*\*\*\*

"Simulava-se uma vez, uma saia e um manto emergindo de uma caravela e, após a irrupção, o vestido, a mulher: sua memória vagabunda."<sup>330</sup> Com esse tom narrativo de conto popular, Giuseppe Campuzano alça a discussão sobre as práticas de dissidência cultural nômade e mestiça na América Latina. Partindo de um vinco social de memórias

---

<sup>328</sup> Barthes, Roland, 1967 / 1980 «La faz barroca», Pere Gimferrer (trad.), Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, I edición, p. 3–6, Barcelona: Seix Barral.

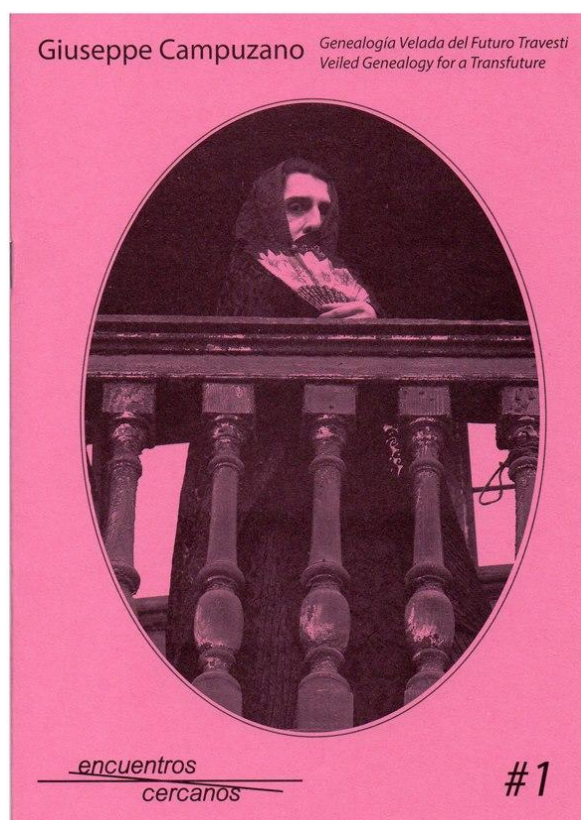
<sup>329</sup> Versão original de citação: "indias, moras, negras, chinas, españolas, católicas, drogadas, teatrales, paganas, circulando desde las carabelas a los *self-services* y de un sexo a otro" (BARTHES *apud* CAMPUZANO, p.50)

<sup>330</sup> Versão original de citação: "simulábase una vez, una saya y un manto surgiendo de una carabela, y tras la irrupción, el vestido, la mujer: su memoria vagabunda".



passadas, articula seu lugar de enunciação presente ao devir de uma "Genealogia velada del futuro Travesti"(2012), que se desdobra posteriormente em um "Manifesto em quatro atos" (2013). Ambos os textos configuram-se como ramificações do projeto *Museo Travesti del Perú* (2007). Nessa rota ancestral imaginária, Campuzano nos permite delinear, junto ao atlas de Bellatin, uma abreviada leitura sobre essa linhagem de "memórias vagabundas", veladas e reveladas<sup>331</sup>.

Enquanto o escritor dervixe assume seu papel de curador, assumindo em alguns momentos a imagem de "um pirata amável e feroz em busca de tesouros ausentes", Campuzano, dentre tantas máscaras, traveste-se também com o véu que oculta a memória mestiça das mulheres "tapadas", como vemos na imagem a seguir: capa de sua "genealogia velada".



**Figura 23:** capa da primeira publicação de Genealogia velada del Fututo Travesti. Editora *Encuentros Cercanos*, Lima (2012)

<sup>331</sup> Antes de darmos sequência ao presente artigo devemos advertir que não empreendemos aqui o uso neutralizador do *x* em lugar das marcas gramaticais com as quais denominam-se o sexo de substantivos ou determinantes de referências e pronomes pessoais, pois optamos por não interferir no corpo textual de Campuzano que, embora não comunique claramente este caráter agramatical em sua escrita, nos apresenta um campo minado de conceitos que visam romper com a lógica classificatória e normativa de gêneros. Assim, seguimos os rastros deixados por Campuzano sem pretensões de adequá-los aos critérios que não sejam oferecidos por seu trabalho.

Ao tentar traçar a ascendência do travestismo, Campuzano apresenta imagens que evocam a mestiçagem que encobre a tradição de *las Tapadas limeñas*. Tal denominação era atribuída às mulheres da época (que abarca desde o vice-reinado do Peru até o início da República) que transitavam pelas ruas cobertas por saias ou mantos, deixando entrever sinuosamente apenas um detalhe do rosto. De acordo com registros literários e históricos, essa prática teve início no século XVI e se estendeu até princípios do século XIX republicano, quando começa a ser tachada como *démodé* em decorrência da chegada da moda francesa que parssa a infundir um novo padrão de beleza. Em um hiato sintomal, Campuzano rastreia a memória travesti no decadentismo das *Tapadas limeñas*, que ""transcorreram de autoras da Colônia mestiça e personagens *démodé* da Modernidade Colonizada" (CAMPUZANO, 2012, p.09), na resignificação de imagens da revoltosa árabe que "enfrenta sua censura moderna nas colônias francesas na África e sua proibição contemporânea na França." (CAMPUZANO, 2012, p.09)<sup>332</sup>.



Figura 24: Ignacio Merino. *Tapadas*. 1854. Litografia, 9.8 x 7.3 cm. Biblioteca Manuel Solari Swayne, Lima. Fonte: CAMPUZANO, 2007, p. 40

<sup>332</sup> Versão original de citação: "transcurrieron de autoras de la Colonia mestiza a personajes *démodé* de la Modernidad Colonizada" (CAMPUZANO, 2012, p.09).

"enfrenta su censura moderna en las colonias francesas en África y su prohibición contemporánea en Francia" (CAMPUZANO, 2012, p.09).



Nesse jogo de simulações de memórias, enquanto Campuzano se traveste de museu, Bellatin explora formas de "saquear caravelas" colonizadoras, como estratégia artística em meio a um cenário catastrófico.

Nessa fiação que vai "Do véu-totem ao véu-agente", Campuzano enovela o corpo ancestral ao corpo agente – "o véu rebelado-revelado" – como metáfora que concentra a imagem do incorporado e daquele que o incorpora: "O disfarce como subversão transnacional. Uma releitura histórica desde a aparência onde imaginar o passado e futuro, nos desenha outro presente."(CAMPUZANO, 2012, p.09)<sup>333</sup> Igualmente, comparável ao enfrentamento de Bellatin diante do "museu-milagre", Campuzano nos leva a seguir a rota de memórias cujas latências ocultas pendulam entre o sono e a vigília nos remetendo, ainda que de forma enviesada, ao *Kitsch onírico* (1923-25)<sup>334</sup> de Walter Benjamin. Assim, o museu opera como um totem dos objetos dentro dessa busca surrealista em que o *kitsch* é caricaturado como a derradeira máscara que acolhe sonhos e a força das coisas ausentes:

No matagal da pré-história procuram a árvore totêmica dos objetos. A suprema zombaria dessa árvore totêmica, a última de todas, é o *kitsch*. Este é a última máscara de banalidade que revestimos no sonho e na conversa para reabsorver a energia do extinto mundo das coisas. (BENJAMIN, 1997, p. 188-189)

Ao travestir realidades e sonhos com a "última máscara de banalidade", Campuzano recolhe em sua genealógica "árvore totêmica" os frutos "rebelados- revelados" como parte de seu jogo de máscaras. Mesmo quando não expostos, as máscaras e os panos seguem eclipsados no jogo de simulações de memórias efêmeras: "a caída dos mantos peruanos e véus árabes (culturais mas também fetiches) não extirpa p desejo simulador – o travesti não radica no vestuário mas sim em sua fugacidade."(CAMPUZANO, 2012, p.09)<sup>335</sup>. Em meio a esse "matagal da pré-história", apontado por Benjamin,

---

<sup>333</sup> Versão original de citação: "El embozo como subversión transnacional. Una relectura histórica desde la apariencia donde imaginar el pasado y futuro, nos plantea otro presente"(CAMPUZANO, 2012, p.09).

