

Karla Fernandes Cipreste

**EXPERIÊNCIAS DO EXCESSO
CASARES & BELLATIN**

Belo Horizonte

2013

Karla Fernandes Cipreste

EXPERIÊNCIAS DO EXCESSO CASARES & BELLATIN

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda.

Orientador no exterior (doutorado sanduíche):
Prof. Dr. David Roas Deus
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Belo Horizonte
2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B616d.Yc-e Cipreste, Karla Fernandes.
Experiências do excesso [manuscrito] : Casares & Bellatin
/ Karla Fernandes Cipreste. – 2013.
224 f., enc. : il., fots., color.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 213-223.

1. Bioy Casares, Adolfo, 1914-1999. – Dormir al sol – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bellatin, Mario, 1960- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Argentina e mexicana – Teses. 4. Literatura comparada – Mexicana e Argentina – Teses. 5. Política na literatura – Teses. 6. Loucura na literatura – Teses. 7. Religiosidade na literatura – Teses. 8. Sexo na literatura – Teses. 9. Deficientes na literatura – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Experiências do excesso: Casares e Bellatin.

CDD : Ar863.42



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Experiências do excesso: Casares e Bellatin*, de autoria da Doutoranda KARLA FERNANDES CIPRESTE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Renarde Freire Nobre - FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira - IPTAN

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo - UFU

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de agosto de 2013.

Para minha mãe e nossos Fernandes, por meu saber popular
Para meu pai e nossos Ciprestes, minha porção erudita
Para meus padrinhos, vovó Terezinha e vovô Osvaldo,
responsáveis por essa união de saberes
Para o Thiago.

Agradecimentos

A meu orientador, **Wander Melo Miranda**, agradeço o apoio, a cumplicidade, a compreensão e paciência diante das dificuldades que apresentei e, principalmente, as preciosas contribuições com sua leitura minuciosa e seus vastos e admiráveis conhecimentos e cultura. Ao fim desta jornada, penso que uma das coisas que mais valeram a pena foi conhecer o lado humano, solidário, alegre e extremamente sensível e cortês desse intelectual a quem conhecia e admirava pela primorosa produção acadêmica. Agora admiro muito mais pelo ser humano que é.

A meu orientador espanhol, **David Roas Deus**, a gentil acolhida, o rico aporte teórico, principalmente em relação às questões do imaginário, e as contribuições que não cessaram após o estágio de doutorado sanduíche. Agradeço-lhe, ainda, tudo o que aprendi sobre a Catalunha, sua história, sua cultura popular, seu povo e sua relação com a Espanha.

À professora **Graciela Ravetti**, meu maior exemplo desde a graduação, as contribuições, formais e informais, todo o conhecimento e cultura compartilhados comigo durante todos estes anos, o incentivo à minha carreira, a amizade irrestrita e todos os socorros sempre prestados com carinho e imediatez nas inúmeras vezes que precisei.

Ao professor **Renarde Freire Nobre**, as aulas encantadoras que tanto inspiraram minha pesquisa, a paixão contagiante pelo conhecimento, o apoio e o incentivo.

À professora **Elisa Maria Amorim Vieira**, o apoio de longa data, o conhecimento compartilhado comigo e a maneira afetuosa com que sempre me trata.

Ao professor **Fábio Figueiredo Camargo**, o conhecimento compartilhado, as várias discussões que iluminaram minha pesquisa, o carinho e a cumplicidade.

À professora **Maria Elisa Rodrigues Moreira**, a gentileza ao aceitar o convite para compor a banca examinadora, a interlocução e a amabilidade.

Ao professor **Reinaldo Martiniano Marques**, as aulas inspiradoras e a maneira encantadora com que exerce a profissão.

À professora **Rebecca Pedroso Monteiro**, a gentileza ao aceitar o convite para compor a banca examinadora.

À professora **Elzimar Goettenauer Costa**, o carinho, o incentivo, as discussões enriquecedoras e a confiança em meu trabalho.

A todos os professores do setor de **Língua Espanhola e suas Literaturas da Faculdade de Letras da UFMG**, aos quais devo uma porção considerável de meu conhecimento.

Ao meu amor, **Thiago Saltarelli**, o apoio, a força, a dedicação, o carinho e as contribuições teóricas principalmente sobre a experiência estética.

A todos os meus colegas de seminário na **Universitat Autònoma de Barcelona**, principalmente à **Lola López Martín**, à **Maria Fortuny** e à **Teresa López Pellisa**, todas as discussões e trocas de conhecimento. Agradeço, ainda, aos meus amigos **Alex Samon**, **Juan Carlos Benítez**, **Rosa Mateu Escrich**, **Manu Oriol**, **Jean Michel Diatta**, **Ana Carolina Sanna** e **Ana Casas**, que contribuíram para que minha feliz estadia em Barcelona mais parecesse um sonho.