<sup>334</sup> BENJAMIN, Walter, *Kitsch onírico* : Glosa sobre o surrealismo. R e v i s t a U S P, S ã o P a u l o (33) : x x - x x , m a r ç o / m a i o 1 9 9 7

<sup>335</sup> Versão original de citação: "la caída de los mantos peruanos y velos árabes (culturales pero también fetiches) no extirpa el deseo simulador – el travesti no radica en el atuendo sino en su fugacidad"(CAMPUZANO, 2012, p.09).

entrevemos os encontros imaginários entre o "monge dervixe" e "la tapada travesti", como parte do complexo jogo textual de aparências idealizado por Mario Bellatin como uma plataforma "onde se entrelacem uma serie de variáveis, pessoas, criadores, criações, fantasmas, realidades e que isso sem si a obra." (BELLATIN, 2012, p.218).<sup>336</sup> Ao ser questionado em entrevista concedida a Ramiro Lerrain para a revista *Orbis Tertius*<sup>337</sup> (2006), sobre os motivos de sua recorrência às tradições culturais, Bellatin afirma que o disfarce torna-se uma estratégia de criar um espaço não reconhecível onde os fatos operem como uma máscara:

Son muchas las razones. Creo que la principal es respetar lo que planteé desde mi primer libro, el generar un no tiempo y un no espacio real o reconocible. De manera que incluso cuando aparezca la mención de algún lugar funcione como una máscara. Es como una especie de evolución o involución de movimiento para no estar quieto, sin decir dónde es, cuándo es. Pero se trata de una suerte de máscara o velo, de una apariencia japonesa, o de una tradición judía, árabe, china. (BELLATIN *apud* LARRAIN, 2006, p. 02)<sup>338</sup>

Sob essa aparência de "máscara ou véu" também se esconde o estigma de "pária", cujas marcas arfantes oscilam "como uma espécie de evolução ou involução de movimento para não estar quieto, sem dizer onde é, quando é." (BELLATIN *apud* LARRAIN, 2006, p. 02).<sup>339</sup> Assim, a vicissitude de memórias estrangeiras arfam como a noção de travestismo localizada por Campuzano na fugacidade dos gestos das mulheres veladas. Nesse "efeito pano", o travestismo que encobre os gestos dessas memórias párias residiria também naquilo que Didi-Huberman apreende como o "detalhe". De acordo com o historiador, assim como o "efeito pano", o "detalhe" pulsa em seus fulgores a

---

<sup>336</sup> Versão original de citação: "donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra."(BELLATIN, 2012, p.218).

<sup>337</sup> LARRAIN Ramiro: Entrevista a Mario Bellatin *Orbis Tertius*, 2006 11(12).

<sup>338</sup> Tradução de citação: "São muitas as razões. Creio que a principal é respeitar o que planeei desde meu primeiro livro, o gerar no tempo e no espaço real ou reconhecível. De modo que inclusive quando apareça a menção de algum lugar funcione como uma máscara. É como uma espécie de evolução ou involução de movimento para não estar quieto, sem dizer onde é, quando é. Porém trata-se de um espécie de máscara ou véu, de uma aparência japonesa, ou de uma tradição judaica, árabe, china". (BELLATIN *apud* LARRAIN, 2006, p. 02)

<sup>339</sup> Versão original de citação: "como una especie de evolución o involución de movimiento para no estar quieto, sin decir dónde es, cuándo es."(BELLATIN *apud* LARRAIN, 2006, p. 02).

dupla finalidade: "um quase trauma que destaca o figural como não identificável. É um efeito de violência delusiva [...]. É um efeito de desastre na ordem do visível" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105-106). Portanto, sob a implicação desse efeito de catástrofe no campo do visível, avistamos novamente a ilha onírica que Bellatin revela como resultado de enfiamento com um "Museu-Milagre". É em comunhão com esse espaço prodigioso que Campuzano idealiza *Androginópolis* como a ilha onde os mantos de memórias itinerantes desembarcam das caravelas. Nessa ínsula imaginária ancoram o *corpus* performático de memórias traficantes e traficadas:

Sayas y mantos surgiendo de las carabelas. Atravesando Androginópolis. Francisco Pro maricón ritual y Rosa Campuzano amante patriota tapada. Revoltosas árabes veladas. Traficantes traficadas (CAMPUZANO, 2013, p. 04)<sup>340</sup>

Ao imaginar *Androginópolis* ser atravessada pelas caravelas das quais surgiam as "saías e mantos", Campuzano remonta à época em que Lima era reconhecida como uma cidade agitada pelos passeios, cafés e coquetismos. Segundo o historiador Fernando Armas Asín, em *Para entender la religión en el Perú* (2003), as ruas configuravam-se em palcos de encontros entre rapazes zambos e negros que o arcebispo Barroeta, no Edito de 1757, define como "Moçoilos que chamam maricas em suas falas, jeito de andar e ainda parte do traje. (BARROETA *apud* ASÍN, 2003, p.522)<sup>341</sup> De acordo com os dados encontrados no jornal *El Investigador*, de 1814, no início do século XIX, a prostituição era combatida como um "mal de la plebe"; um vício popular; o foco de doenças a ser extirpado.

É nessa "inflamação" social que a imagem de Rosa Campuzano (cujo próprio nome nos induz a traçar uma linha familiar com Giuseppe) é resgatada como a "amante patriota velada". Também conhecida como "la protetora del Perú", título atribuído a seu status de amante do general José de San Martín, Rosa Campuzano simboliza a memória velada dos corpos sujeitos e agentes que atuavam "traficando informação desde sua tertúlia em

---

<sup>340</sup> Tradução de citação: "Saías e mantos surgindo das caravelas. Atravesando Androginópolis. Francisco Pro maricón ritual e Rosa Campuzano amante patriota velada. Revoltosas árabes veladas. Traficantes traficadas". (CAMPUZANO, 2013, p. 04)

<sup>341</sup> Versão original de citação: "Mozuelos que llaman maricas en sus hablas, aires de andar y aun parte del traje" (BARROETA *apud* ASÍN, 2003, p.522).

Lima ao campo republicano em Huara atravessando a cidade com declarações subversivas sob o disfarce proscrito." (CAMPUZANO, 2012, p.08)<sup>342</sup>.

Nessa zona de tensão, Rosa Campuzano e outras *tapadas* transitavam pelas ruas, mercados e praças, muitas vezes distribuindo propagandas subversivas e independentistas ocultadas sob seus mantos. Ao "curar" em seu *Museu Travesti* a memória desses corpos que se oferecem ao risco, Giuseppe Campuzano concebe o véu como uma forma de expressão anárquica e explosiva de simulações como uma forma de travestir de mistérios os corpos "subalternos da palavra negada" (CAMPUZANO, 2012, p.08).

Ainda na raiz dessa memória travestida concebida Campuzano como a noção de "peruanidade", desvela-se o imaginário colonizador que projetava nos indígenas americanos uma outra possível linhagem de "mouros"; "um estereotipo delineado durante a ocupação da península ibérica, porém o mestiço produto de tal ocupação, foi se redefinindo nesta interação nômade e travesti." (CAMPUZANO, 2012, p.04)<sup>343</sup>

Alguns historiadores atribuem o momento da ocupação colonial ao início de uma trama de existências clandestinas e relações de falsidade entre o ocupante e ocupado. Diante de tais definições, Campuzano lança perguntas sugestivas que extrapolam o ponto de chegada das caravelas: "E se essa estética de simulação precedeu a ocupação? Na América a máscara e o carnaval indígenas antecederam a conquista." (CAMPUZANO, 2012, p.04)<sup>344</sup> Ao questionar os dados que afirmam que las *tapadas limeñas* tenham surgido trinta anos após a conquista, Campuzano abre uma fissura desconstruindo essa afirmativa, alegando que tal movimento foi um processo imemorable e que nesses vestígios foram alinhavando-se as "memórias muoras, criolas, mestiças, negras, índias e mariconas" (CAMPUZANO, 2012, p.04). Nessa convergência de memórias que se insurgem contra o soterramento e o pacto de esquecimento imposto pelos movimentos de invasão colonial, Campuzano urde em seu museu a memória da traição e simulação

---

<sup>342</sup> Versão original de citação: "traficando información desde su tertulia en Lima al campamento republicano en Huara atravesando la ciudad con proclamas subversivas bajo el embozo proscrito." (CAMPUZANO, 2012, p.08).

<sup>343</sup> Versão original de citação: "un estereotipo delineado durante la ocupación de la península ibérica, pero el mestizo, producto de dicha ocupación, se ha ido redefiniendo en esta interacción nómada y travesti." (CAMPUZANO, 2012, p.04 )

<sup>344</sup> Versão original de citação: "¿Y si tal estética de la simulación precedió la ocupación? En América la máscara y el carnaval indígenas antecederon a la Conquista." (CAMPUZANO, 2012, p.04).

como estratégia de contradizer os relatos dos "voyeuristas" que detinham o poder de registro na época. Ao revisitar os trabalhos de cronistas, retratistas e escritores, Campuzano revira os arquivos nos quais o travestismo é entrelinhado com as ações libertárias das mulheres que, embora tapadas, rebelavam-se sob seus véus, adotando máscaras intangíveis, andróginas, eróticas e políticas (CAMPUZANO, 2012, p.04).

Análoga à imagem da China Poblana, mencionada no capítulo anterior, ou até mesmo uma possível leitura da Malinche<sup>345</sup> no México, que encarna a "maldição" da memória contraditória entre santa e traidora, Rosa Campuzano também tenciona o não lugar da mulher lendária, que oscila entre os louvores de uma heroína e as injúrias de uma traidora; "de puta erotizada à virgem extática".

Assim, os projetos de curadoria de Campuzano e Bellatin seguem encadeando as imagens paradoxais desse entre-lugar, como forma de curar o *mal de arquivo* dos corpos fronteiriços; párias que extrapolam a ideia uniformizada de nação:

De puta erotizada en Virgen extática. Procepción de género: Mamasaras transgénicas, exvotos retrato ofrenda y pertenencia al panteón divino para Sarita Colonia, cerros hermafroditas: Ritualidad cosmicosmética. archivos que constituyen y guardan a la nación y sus parias. Mestiza infectaterrorista sexual cargadora de andas. Estereotipo que es memoria, memorias desde el estereotipo (CAMPUZANO, 2013, p. 04)<sup>346</sup>

Nesse sentido, entre a "prostituta" e a "virgem santa" Campuzano interpõe, ainda que indiretamente, a imagem do *Salón de belleza* de Bellatin, que possivelmente encontra-se em alguma das ruas imaginárias de *Androgínópolis*. Nesse ambiente (*oikos*), abrigam-se os corpos infectados pelo *mal de arquivo* em busca da cura "cosmicosmética" que

---

<sup>345</sup> (Malinalli Tenépatl, llamada la Malinche o Doña Marina; concebida como a imagem da traição de seu povo por ter atuado como intérprete e companheira de Hernán Cortés, um dos principais líderes no processo de invasão de México. No entanto, os caminhos que antecedem à colonização, deixam os rastros da violência vivida pela mulher que foi vendida por seus pais a um cacique de Tabasco, onde aprendeu os códigos da língua maya imperante no território. Hernán Cortés cuja sedutora aparência de um "deus emplumado" recebe como presente algumas jovens escravas, dentre elas a mulher que foi batizada como Marina pelo espanhol e que mais tarde passaria a ser conhecida como Malinche, por muitos concebida como uma santa e por tantos outros praguejada como uma maldição.

<sup>346</sup> Tradução de citação: "De puta erotizada en Virgen extática. Procepción de género: Mamasaras transgénicas, exvotos retrato ofrenda e pertencentes ao panteão divino para Sarita Colonia, colinas hermafroditas: Ritualidad cosmicosmética. archivos que constituyen e guardan a la nación y sus parias. Mestiza infectaterrorista sexual cargadora de andas. Estereotipo que es memoria, memorias desde el estereotipo." (CAMPUZANO, 2013, p. 04)

traveste os "arquivos que constituem e guardam a nação y seus párias" (CAMPUZANO, 2013, p. 04). Como uma das possíveis extensões do museu portátil de Campuzano, Bellatin apresenta em seu relato *Underwood portátil. Modelo 1915*, "que como a peça onde Duchamp pretendia fazer portátil a história da arte ou Beuys tentava resumi-la em uma só lição"(BELLATIN, 2005, p. 501)<sup>347</sup>. Nessa escritura abreviada que começa narrando o medo que temos de permanecer fechados em um lugar sem saída, Bellatin resgata a imagem do aquário que o levou a escrever o livro *Salón de belleza*:

Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *salón de belleza*. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida. (BELLATIN, 2005, p. 501)<sup>348</sup>

Ao personificar a imagem dos peixes presos no aquário, Bellatin constrói o *salón de belleza* como um espaço artificial, crivado de "miasmas e atmosferas densas, que aproximam-se mais dos hospitais e dos necrotérios do que da ideia que se costuma ter de um salão dessa natureza."(BELLATIN, 2005, p.512)<sup>349</sup>. Nesse registro sombrio o escritor desvela a indissociável relação entre a beleza (ponto tangível pelo entorno social) e a morte. Portanto, em meio ao ambiente denso em que " surge a presença de um mundo até certo ponto abjeto, me ocorreu transformar o relato em um texto que, de certo modo, fizesse referência aos sentidos bíblicos presentes."(BELLATIN, 2005, p.515)<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> Versão original de citação: "que como la pieza donde Duchamp pretendía hacer portable la historia del arte o Beuys intentaba resumirla en una sola lección"(BELLATIN, 2005, p. 501)