Aos meus colegas da **Faculdade de Letras da UFMG**, principalmente **Luiz Carlos Lopes**, **Carmem Losano**, **Luiz Henrique Oliveira**, **Eduardo Nassif** (jamais me esquecerei daquela bela discussão sobre estética da existência enquanto caminhávamos no Père Lachaise), **Priscila Campelo**, **Melissa Boechat**, **Maria Elisa Moreira**, **Juan Fiorini**, **Nabil Araújo**, **Jacques Fux**, **Imara Mineiro**, **Juliana Leal**, **Janáina Aguiar**, **Michelle Torre** e **Fabírcia Wallace**.

Aos funcionários do pós-lit, em especial à **Letícia** e à **Eliete**, sempre tão solícitas e competentes.

Aos meus **parentes** e **amigos**, o apoio e a compreensão nos momentos em que minha ausência fez-se necessária.

Esta tese foi realizada com apoio financeiro da CAPES, por meio de bolsa regular no país e bolsa de doutorado sanduíche na Espanha.

*¿Cómo
sabes
que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo
de voluptuosidad, vedado
a tus cinco sentidos?*

William Blake

RESUMO

Esta tese pretende analisar a relação de forças que se estabelece entre micropolíticas de imunização – exercidas por meio do controle do imaginário e da normalização de saberes e condutas com o objetivo de impedir laços comunitários – e experiências do excesso potencializadas pelo riso e pela encenação em uma escrita caracterizada como uma composição de si. A partir das experiências do relojoeiro domesticado de *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, com os loucos de um hospício, com uma enfermeira ferosa, com um pícaro e com uma cadelinha, e dos personagens mutilados de Mario Bellatin, que transitam entre várias comunidades em busca de formas pessoais de religiosidade e sexualidade, analisaremos conflitos de forças resultantes da relação entre as formas de existência, os saberes e o poder que os regula, para discutir a imunização como uma estratégia política de controle de todo e qualquer homem comum cujo estilo de vida desestabilize uma ordem preestabelecida. Considerando-se as práticas imunizantes como mecanismos que alcançam a vida privada e a publicizam como uma ameaça ao bem comum, defendemos as experiências citadas como vidas que se colocam em jogo para resistir a esses mecanismos.

RESUMEN

Esta tesis pretende analizar la relación de fuerzas que se establece entre micropolíticas de inmunización – ejercidas a través del control del imaginario y de la normalización de saberes y conductas con el objetivo de impedir lazos comunitarios – y experiencias del exceso impulsadas por la risa y por la encenación en una escritura caracterizada como una composición de sí. A partir de las experiencias del relojero domesticado de *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, con los locos del frenopático, con una enfermera fogosa, con un pícaro y con una perrita, y de los personajes mutilados de Mario Bellatin, que se desplazan entre varias comunidades en busca de formas personales de religiosidad y sexualidad, analizaremos conflictos de fuerzas resultantes de la relación entre formas de existencia, saberes y el poder que los regula, para discutir la inmunización como una estrategia política de control de todo y cualquier hombre común cuyo estilo de vida desestabilice un orden preestablecido. Considerándose las prácticas inmunizantes como mecanismos que alcanzan la vida privada y la publicizan como una amenaza al bien común, defendemos las experiencias citadas como vidas que se colocan en juego para resistir a esos mecanismos.

SUMÁRIO

EXPERIÊNCIAS, SABERES E PODER	10
1 RISO, COMPOSIÇÃO E ENCENAÇÃO	13
1.1 Imunização, Tanatopolítica, Normalização	14
1.1.1 <i>A imunização nas práticas cotidianas.....</i>	17
1.2 Comunidade	30
1.3 Animalidade	36
1.4 O excesso e o Jogo.....	42
1.4.1 <i>O Riso e a Composição.....</i>	45
1.4.2 <i>Experiência e Encenação.....</i>	60
1.5 Riso, Composição e Encenação.....	71
2 ADORMECER A ANIMALIDADE	72
2.1 O Relojoeiro	75
2.2 Convívio com a animalidade.....	82
2.3 Quinielas e Redoblonas	86
2.4 La Querendona.....	99
2.5 A fuga, o abismo, a travessia.....	101
2.6 A escrita como uma Composição de si.....	105
2.7 A Imunização.....	116
2.7.1 <i>Caballero Teutón.....</i>	118
2.7.2 <i>Samaniego e Campolongo</i>	123
2.7.2.1 <i>O sopro de vida</i>	126
2.7.3 <i>Vigilância e invasão da privacidade</i>	128
2.7.4 <i>A maçã podre</i>	129
2.7.5 <i>Polícia e juiz</i>	130
2.7.6 <i>Adormecer a animalidade ao sol</i>	132
2.7.7 <i>Traficante de almas e corpos.....</i>	133
2.8 Singularidade	135
2.9 O estranho e a vizinhança.....	137
2.10 O animal e o príncipe	139
3 A LINGUAGEM DAS FLORES NO JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS	140
3.1 Ciência, Nibelungos e fantasmas.....	142
3.1.1 <i>Chagas e bolhas.....</i>	147
3.2 Inscrição indiscernível: o real e o fictício, a dor e o riso, a encenação.....	151
3.2.1 <i>O salão de beleza da morte.....</i>	167
3.2.2 <i>O fogo e a dança: excesso do êxtase.....</i>	173
3.2.3 <i>Peixes e Papagaios.....</i>	175
3.2.4 <i>Altars, Giros místicos, Hell Kitchen.....</i>	186
3.2.5 <i>Alba a Poeta</i>	191
DE CARTAS SEM CORPO E FALÉSIAS.....	195
REFERÊNCIAS	214