<sup>348</sup> Tradução de citação: "Recordo esse imagem. A primeira que me levou a escrever o livro *salão de beleza*. Peixes presos em um aquário, suspensos em um espaço artificial que pouco tem a ver com o entorno onde o aquário está posto. Nas noites seguintes me desperto vítima de ataques de claustrofobia. Passo varias horas seguidas, especialmente as do amanhecer, pensando com terror no risco que tem qualquer de nós ao ficarmos fechados sem possibilidade de saída". (BELLATIN, 2005, p. 501)

<sup>349</sup> Versão original de citação: "miasmas y atmósferas densas, acercándose más al de los hospitales y las morgues que a la idea que se suele tener de un salón de esta naturaleza" (BELLATIN, 2005, p.512)

<sup>350</sup> Versão original de citação: "surge la presencia de un mundo hasta cierto punto abyecto, se me ocurrió transformar el relato en un texto que, de cierto modo, hiciera referencia a los sentidos bíblicos presentes." (BELLATIN, 2005, p.515)

Esses "sentidos bíblicos presentes" na obra, inspirados nas constantes conversas com o amigo Campuzano, nos remetem novamente ao plano em que os instrumentos de beleza confundem-se com os artigos religiosos dispostos sobre um lugar de adoração. Para além da intimidade do salão de beleza, Campuzano, por sua vez, nos convida a assistir os cortejos realizados dentro e fora das casas em nome das "Mamasaras", cujos ex-votos são memórias captadas pelos retratos oferendas que compõem o panteão divino para Sarita Colonia (CAMPUZANO, 2013, p.03). Em meio a essa cerimônia solene e profana, são figuras originárias como "Mama Sara" – mãe do milho, que Campuzano ironiza como "transgênica", cultuada como padroeira dos alimentos – que compõem o festejo de consagração de Sarita Colonia Zambrano que, embora não seja canonizada pela Igreja Católica, é fervorosamente aclamada pelo imaginário popular do Peru. Reza a lenda que Sarita Colonia após seu falecimento foi enterrada em uma vala comum e posteriormente passou a operar milagres. De acordo com o historiador peruano Gustavo Buntinx, no artigo *Sarita iluminada: de ícono religioso a héroe cultural*,<sup>351</sup> Sarita Colonia foi adorada primeiramente pelos portuários e posteriormente passou a ser a padroeira das prostitutas e dos espoliados do convívio social, a imagem sobrevivente do corpo ausente:

de Sarita Colonia, "patrona de los pobres", según el estribillo de una canción ya antigua y fundadora. Pero también santa vernacular en la que repetidamente se ha querido ver el rostro místico de la migración provinciana hacia la capital. Un culto de transición (andino pero urbano) relacionado a esa modernidad sincrética que llaman chicha o tropical andina, por decirlo con la elocuente terminología en boga. Aunque la Iglesia denuncia su culto, los innumerables devotos lo incorporan al aparato sincrético del catolicismo popular. Allí Sarita actúa como intercesora ante Dios para pedidos modestos y teóricamente accesibles: el dinerillo urgente para el alquiler, la libertad del marido preso, el retorno del amante hastiado. Y, sobre todo, trabajo. Las necesidades y esperanzas más concretas de aquel sector parcial o totalmente marginado que, sin embargo, va definiendo la nueva personalidad limeña en una ciudad donde la marginalidad constituye una experiencia mayoritaria. (BUNTINX, 2007, p.2)<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Publicado em *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America* (2007) por Frank Graziano, Oxford University Press,

<sup>352</sup> Tradução de citação: "de Saritta Colonia, "padroeira dos pobres". quem de acordo com o refrão de uma canção já antiga e fundadora. No entanto santa vernácula na qual repetidamente desejam ver o rosto místico da migração provinciana até à capital. Um culto de transição (andino porém urbano) relacionado à essa modernidade sincrética que chamam *chicha* ou tropical andina, para dizê-lo com a eloquente terminologia em voga. Ainda que a Igreja denuncia seu culto, os inumeráveis devotos o incorporam ao aparelho sincrético do catolicismo popular. Ali sarita atua como intercessora ante Deus para pedidos modestos e teoricamente acessíveis: o dinheirinho urgente para o aluguel, a liberdade do marido preso, o

Como parte desse "culto de transição urbano relacionado à essa modernidade sincrética" apontado por Buntinx, Sarita Colonia, como Padroeira das memórias ausentes, roga pelos corpos que habitam a *Androginópolis* de Campuzano, cuja paisagem desnaturalizada de "cerros hermafroditas" imprime nas colinas híbridas do passado as memórias intersexuais e imaginárias em que se dá a "ritualidade cosmiométrica" do travestismo.

Assim, o *mal de arquivo* que encobre os corpos ausentes segue com base em dados "oficiosos", de modo que a verdade pertence ao âmbito imemorial do mito. Ainda não se sabe ao certo se de fato o corpo de Sara Colonia encontra-se no mausoléu construído por seus fiéis sobre o lugar onde sua família acredita que seus restos foram exumados. Para além dos pilares do monumento, a fé edifica a memória incorpórea, instituindo um espaço de recordação. De tal modo, as várias décadas de rituais e oferendas ali acumulados preenchem e sacramentam o lugar vazio. Portanto, como bem acrescenta Gustavo Buntinx, ao recordar Walter Benjamin, "a aura não está na imagem, mas no ritual que a incorpora em valor de culto" (BUNTINX, 2007, p. 4)

Como parte desse ritual de adoração, Campuzano reúne em uma genealogia "arquivos que constituem e guardam a nação e seus párias. Mestiça infectaterrorista sexual carregadoras de andas.<sup>353</sup> Estereótipo que é memória, memórias que partem do estereótipo." (CAMPUZANO, 2013, p. 04)<sup>354</sup> Trata-se, portanto, de uma memória construída com base na estereotipia na qual imprimem-se imagens de tradições gravadas pela ausência e que, diante da omissão e insuficiência, se adapta ao padrão de uma normalidade já estabelecida e sedimentada por políticas de apagamentos.

Ao exumar a memória a partir de arquivos que preservam as tradições mestiças e prostituídas pela história oficial, Campuzano lança a questão que parece funcionar como o dispositivo que perturba e alenta sua genealogia: "Como abrir o arquivo para aquele

---

retorno do amante fatigado. E, sobre tudo, trabalho. As necessidades e esperanças mias concretas daquele setor parcial ou totalmente marginalizando que, no entanto, vai defendendo a nova personalidade *limeña* em uma cidade onde a marginalidade constitui uma experiência majoritária". (BUNTINX, 2007, p.2)

<sup>353</sup> "Andas" é o nome dado aos suportes sustentados por varas paralelas usados em procissões para transportar as imagens santas.