EXPERIÊNCIAS, SABERES E PODER

O que podem ter em comum um relojoeiro que se orgulha de obedecer a todas as regras, escritas ou não, cuja vida, de repente, sofre um absurdo terrível que o encerra em um manicômio e, posteriormente, no corpo de um cachorro; um cabeleireiro acometido por uma doença contagiosa, incurável e fatal que resolve transformar seu salão de beleza em um espaço de morte; e escritores vítimas de uma malformação resultante de um equívoco médico? Se, a princípio, o relojoeiro domesticado de *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, destoa tanto do cabeleireiro que encena a morte e dos escritores cujas existências desafiam os modelos preestabelecidos, criados por Mario Bellatin em *Salón de belleza*, *Flores* e *Los fantasmas del masajista*, suas experiências de vida mostram, ao longo da narrativa de suas jornadas, que sua história pode ser tratada, resumidamente, como luta e resistência a práticas imunizantes por meio de experiências que escapam à normalização de saberes e condutas e que, por isso, excedem o limite imposto por ordens preestabelecidas.

Partindo da concepção de imunização do filósofo italiano Roberto Esposito, segundo a qual trata-se de mecanismos que alcançam a vida privada e a publicizam como uma ameaça ao bem comum com o objetivo de impedir vínculos comunitários entre os indivíduos, propomos a jornada dos personagens citados como uma experiência ética e estética que parte da compreensão e da aceitação da ausência de sentido na vida para criar várias possibilidades de existência e, assim, resistir à imposição de modelos normalizados e à exclusão que os mesmos promovem. À luz das análises foucaultianas sobre as relações de forças, segundo as quais “O poder não é senão um tipo particular de relações entre os indivíduos”¹, pretendemos mostrar como se dá esse jogo de poder nas obras literárias escolhidas, para reiterar a tese de que “O traço distintivo do poder é o de determinados homens poderem determinar, mais ou menos inteiramente, a conduta de outros homens - mas jamais de modo exaustivo e coercitivo.”². Assim, ainda inspirados em Foucault, analisaremos esses conflitos de forças como resultantes da relação entre as formas de existência, os saberes e o poder que os regula, para discutir a imunização como uma estratégia política de controle de todo e qualquer homem comum cujo estilo de vida desestabilize uma ordem preestabelecida.

Considerando-se a normalização de saberes e condutas como uma política que visa domesticar os indivíduos, veremos, no entanto, em *Dormir al sol*, que a obediência servil aos modelos de vida impostos nem sempre garante uma vida tranquila e feliz ao homem

¹ Disponível em < <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/omnes.htm> > Acesso em novembro de 2011

² Ibidem

comum. Ao contrário, existências como a do relojoeiro, aficionado ao trabalho, temente aos conflitos que são próprios da convivência entre os seres, resistente a compartilhar a vida com pessoas excêntricas e extremamente resignado às normas, revelam-se frágeis justamente por abrir mão da autodeterminação em troca de uma segurança totalmente ilusória. Dessa forma, ao ser vitimado por práticas imunizantes que instalam o horror em sua vida, o relojoeiro de Casares se vê obrigado a entrar no jogo da vida para lutar por sua família e por sua vizinhança. Encerrado em um manicômio, ele resolve escrever uma carta para o vizinho com o qual menos convive para relatar sua história de vida ao estranho conhecido, que, em nossa proposta de leitura, funciona como um autodesdobramento do relojoeiro no desconhecido que ele busca em si mesmo. Consideramos essa correspondência como uma composição de si que se faz por meio desse autodesdobramento, que é uma encenação potencializada pelo imaginário, e também pela presença do riso. Ambas as estratégias estão propostas como experiências do excesso, assim denominadas por demandarem um gasto de energia considerada inútil para o mundo homogêneo da ordem e do trabalho e por colocarem a vida em jogo por meio da suspensão do imperativo da razão e das garantias materiais do corpo.

A presença do riso está considerada como elemento desestabilizador da lógica e da razão, recurso com o qual o relojoeiro abraça o absurdo da vida. Ademais, se consideramos a narrativa literária, o riso aparece como recurso estético que evita a compaixão do leitor, já que muitas vezes o relojoeiro, ciente de que o horror que vitima sua vida e a de sua esposa só foi possível devido a seu caráter egoísta, covarde e vaidoso, tenta se fazer de coitado.

Além da composição de si como prática ética e estética de resistência à imunização, o relojoeiro completa sua jornada de luta, estabelecendo vínculos comunitários com pessoas excêntricas – o vizinho pícaro, os loucos do hospício, a enfermeira ferosa e a cadelinha de estimação –, as quais ele rejeitava terminantemente quando era um indivíduo domesticado.

Diferentemente do relojoeiro, os personagens de Bellatin não pertencem à normalização do mundo homogêneo e, portanto, não apresentam discursos de ordem, pois todos são vítimas de equívocos ou omissões médico-científicas e, por isso, não pecam por excesso de apreço por qualquer tipo de discurso totalizante. Dessa forma, eles são bastante abertos a todo tipo de convivência comunitária e, inclusive, a experiências consideradas absurdas pela ordem da lógica. Porém, justamente por estarem abertos às experiências do excesso, sofrem tentativas de imunização inclusive de vizinhos e familiares.

A narrativa de Bellatin também está considerada como uma composição de si porque o escritor consegue colocar suas confissões e fatos reais em uma chave ambígua na

qual o real e o fictício se misturam e se transformam um no outro. Com isso, as experiências narradas perdem sua particularidade porque se comunicam com o leitor que as acolhe por meio de catarses. O riso sarcástico também emana desse jogo com o real e a ficção, já que, dessa forma, o escritor provoca todo aquele que, em sua pretensão, pensa não ter experiências em comum com a anormalidade. Por meio do riso, o escritor coloca o normal dentro do anormal, ou o desconhecido dentro do conhecido, e vice-versa.

Nesse sentido, propomos que as ficções de Casares e de Bellatin se aproximam do mágico, já que há um uso consciente do fantástico que procede a explorar campos alheios aos limites da razão ocidental. Tudo por uma experiência estética que estimule a luta por uma existência pautada nas potências de ser, que se lance, então, à ausência de sentido da vida como possibilidade de existência.

1 RISO, COMPOSIÇÃO E ENCENAÇÃO

*por una puerta se entra a muchos sitios/
al trabajo, al cuartel, a la cárcel,
a todos los edificios del mundo/ pero no al mundo/
ni a una mujer/ni al alma/
(Juan Gelman)*

Um pacato e reservado relojoeiro argentino, morador de uma rua³ pequena, tranquila e protegida, situada em Villa Urquiza, próximo do labirinto do Parque Chas, perde sua esposa numa sucessão de intervenções médicas totalmente absurdas. Um escritor vitimado por equívocos médicos que lhe deixaram com membros amputados transita entre vários ambientes e discursos em busca de religiões e sexualidades que aceitem se adaptar às necessidades de cada um. Um cabeleireiro afetado por uma doença mortal, que acomete cada vez mais indivíduos que passam a sofrer preconceito e segregação, transforma seu salão de beleza em um *Moridero*⁴ e recusa todo tipo de tratamento médico e de ajuda humanitária para si e para seus pacientes. Essas experiências possuem em comum o fato de que, em algum momento, seus protagonistas se veem reduzidos a simples corpos-objeto do discurso médico-científico, cada vez mais legitimado e excessivamente considerado patrono da saúde – física e psíquica – para uma vida plena. Tendo seu estilo de vida e sua saúde questionados por instâncias de poder, esses indivíduos passam a ser vistos, inclusive por pessoas mais próximas, como uma ameaça à segurança e à saúde pública, o que provoca seu isolamento pela comunidade. Porém, a experiência dos protagonistas de, respectivamente, *Dormir al sol*, do argentino Adolfo Bioy Casares; *Flores e Los fantasmas del masajista*, do mexicano Mario Bellatin; *Salón de belleza*, também de Mario Bellatin; coloca em questão os discursos construídos por saberes legitimados e as práticas médicas com suas reais intenções e implicações. Assim, Lucio Bordenave, o relojoeiro de *Dormir al sol*, observa, ao presenciar, escondido e em situação de perigo, uma cirurgia médica bastante suspeita, que “usted hacía de cuenta que esos dos (médicos) hablaban de cosas, no de personas” (CASARES, 2005, p.169, *parênteses nossos*). Já a narrativa de *Flores*, de Bellatin, inicia-se com uma inventada citação de um diário, atribuído ao Nobel de Física de 1960, na qual este, que tem uma mão amputada,

³ O relojoeiro, que é o narrador-personagem, menciona o termo *pasaje* que caracteriza ruas pequenas e fechadas que formam, praticamente, uma vila.