<sup>354</sup> Versão original de citação: "archivos que constituyen y guardan a la nación y sus parias. Mestiza infectaterrorista sexual cargadora de andas<sup>354</sup>. Estereotipo que es memoria, memorias desde el estereotipo" (CAMPUZANO, 2013, p. 04)



corpo onde o despojo de sua condição humana não sobrevive à vigilância mas no silêncio de seus rastros? "(CAMPUANO, 2013, p. 04)<sup>355</sup> De tal modo, deflagram-se artifícios como forma de impugnar a rede classificatória pela qual se escultura a História oficial. Assim, a ficção torna-se um artifício de criação de memórias ausentes que, de certo modo, imagina-se passado para produzir um presente partindo de um ocidente indígena criado a partir de um declínio imaginário do Ocidente:

Partamos al sujeto, desujeto de historia. Imaginar(se) pasado para producir(se) presente desde un occidente indígena como ocaso de Occidente: sus academicismos y activismos hegemónicos, sus mesianismos marxistas y feministas.(CAMPUZANO,2013,p.02)<sup>356</sup>

Nesse momento em que Campuzano desenterra documentos como forma de revisitar os "feminismos" desde as colônias, desmantelando o feminino artificial imperializante, voltamos ao "propósito de histórias e filiações" apresentado por Hugo Achugar. Nesse trajeto, como as forças que "evocam arquivos, filiações, narrativas, tradições e perspectivas diferentes", Achugar destaca a presença simbólica dos "antropófagos, bárbaros. canibais, índios, selvagens, colonizados, nativos, indígenas, dominados, subalternos, escravos, marginalizados, submergidos, monstros" que, na partilha do "mal de arquivo", podem ser lidos como personagens ou "povos sem história" (ACHUGAR, 2006, p. 30). Pensando tais substantivos qualitativos apontados por Achugar, que não necessariamente são sinônimos, dentro do manifesto de Campuzano, vemos que a falta; a ausência de história parece transcender essa tensão, em seu "Manifesto en cuatro actos" (2013), cujo tom canibalesco incorpora a "esquizofrenia indígena, antropofágica, tropical e mutante" (CAMPUZANO, 2013, p. 03). Dessas memórias sobrevivem os frutos que fomentam a produção de conhecimento a partir das ramificações da colonialidade, invocando nomes que compõem uma nova genealogia de um saber subalterno. Igualmente, distante dos saberes alicerçados pelo poder do monumento, alguns desses saberes subalternos encontram-se curados no amniótico "estado gel de

---

<sup>355</sup> Versão original de citação: "¿Cómo abrir el archivo para aquel cuerpo donde el despojo de su condición humana no sobrevive a la vigilancia sino en el silencio de sus huellas? "(CAMPUANO, 2013, p. 04)

<sup>356</sup> Tradução de citação: "Partamos ao sujeito, des-sujeito de história. Imaginar(se) passado para produzir(se) presente desde um ocidente indígena como declinação do Ocidente: seus academicismos e activismos hegemônicos, seus messianismos marxistas e feministas". (CAMPUZANO,2013,p.02)

intercâmbio" de Mario Bellatin. De tal modo, enquanto Campuzano desenha sua ascendência travesti velada, Bellatin segue na construção do que aqui dissertamos como atlas de memórias antimonumentais, colecionando biografias fantasmas.

Assim, em seu *libro uruguayo de los muertos* (2012), Bellatin cura suas memórias nas seções de análise, nas quais sua genealogia é remontada com o uso de vários bonecos de *Playmobil*. Ao mapear seu texto (arquipélago), o escritor declara seguir o fluxo da vida como peregrino colecionador de fragmentos de memórias fotografadas; a maioria carregada de alguns mortos e seus tempos paralelos:

La vida fluye, ahora soy un caminador, real, acompañado de mis perros, y la vida regresa en fragmentos, muchas veces a través de las imágenes que voy captando con mi cámara, cargada la mayoría de las ocasiones de algunos muertos y sus tiempos paralelos. Toda unidad se hace visible en forma cada vez más asidua. La mujer que visito con frecuencia para que intente poner en orden mi pasado para en cada sesión cerca de tres horas ordenando mis genealogías utilizando varios muñecos de *Playmobil* para representar a cada miembro de mi estirpe. (BELLATIN,2012, p.195)<sup>357</sup>

Ao ver a representação de cada membro de sua família por meio de bonecos de plástico, Bellatin afirma ter a memória avultada por imagens que evocam um passado marcado por penosas migrações e guerras sangrentas. Como elemento catastrófico no campo do visível, Bellatin, em seu relato "Giradores en torno a mi tumba", acrescentaria encontros de realidades paralelas como um gesto de memórias compartilhadas. Podemos entrever então, a visceralidade (*monstra*) e as transcendências siderais (*astra*) confrontadas por Warbug.. Assim, as experiências partilhadas como laços afetivos atados pela cura e pela dor humana são expressas da seguinte forma:

---

<sup>357</sup> Tradução de citação: "La vida flui, agora sou um andarilho, real, acompanhado de meu cachorros, e a vida regressa em fragmentos, muitas vezes através das imagens que vou captando com minha câmera, carregada na maioria das vezes de alguns mortos e seus tempos paralelos. Toda unidade se faz notar de forma cada vez mais assídua. A mulher que visito com frequência para que tente por em ordem meu passado para em cada sessão cerca de três horas ordenando minhas genealogias utilizando vários bonecos de *Playmobil* para representar a cada membro de minha estirpe". (BELLATIN,2012, p.195)

Cuento con mis compañeros sufís, con quienes comparto mi camino espiritual, con mis amigos intelectuales, quienes alimentan mis ansias de cultura, con mis amigos, que no pueden definirse por ninguna característica en particular, con quienes discuro en el tiempo y en el espacio. Con todos ellos comparto lazos afectivos y, cosa curiosa, casi no se entrelazan unos con otros. (BELLATIN. 2014, p. 03)<sup>358</sup>

Nas linhas desse "efeito pano" que tangencia os corpos periféricos que resistem à margem, inscritos na "escola da dor humana", vemos o registro social que Campuzano desvela como a dor do corpo que se posiciona como uma "cidadã não humana". O *Museo Travesti del Peru* é, assim, esboçado dentro do atlas de memórias de Bellatin, como parte de um projeto estratégico cujo princípio não é "nem estético e nem político", como provoca Campuzano ao desvelar "aquilo que não é convidado a existir", ocultado sob o jogo de simulações que abre espaço para reinventar um jardim onde cultivam-se fundamentos de memórias invisíveis. Como ponto de partida e referência para idealizar a construção de seu museu, Campuzano confessa ter tido a experiência de percorrer o olhar sobre *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg ou sobre o trabalho visual de Henrik Ole-sen:

Me preguntan habitualmente sobre la importancia del sustrato en la obra de arte, y siempre digo que ese no es el proyecto estético ni político del Museo Travesti. Como diría Severo Sarduy, bajo la simulación nada existe, habría además que reinventar aquel jardín de los "sustratos" (echémosle antes un vistazo al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg o al trabajo visual de Henrik Ole-sen). Travistámonos de Museo con la finalidad de travestir al museo (la Historia, la Enciclopedia). Esa memoria otra, la de un Perú precolonial y periférico, será nuestro arsenal político de transformación. (CAMPUZANO, 2013, p.5)<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Tradução de citação: "conto com meus companheiros sufis, com quem compartilho meu caminho espiritual, com meus amigos intelectuais, quem alimentam minhas ansias por cultura, com meus amigos, que não podem ser definidos por nenhuma característica em particular, com quem discuro no tempo e no espaço. com todos eles compartilho laços afetivos e, curiosamente, quase não se entrelaçam uns com os outros". (BELLATIN. 2014, p. 03)

<sup>359</sup> Tradução de citação: "-me habitualmente sobre a importância do substrato na obra de arte, e sempre digo que esse não é o projeto estético nem político do Museu Travesti. Como diria Severo Sarduy, sob a simulação nada existe, haveria além do mais que reinventar aquele jardim dos "sustratos" (vamos dar uma olhada antes no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg ou no trabalho visual de Henrik Ole-sen). Vamos nos travestir de Museu com a finalidade de travestir o museu (a História, a Enciclopédia). Essa memória outra, a de um Peru pré-colonial e periférico, será nosso arsenal político de transformação". (CAMPUZANO, 2013, p.5)

Portanto, como parte indissociável do "estado gel de intercâmbio", os encontros entre Bellatin e Campuzano seguem o curso dentro desses arquipélagos de memórias, nos quais vemos a ilha travestida surgir como um corte transversal entre as noções de corpo, livro e museu, desenhando, assim, os limites pouco distinguíveis entre a vida e a morte.