⁴ Morada fechada na qual apenas moribundos podem residir.

relata sua consulta com um médico que examina a pulsação em sua mão mecânica, sem se dar conta do fato. De acordo com o relato,

El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. (BELLATIN, 2004).

Já o cabeleireiro de *Salón de belleza* explica o motivo pelo qual resolveu transformar seu salão em um Moridero:

Lo que no tiene nada de divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzando, sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir. Además del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. (BELLATIN, 2009b, p. 14).

Essa prática de apropriação de determinadas vidas e de seu isolamento pode ser lida como resultado da superposição entre política e *bíos*, investigada por Michel Foucault por meio do conceito da biopolítica, uma prática já presente no final do século XVIII, quando a vida começou a ser governada por estratégias sanitárias de urbanização. Segundo Roberto Esposito, a partir desse momento, a vida em seus aspectos de manutenção, desenvolvimento e expansão ganha um protagonismo estratégico que lhe confere um lugar decisivo no conflito político. Assim, modelos biológicos, e, sobretudo médicos, passam a ser responsáveis pela configuração da política. O filósofo italiano propõe a questão da imunização como uma das consequências da biopolítica, o que enfraquece os vínculos comunitários e, consequentemente, sua potência política.

1.1 Imunização, Tanatopolítica, Normalização

*Toda aposta na pureza produz sujeira,
toda aposta na ordem cria monstros.*
(Zygmunt Bauman)

Se já no século XVIII a biopolítica permitia que o Estado invadisse, sutilmente, a vida privada das populações para, segundo seus propósitos, determinar politicamente que tipos de vida mereciam viver, a partir do século XX, outras consequências podem ser observadas. Como aponta Esposito, as práticas biopolíticas atuais se fazem de uma maneira que associa a luta pela vida a uma prática de exclusão e morte. A pertinência de sua leitura

sobre a biopolítica está em explicar seu mecanismo como um ato de imunização que propõe proteger a vida dos riscos, conflitos e paixões próprios da relação entre os seres humanos, estratégia muito bem maquiada com o propósito de extinguir os vínculos comunitários.⁵ Sobre a mudança que houve nas práticas de biopolítica no início do século XX, Esposito explica que aquilo que, antes, era uma urgência de conservação da vida que ocorria no plano individual, passou a ser responsabilidade do Estado e das populações determinadas e reconhecidas por etnias, o que causou hostilidade entre estados e outras populações etnicamente definidas. Para o filósofo italiano, essa mudança ocorreu no momento em que houve interseção entre as práticas imunitárias, o nazismo e o racismo:

En el momento en el que la vida de un pueblo definido en términos raciales se toma como el valor supremo que ha de conservarse intacto en su constitución originaria, o expandir sus confines, es obvio que la otra vida, la vida de otros pueblos y de otras razas, tiende a ser considerada como un obstáculo a tal proyecto y sacrificada. La silueta del *bíos* se recorta artificialmente mediante una serie de barreras alzadas en zonas de distinto valor, que someten una parte de las mismas a la violencia destructiva de las otras. (ESPOSITO, 2009a, p. 130).

Vida biológica e corpo passam a ocupar o centro das práticas políticas. Para Nietzsche, esse acontecimento redefine a concepção de vida humana, a qual passa a ser avaliada, conforme um modelo predefinido, como digna de ser vivida ou não. Nietzsche afirmava que os séculos seguintes seriam marcados por disputas pelo reconhecimento de uma vida digna. Esposito recorda que, em *Fragmentos póstumos*, Nietzsche questiona por que a humanidade não deve fazer com o homem o mesmo que os chineses lograram com uma árvore, ao fazê-la produzir rosas e peras. Nesta inquisição, percebe-se um alerta sobre a artificialização de determinadas vidas escolhidas para tal com o propósito de que tenham alguma utilidade servil. Nessa situação, intensifica-se a reificação do ser humano. Dessa forma, Esposito conclui que isso

significa que en la política se admitirá, o incluso se reclamará, decidir cuál es la vida biológicamente mejor y cómo potenciarla a través del uso, la explotación o, cuando sea necesario, la muerte de los peores (ESPOSITO, 2009a, p. 131).

⁵ Os conceitos de *imunidade* e *comunidade*, propostos por Esposito, que serão desenvolvidos adiante, são de suma importância para a compreensão de sua leitura sobre a biopolítica e sobre as práticas, individuais e coletivas, que têm potência para superar a governabilidade da vida humana.

Como se trata de uma imposição sobre que tipo de vida é biologicamente superior, cabe perguntar o que caracterizaria essa superioridade, ou seja, que tipo de vida o modelo imposto determina como melhor e, conseqüentemente, que vidas seriam inferiores. Se, como afirma Esposito, a biopolítica como imunização da vida é uma prática que procede a eliminar aquilo que é próprio das relações humanas – conflitos, paixões – percebe-se, então, que as vidas consideradas inferiores são aquelas que menos controlam os instintos e as paixões da carne, e que, justamente por isso, são menos frágeis às intempéries, à inclemência do tempo e às contingências da vida. Em outras palavras, vidas determinadas como inferiores seriam aquelas que, de alguma forma, perturbam uma ordem imposta e a desestabilizam.

A crítica sobre o uso do termo pessoa (*persona*) feita por Roberto Esposito, inspirado em Paul Ricoeur, bem como os conceitos de tanatopolítica e imunidade (Giorgio Agamben e Esposito, respectivamente), elucidam a questão das estratégias de reificação de determinadas vidas: “El vínculo romano entre persona y reificación del cuerpo es central en la bioética liberal.” (ESPOSITO, 2009b, p. 140). De acordo com essa afirmação, apenas os tipos de vida que se enquadram na categoria de *pessoa* podem ser considerados como sagrados ou estimados. Ao analisar o valor que essa categorização recebeu na concepção jurídica moderna, Esposito demonstra que ela é fundamental para a consideração do sujeito de direito. Com isso, o filósofo italiano entende que os direitos subjetivos (dignidade, bem-estar) estão garantidos apenas àqueles que estiverem inseridos nessa categoria. Para dilucidar a concepção de *pessoa* como “sujeto racional capaz de autodeterminación en relación con otros individuos dotados de los mismos atributos” (ESPOSITO, 2009b, p. 35), o filósofo recorre ao sentido primeiro do termo. *Persona* era a máscara teatral que passou a denominar, também, aquele que a portava. Com esse significado, desvela-se o mecanismo da identificação entre máscara e personagem: “a través de la interpretación de un rol, la configuración de un tipo, poco a poco la máscara se imprime en el rostro de quien la lleva hasta ajustársele por completo.” (ESPOSITO, 2009b, p. 111). Desse mecanismo de assimilação, percebe-se que a categoria de *pessoa* está referida apenas à parte espiritual do indivíduo, considerada em total separação do corpóreo e, inclusive, em combate com este. Trata-se de uma “distinción, en el interior del ser humano, entre una dimensión individual de carácter moral-racional y otra, impersonal, de naturaleza animal.” (ESPOSITO, 2009b, p. 113). Esse mecanismo, que exige o afastamento da natureza animal do homem de sua personalidade para considerá-lo como sujeito de direito, revela a estratégia política que legitimará a exclusão, muitas vezes violenta, de vidas que não se sujeitam à imposição da supremacia da razão e da ordem preestabelecida. As análises que Esposito propõe para compreender a imunização, seus alvos e seus propósitos situam-se mais

no âmbito de políticas de Estado e, se por um lado, são muito pertinentes para entender mecanismos de sujeição de populações, por outro, revelam-se insuficientes para explicar por que esse tipo de controle funciona nas microesferas da sociedade, ou seja, em âmbitos que não estão regulados por leis, mas, sim, por convenções não escritas, cujo não cumprimento causa uma recriminação exercida por cidadãos comuns. Esse tipo de controle exercido nas microestruturas da sociedade cumpre com uma imunização mais eficaz contra todo aquele que escape aos modelos de vida legitimados, uma vez que a vigilância se faz no dia-a-dia, nos pequenos espaços, públicos ou privados, compartilhados. Dessa forma, lugares geralmente seguros ou tranquilos, destinados ao convívio, transformam-se numa ameaça, assim como alguém também pode sofrer sanção por parte de um familiar, de um vizinho ou de um conhecido, fato que embaralha as noções de familiar com as de estranho. Porém, o que se pretende discutir aqui é o fato de que apesar de haver vigilância dos espaços de convivência, que pode ser feita até mesmo por pessoas próximas, uma proposta de resistência a esse tipo de imunização é justamente um maior convívio nesses espaços e uma abertura de si para o outro. Antes de discutir que mecanismos levam à imunização nas microesferas e as propostas de resistência, vejamos como as obras literárias escolhidas inspiram uma proposta de leitura dessa prática.