No primeiro capítulo, como umas das possíveis formas de apreender a "Estrutura Amniótica: coleções de memórias mutantes", que Bellatin vai captando ao longo de seu arquipélago, localizamos Campuzano, em meio aos "atlânticos encontros casuais sobre uma mesa de dissecações", com seu corpo textual travestido e "serigrafado", cuja aparência excede a forma humana: um corpo dissecado e desprovido de órgãos, enxertando-se de memórias ausentes. Campuzano, ao se colocar como linha de frente, apresenta o corpo travestido como o nervo radical da memória mestiça dos corpos subalternos que compõem o cenário da América Latina, cujo espetáculo encena um "drama barroco" em múltiplos atos. Por outro lado, pensando o *Museo Travesti del Perú* como um espaço localizável dentro do atlas de Bellatin, vemos a possibilidade de também estar diante de uma outra versão de "Tratado sobre Frida Kahlo" ou, até mesmo, de uma variante de *Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Esta última obra, cujo título opera como um resumo, é um dos livros de Bellatin com mais adaptações cênicas, como por exemplo, a ópera realizada pela Companhia Circo Raus (adaptación e direção de Israel Cortés). O livro tem como argumento a história de um homem imóvel que, confinado à uma cadeira de rodas, tenta submeter seu entorno à mesma condição de imobilidade, munindo-se da ajuda de seus cães da raça *Pastor Belga Malinois*. Assim, o "tratado sobre el futuro de América Latina" estaria visto sob a perspectiva não apenas dos sujeitos subordinados e imobilizados, como também sobre aquele braço que os condena à imobilidade.

Do mesmo modo, as genealogias veladas de Campuzano e protéticas de Bellatin consistem em um organismo sistêmico no qual se dá a literatura de memórias desterradas, desvelando e travestindo o terror desenhado por aqueles que se colocam a serviço de combatê-lo e que, muitas vezes, se escondem nas malhas do medo construído socialmente. Enquanto Campuzano se deixa encobrir pelas nuances do "efeito pano" que encobre a memória mestiça peruana, Bellatin gira como um dervixe, em torno do efeito de estabelecer uma relação com um corpo místico cujo objetivo final é encontrar

a transcendência dentro daquilo que é imanente. As histórias se cruzam nesse arquipélago de memórias antimonumentais. Embora cada ilha tenha sua particularidade, há um ponto de convergência onde os corpos dançam em comunhão, compondo a coreografia mestiça sobre "uma espécie de plataforma onde se entrelacem uma série de variáveis, pessoas, criadores, criações, fantasmas, realidades, e que isso em si seja a obra"<sup>360</sup> (BELLATIN, 2012, p.218).

Como partícipes desse ritual ecumênico, celebramos, entre os giros performáticos dos *dervixes* ou dos cortejos que festejam, a fertilidade e a resistência da memória daqueles que “não são convidados a existir” no mapa da história oficial. Assim, como parte desse futuro projetado sob os véus das "tapadas", entrevemos a comunhão utópica de "postsujeto mestizopostizo" como lugar de enunciação, não individual mas colectiva em que negros, travestis, nômades e nativos cantam em uníssono (CAMPUZANO, 2013, p.02).

Nesses vincos coletivos em que se simula uma saia, um manto, cujas linhas e linhagens vestem a "mulher: sua memória vagabunda" parindo as párias que baixo a transnomação travesti se desvela em muitas partes de um todo antitético em que nós: "os mestiços continuamos decantando dita memória sob os mantos barrocos" cujo princípio é cobrir para mostrar (CAMPUZANO, 2013, p.03)<sup>361</sup>.

Sob a influência dos fulgores do manto que encobre o passado, Mario Bellatin revisita,<sup>362</sup> após vinte anos, o *Salón de belleza*. Assim, o escritor *dervixe*, em companhia de máscaras travestidas por Campuzano, constroi funestos *morideros* de memórias, "como uma metáfora do *Salão de beleza* que, sem percebê-lo muitas vezes, cada um de nós tratamos de converter nossas vidas."(BELLATIN, 2015, p.04)<sup>363</sup>.

---

<sup>360</sup> "Tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra. "

<sup>361</sup> Versão original de citação: "los mestizos continuamos decantando dicha memoria bajo mantos barrocos"

<sup>362</sup> No dia 07 de junho de 2015, Mario Bellatin publica no jornal *El comercio*, na seção El Dominical, a crônica "Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez" contando, vinte anos depois ,como escreveu "Salón de belleza" .

<sup>363</sup> Versão original de citação: "como una metáfora del *salón de belleza* que, sin advertirlo muchas veces, tratamos cada uno de nosotros en convertir nuestras vidas" (BELLATIN, 2015, p.04).

Ao afirmar que *El libro uruguayo de los muertos* pode ser lido como um *tratado de Frida Kahlo*, Mario Bellatin também "atesta que *Salón de belleza* pode ser tomado como um livro de mortos inspirado em mortos"(BELLATIN, 2015, p.07).<sup>364</sup>

Seguindo o curso natural da nossa viagem pelo "arquipélago de memórias antimonumentais" desenhado por Bellatin e as demais ilhas em "estado gel de intercâmbio", só nos resta deixar ecoar aqui as palavras do escritor como uma possível reflexão de vida e morte: "Tudo está morto neste livro. Inclusive eu, que tenho deixado minha vida um pouco de lado para transitar por esta espécie de morte vivente que é a escritura." (BELLATIN, 2015, p.07)<sup>365</sup>.

Sim, tal qual a textura que nos acolhe, mantendo aquecida a memória viva entre as cortinas da morte, tudo está morto sob os panos e mantos barrocos que encobrem nossas memórias viventes.

+++++

---

<sup>364</sup> Versão original de citação: "atestigua que *Salón de belleza* puede tomarse como un libro de muertos inspirado en muertos" (BELLATIN, 2015, p.07).

<sup>365</sup> Versão original de citação: "Todo está muerto en ese libro. Incluso yo, que he dejado mi vida un poco de lado para transitar por esta suerte de muerte viviente que es la escritura." (BELLATIN, 2015, p.07).

## DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES

Como quem expõe souvenirs de uma longa viagem sobre a mesa, ensejamos o espaço das considerações finais para tentar construir um lugar em homenagem às memórias visitadas ao longo do nosso trajeto pelo "arquipélago de memórias antimonumentais", de Mario Bellatin. Cada lembrança latente nesses "bibelôs" imaginários agora faz parte de uma coleção ou, mais precisamente, um altar pessoal. Estamos diante desse espaço ao qual recorreremos como local de adoração, onde são reunidos elementos sagrados e profanos, que operam o milagre de comunicar as memórias destinadas ao silêncio. Ainda que hoje muitas dessas imagens possam fazer parte de uma insaciável fagocitose industrial, de certo modo, elas nos permitem acionar as cicatrizes de nossas memórias decalcadas pelo comércio voraz do turismo cultural. Assim, diante desta mesa em que tudo está organizado para nos fazer lembrar e esquecer ao mesmo tempo, invocamos esses objetos, não apenas como registros de viagem pelas "ilhas de memórias", mas também como amuletos de proteção contra o olvido.