1.1.1 A imunização nas práticas cotidianas

A mulher considerada histérica e louca, o escritor amputado, vítima de um erro médico, e os enfermos discriminados. Em todos esses casos, a imunização atua em pequenos grupos, penetrando no cotidiano e na privacidade de suas vítimas. A biopolítica que mais recebeu a atenção de alguns pensadores como Hanna Arendt foi a praticada pelo nazismo, que vitimou populações inteiras, baseando-se em critérios étnicos. Porém, a derrota nazista não eliminou essa estratégia imunitária nas gerações seguintes. Ao contrário, está cada vez mais presente na política atual e, inclusive, consegue ser legitimada por meio de discursos vários que doutrinam o pensamento do homem contemporâneo e o domesticam, inculcando-lhe neuroses e culpas e, ainda, estimulando a prática de vigilância entre os sujeitos, fato que transforma a concepção do outro como nosso próximo para nosso delator. Tudo em nome de discursos legitimados que convencem, uma vez que sempre se pronunciam como tutores da saúde e da vida. Não se trata de uma coincidência o fato de que, tanto na época do nazismo como na atualidade, o discurso médico-científico tenha recebido tanto protagonismo na política e na sociedade. Da mesma forma, não se pode considerar mera coincidência que

bandeiras atuais como o vegetarianismo, o antitabagismo, a alimentação por meio de cereais integrais, a humanização forçada e excessiva de animais e a obsessão com a higiene e a segurança tenham sido também bandeiras nazistas. Nota-se que essa prática, ideal dos nazistas, e a qual Hitler seguia incondicionalmente, dissemina-se no cotidiano das sociedades contemporâneas com livre acesso à vida privada dos indivíduos e sem muita contestação de fôlego. Outra evidência da força da imunização na contemporaneidade, que é analisada por Esposito, é o fato de que, ainda hoje, o mundo assiste, passivo, a barbaridades como

el terrorismo biológico y la guerra preventiva que intenta enfrentársele en su mismo terreno; las masacres étnicas, todavía de tipo biológico y las migraciones masivas que arrollan las barreras puestas para contenerlas; las tecnologías que configuran no sólo el cuerpo de los individuos, sino también los caracteres de la especie; la reapertura de campos de concentración en diversas partes del mundo; el empañamiento de la distinción jurídica entre norma y excepción. (ESPOSITO, 2009a, p. 154).

Esposito dilucida essa questão ao mostrar que o discurso político que se elaborou após a derrota nazista foi o de que o totalitarismo havia sido eliminado. Porém, o filósofo italiano demonstra que o equívoco reside em teorias como a de Hanna Arendt, que consideram o nazismo como uma ideologia. Ele refuta essa teoria com o argumento de que o nazismo pertence a uma dimensão subjacente aos ideais, dos quais nasce o comunismo, este, sim, uma ideologia (Esposito, 2009a). Segundo seu pensamento, o fundamento desse regime está em sua força material, produto da tentativa de liberar da existência suas características naturais em relação a sua peculiaridade histórica. Assim, percebe-se que não é a antítese entre totalitarismo e democracia que marcará o percurso da política na modernidade e na contemporaneidade, mas, sim, a que se estabelece entre “historização da natureza e naturalização da história”. Trata-se do que ele denomina como uma “política de la vida y sobre la vida, subvertida en su contrario y, por ello mismo, productora de muerte.” (ESPOSITO, 2009a, p. 183). A conclusão principal do filósofo italiano para o efeito que provoca o equívoco de se proclamar a derrota do totalitarismo é de que a biologia política nazista, mais bem caracterizada como uma tanatopolítica, é o que propicia a irreversibilidade histórica da categoria do totalitarismo. Esposito afirma, então, que por conta desse equívoco, a biologização da política como estratégia central do nazismo passou despercebida e logrou sua continuidade nas gerações seguintes:

la cuestión de la biopolítica continúa todavía, y cada vez más, frente a nosotros. Desde este punto de vista, el fin de la Segunda Guerra Mundial no marca, sobre el plano del lenguaje o de la práctica material, la victoria de la alianza entre democracia y comunismo, sino la de un liberalismo situado en el mismo régimen político que, aunque es cierto que declinado de modo opuesto, había dado lugar al nazismo [...] el nazismo [...] sale de la guerra derrotado en el plano militar y político, pero no completamente en el cultural y lingüístico, en el sentido de que la centralidad del *bíos* como objeto y sujeto de la política resulta confirmada, aunque transformada en clave liberal. (ESPOSITO, 2009a, p. 184).