Ao fim desta viagem explanamos sobre a mesa objetos dispostos aleatória e anacronicamente dentro desse sistema de montagem. Inicialmente, como o gesto e o prazer infantil diante da brincadeira de recortar e colar, tínhamos sobre a mesa apenas tesoura e cola como ferramentas. Neste momento, apresentamos um repertório particular de imagens que vão desde: estampas de obras de Frida Kahlo, réplicas de máscaras de divindades pré-hispânicas, africanas e tibetanas, caveiras *catrina*, totens, santinhos barrocos, estátuas de virgens, santas e feiticeiras, medalhas, arcas, jarros, velas, castiçais, patuás, flores, mandalas, bandeirolas, bandeiras, estrelas, estandartes, pedras, panos, cristais, porcelanas, incensos, fitas, perfumes, essências aromáticas, elixires, *japamala*, *tasbi*, terços, rosários, amuletos, dentre tantas outras miudezas da memória.

Desse modo, acreditamos na ideia de que esta mesa escreve um livro infinito, onde os objetos são apenas pontos de referência de uma leitura abstrata que as mantém ativas internamente. No princípio, antes de darmos início ao esboço desse mapa de memórias efêmeras, testemunhamos o fenecer de vários outros projetos que, de alguma forma, naufragaram na tentativa de "dar conta" da obra de Bellatin. O que aqui enfeixamos como "arquipélago de memórias" sobre a mesa tornou-se um espaço de crenças e estratégias de sobrevivência para seguir a nossa viagem cujo destino carrega a certeza de ser incerto.

Para isso, talvez se faça importante entender ao fim desta viagem que a presente dissertação foi guiada por constantes movimentos giratórios de construção e desconstrução, como parte de uma unidade absoluta e ao mesmo tempo mutável. Tendo em vista que Bellatin apela à figura de curador para "curar" as memórias ausentes, nós, enquanto leitores visitantes dessa mostra, colecionamos sobre esta mesa, fragmentos que nos permitem visitar essas faltas como parte de um ritual de autocura.

Portanto, como quem ouve o canto de um pássaro sobrevoando as ruínas, Mario Bellatin nos convida a viajar por essa espécie de morte vivente que é a escritura. Ao acatarmos tal chamado, tornou-se imperativo deixar-nos levar pelos vestígios, tateando as sinuosidades dos caminhos e descaminhos de sua narrativa. Consequentemente, durante essa expedição interinsular, muitas vezes meditamos diante de túmulos, textos funerários, ex-votos, peças sacras e pagãs, sortilégios, preceitos e crenças alheias. Ao passear por essas mesas estrangeiras, nosso olhar peregrino se viu intimado a percorrer pelos pavilhões do próprio eu, de modo que os vazios dessas memórias acessadas que tentam se inscrever a partir da falta e do silêncio, de alguma forma pareciam servir de pretexto para lidarmos com nossas próprias ausências.

Assim, como resultado do afã de tentar preencher os vazios que deram forma ao "arquipélago de memórias antimonumentais", nos reconhecemos como parte do "estado gel de intercâmbio", que pode ser alterado tanto por Mario Bellatin, como pelo leitor. Tal qual o *Livro de areia*, de Borges, é pouco provável que algum leitor que tenha se aventurado por pelo menos em uma das obras desse dervixe haja saído ileso dessa experiência. Se não a abandonou pela metade, atordoado, se viu diante da obsessiva impossibilidade de concluí-la. Portanto, como parte dessa dança, rodopiamos entre as areias movediças dessa escritura que Bellatin propõe como um ritual de autocura individual e coletiva.

Por meio de tal ritual, somos conduzidos a experimentar a arte de desfiar as delicadas linhas entre o eu e nós, entre a parte e o todo, entre a vida e a morte. E foi experimentando os milagres cotidianos da vida, que nos deixamos romper as barreiras iniciais que velam os mistérios da morte.

Assim como um pássaro que atende ao chamado de *Simurg*, nos encontramos muitas vezes perdidos na obstinação por segui-lo por esse caminho desconhecido. Comparável à imagem de Santo Antônio, de Gustave Flaubert (1821-1880)<sup>366</sup>, que em meio às

---

<sup>366</sup> Flaubert, Gustave, *A tentação de santo Antão* (1957), tradução de Carlos Chaves.



tormentas, avista o pássaro mensageiro do coração que voa como o desejo, sobrevoando vários mundos em um só dia e regressando à noite para narrar suas experiências sobre os mares e os grandes desertos vazios que pode contemplar desde o alto, inclusive as plantas que cresciam nos muros de cidades fantasmas. Nesse sentido, seguimos o trajeto desenhado pelos rastros de Bellatin deixados por seus giros místicos que mantêm a órbita de sua escritura entre as tramas da vida e da morte.

Movidos pela curiosidade infantil, seguimos incautos sem saber ao certo aonde nos levaria aquela dança coreografada pelo escritor, cujos segredos cantados pelo poeta Rumi nos convidavam a brincar como as partículas do ar e os grãos de areia que giram desnorteados no deserto. Sob influência dessa dança celestial seguimos ensaiando as antíteses de nosso drama barroco de memórias mestiças, veladas e desveladas, buscando a dosagem ideal entre a cura e o veneno para nosso mal de arquivo. Assim, envoltos pelas tradições rasuradas entre as peles e os panos, vemos diante desta mesa, as agulhas entre as linhas do luto; algo que semelhante à textura de um pergaminho, se revela como uma mortalha ainda por tecer. Junto à esta mortalha, cujos fios imaginários são enramados para acolher o nosso ego, entrevemos a linha da vida que segue após esta experiência dissertativa.

Entre as cortinas da morte, a vida segue alinhavando os fios de memórias bordadas como uma cerimônia artesanal de cura e sobrevivência. Desse modo, o corpo da presente dissertação é exposto como oferenda e sacrifício em respeito às memórias visitadas ao longo de nosso processo de pesquisa, memórias essas que seguem operando o milagre da resistência.

+++++

## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação*. São Paulo: Unicamp. Editora Unicamp. 2011
- ATTAR, Farid Uddin. *El lenguaje de los pájaros*. 1986. Barcelona:
- BELLATIN, Mario. *Obra Reunida* México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.Salón de belleza. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_. Efecto invernadero. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.Perros héroes. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.Flores. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.*La escuela del dolor humano de Sechuán*. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.Underwood portátil: modelo 1915. *In. Obra Reunida*. México: Alfaguara, 2005
- \_\_\_\_\_.*Lecciones para una liebre muerta*. Madrid: Anagrama, 2005.
- \_\_\_\_\_.*Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009a
- \_\_\_\_\_. *El libro uruguayo de los muertos*, Sexto Piso, México, 2012.
- BELLATIN, Mario, *Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. "Escribir sin escribir". *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. El gran vidrio. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Disecado. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Registro de las flores. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. La jornada de la mona y el paciente. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Un cierto juchitán para Gracieal Iturbide. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Demerol sin fecha de caducidad. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Giradores en torno a mi tumba . *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- \_\_\_\_\_. Lo cien libros de Bellatin. *In. Obra Reunida 2*. México: Alfaguara, 2014
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas; Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. *Kitsch onírico: Glosa sobre o surrealismo*. Revista USP, São Paulo (33 ), 1997

BERNIER, Hélène, La especialización artesanal en el sitio huacas de moche: Contextos de producción y función sociopolítica. In. *Arqueología Mochica: nuevos enfoques*, (Eds.). Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. 2008. pp. 203-217

BUNTINX, Gustavo. “Sarita iluminada: de ícono religioso a héroe cultural.” Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984

CADAVID, Jorge , *Escribir el silencio, ensayos sobre poesía y mística*. Medellín: Editorial, Universidad EAFIT, 2013 (

CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo travesti del Peru*. Peru: Biblioteca Nacional del Peru, 2007.

CAMPUZANO, Giuseppe. 2010. *Pasquín Travesti del Peru*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CAMPUZANO, Giuseppe. 2012. «Genealogía velada del futuro travesti», en: Encuentros Cercanos #1.

CIPRESTE, Karla Fernandes; MIRANDA, Wander Melo *Experiências do Excesso Casares & Bellatín*. 2013. Tese (doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1974-2004)* Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 31-79.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011 B.

\_\_\_\_\_; *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta*. Trad. Rui Pires Cabral. Portugal. 2013

- FOUCAULT, Michel. El cuerpo utópico. Tradução de Rodrigo García. *Fractal: revista trimestral*, Ciudad de México, n. 48, ene-mar. 2008A.
- \_\_\_\_\_. Utopias y heterotopias. Tradução de Rodrigo García. *Fractal: revista trimestral*, Ciudad de México, n. 48, ene-mar. 2008B.
- GROYS, Boris. *A Arte na Era da Biopolítica*. In. \_\_\_\_\_ O poder da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. El curador como iconoclasta. In. \_\_\_\_\_ *Criterios, La Habana*, nº 2, 15 febrero 2011. P 24-34.
- GROYS, Boris. *Políticas de la instalación*. E-flux journal No.2, enero de 2009, p.01-13
- HERNÁNDEZ, Miriam López "Presencias ginecomorfas en el pensamiento indígena: comer y ser comido" (2014), publicado pela Revista *Cuicuilco* número 60, mayo-agosto, Universidad Nacional Autónoma de México. 2014, pp 02-23
- DIDI-HUMERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- KETTENMANN, Andrea, *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*. TASCHEN. Köln london madrid new york parís tokyo. 1999.
- LÉON-PORTILLA, Miguel, *Toltecatoytl : aspectos de la cultura náhuatl* (2014), Fondo de Cultura Económica.
- MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória antimonumental (e da arte) numa era de catástrofes. In: *palavra e imagem, memória e escritura*, Mácio Seligmann-Silva (org.) Editora Argos, 2006, p.227-246
- MISTRAL, Gabriela. Lecturas para mujeres: "Silueta de la india mexicana". Editorial Porrúa. 5ª Edición. Ciudad de México, 1976. pp.245
- MORO, César. "Cocktail amargo", "El corazón luminoso" y "Anadipsia". En: El Norte, Trujillo, 1925.
- \_\_\_\_\_. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. Lima: Ediciones Tigronline, 1957
- NORA, Pierre. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993
- OLIVEIRA, Natalino da Silva de; RAVETTI, Graciela. *Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin*. 2013. Tese (Doutorado em Poslit) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.
- OZAK, Muzaffer *El jardín de los derviches*. Argentina : Editora Yerrahi (2008).
- PONIATOWSKA, Elena, *Luz y luna, las lunitas*. México, ERA, 1994.

- PROCKNOV, Rafaela Cassia; OLMOS, Ana Cecilia Arias, *Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin*, 2014. Dissertação ( Mestrado) USP.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RUMI, J. *Poemas Místicos*, divan de Shams de Tabriz. Editorial Attar, SP: 1996: 149.
- RUMI, J. *Masnavi*. Rio de Janeiro: Editora Dervish, 1992.
- SÁNCHEZ, Ana R. González, *Tradicción y fortuna de los libros de astromagia del scriptorium alfonsí* ( Tese Doutorado).Universidad Autónoma de Madrid 2011.
- SOCA, Ricardo, *La fascinante historia de las palabras*. Amazon Digital. 2013
- SPERANZA, *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Anagrama, Barcelona, 2012.
- SPINOSO, Rosa Maria, *La llorona. Mito e poder no México*. (Tese Doutorado empós-graduação Em História) UFF, 2007
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VALLEJO, *Los heraldos negros* . Lima: Editora Peru Nuevo, 1959
- WARBURG Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquim Camorro Mielke. Madri: Akal, 2010. (Colección Arte y estética).
- WARBURG, Aby, *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Trad Lenin Bicudo Bárbara, São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- WESTPHALEN, Yolanda, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* (2001). Fondo Editorial UNMSM

## **ARTIGO DE REVISTA ELETRÔNICO**

BALLESTER, Alejandra Rodríguez. "Cuando las fallas del cuerpo sirven como estrategia de seducción". Periódico *Clarín*. 28-09- 2009. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2009/09/28/sociedad/s-02007634.htm> [último acesso em 29-05-2016]

BARR, Olaya. "Entrevista a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide". *Esferas.*, 23-11-SPRING 2013. Disponível em: <https://esferasnyu.cm/?s=Graciela+Iturbide> [último acesso em 19-05-2016].

CANALES, Miriam. "Mario Bellatin. La tecnología al servicio de la literatura". Revista *Variopinto*, Edición No.26 Julio 2014. Disponible em:

<http://www.revistavariopinto.com/nota.php?id=508> [último acceso em 09-05-2016]

COLLUCCI, Claudia. "Documentário retrata história da talidomida no Brasil". *Folha de São Paulo* 06/12/2012 . Disponível em : <http://folha.com/no1196644> [último acesso em 19-05-2016].

GLANTZ, Margo. "Disecado, de Mario Bellatin". *La Jornada* (Opinión). 09-02-2012. Disponível em : <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/09/opinion/a07a1cul> [último acceso em 30-05-2016]

ITURBIDE, Graciela. Tehuantepec, México, 1985

\_\_\_\_\_. El baño, Juchitán, México, 1986

\_\_\_\_\_. Magnolia con el sombrero. Juchitán, México 1986

\_\_\_\_\_. Magnolia con el espejo. Juchitán, México 1986

Disponível em : <http://www.gracielaiturbide.org/en> [último acceso em 03-06-2016]

LARRAIN Ramiro: Entrevista a Mario Bellatin. *Orbis Tertius*. 11-12- 2006. Disponível em: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv11n12d03/3803> [último acceso em 04-05-2016]

PÁEZ, Natalia. Mario Bellatin: "Ya no puedo volver a un teclado". *Moleskine Literário*. 02.03.2015. Disponível em : <http://ivanthays.com.pe/post/110009309454> último acceso em 06-05-2016]

SÁENS, INÉS. "Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Mario Bellatin". *Fractal* # 72, 2015. Disponível em:

<http://sitios.itesm.mx/eehcs/is4.htm#sthash.2G0gSMes.dpuf> [último acceso em 04-05-2016]

UNDURRAGA, Vicente, Mario Bellatin: "El mundo editorial tal como está ya no funciona". *TheClinic*. 12-03-2011. Disponível em:

[heclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%9Cclas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%9D/](http://heclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%9Cclas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%9D/) [último acceso em 17-05-2016]