Essas análises da biopolítica como estratégia que determina as vidas que merecem viver e, por consequência, as que não merecem seguem bastante pertinentes nos dias atuais. Porém, falta, ainda, discutir as práticas imunizadoras como estratégias que obrigam a viver. Sabe-se que há todo um discurso, incentivado pela indústria farmacêutica, com a pretensão de convencer que toda doença tem tratamento e que ainda que esse tratamento não ofereça todas as garantias de sucesso na luta pela vida e, sobretudo, ainda que possa ser extremamente invasivo e agressivo, inclusive devastador do bem-estar do indivíduo, a submissão a ele é terminantemente necessária. Problema igual pode ser observado em casos de transtornos psíquicos que bem poderiam ser tratados com terapias, análises e até uma mudança no estilo de vida, mas têm, cada vez mais, seu tratamento fundamentado exclusivamente no uso de fármacos bastante agressivos e que muitas vezes provocam dependência química. Renato Janine Ribeiro coloca muito bem essas questões quando desvela o processo político pós-Segunda Guerra que pensou uma estratégia para garantir a total anulação das doenças. Assim, criou-se a Previdência Social da qual houve um desdobramento fundamental para as práticas invasivas do poder público na saúde e, conseqüentemente, na vida privada, pois, segundo Janine, “cabia ao poder público promover a justiça também no tocante à saúde do corpo. O pressuposto que se adotou foi conceber um estado de saúde como aniquilação da doença.” (RIBEIRO, 2003, p. 26). Essa tentativa de se aniquilarem as enfermidades inspirou a concepção de saúde como negação da doença e do bem-estar como aquele que anula o mal-estar. Segundo Janine, a indústria farmacêutica se fortaleceu por causa dessas concepções, pois alcançou seu auge em fármacos que proporcionam determinadas curas sem combater suas causas sociais ou psíquicas. Janine cita remédios como o Xenical, o Prozac e o Viagra como produtos que eliminam incômodos num processo “mágico” que não enfrenta suas verdadeiras causas: “Torna-se plausível, imaginável, *desejável* ser magro mesmo comendo, ser alegre e talvez feliz, mesmo ante uma situação penosa externa e sem ter resolvido seus problemas pessoais, ser viril mesmo com a idade avançando.” (RIBEIRO, 2003, p. 27). Uma

consequência perigosa dessa prática, que inclusive incentiva o preconceito contra a obesidade, a depressão e o climatério, é o fato de que o Estado e/ou a indústria farmacêutica passam a tutelar o desejo dos indivíduos e, como bem conclui Janine, “Ficamos dispensados de cuidar de nós mesmos [...] Vendemos assim a nossa responsabilidade, ou o direito à irresponsabilidade. Pagamos isso, provavelmente, em termos de conformismo político.” (RIBEIRO, 2003, p. 27). Se há tutela, não há emancipação do indivíduo, consequência que revela uma estratégia perversa desse tipo de política.

Das práticas de imunização que obrigam ao tratamento e que, portanto, obrigam a viver, o cabeleireiro de *Salón de belleza* está bastante consciente e é justamente contra essa estratégia que ele se rebela ao transformar seu salão em um Moridero, que acolhe os afetados pela doença mortal, e ao recusar qualquer oferta de tratamento. O cabeleireiro, também infectado, desabafa: “De haber muerto antes, mi enfermedad tal vez hubiera sido más dulce.” (BELLATIN, 2009a, p. 65).

Dormir al sol foi escrita em 1973, em uma Argentina que assiste ao conturbado retorno de Juan Perón à presidência da república. Porém, a obra está inserida em dois momentos distintos, um deles, o início da década de 1950 – período no qual Perón também era presidente –, está claramente citado no trecho em que Bordenave comenta as obras que efetuaram uma abertura no meio da passagem para lembrar sua discussão com Félix Ramos, o destinatário de suas cartas, por causa da filha do dono do armazém, que, criança na época, andava livremente de bicicleta na rua recém-inaugurada. É justamente essa personagem – a filha do dono do armazém – que marca o espaço de tempo entre o passado recordado por Bordenave e o presente da narração, quando Diana já havia passado pelo manicômio. O relojoeiro relata em sua carta o dia no qual foi ao armazém na companhia de Diana após a volta de sua esposa do manicômio. Então ele conta que foi atendido pela filha do proprietário do estabelecimento e comenta que ela já era uma moça muito bonita:

En el almacén no estaba el patrón. Nos atendió la hija, la causa de nuestro famoso distanciamiento. ¿Qué me dice como se ha puesto? Está grande, lindísima, pero al público lo atiende como si le hiciera un favor. (CASARES, 2005, p. 139).

Assim, pode-se perceber que do passado de solteiro de Bordenave, quando a menina citada era apenas uma criança, para o presente, em que o relojoeiro escreve suas cartas a Félix Ramos, passam-se, pelo menos, quinze anos. Portanto, tem-se uma obra realizada no contexto do retorno de Perón à presidência, após dezoito anos de exílio, cuja narrativa se insere em

dois períodos: a primeira presidência de Perón, no período de 1946 a 1952, e a época em que ele estava exilado. Se se consideram algumas investigações sobre as relações que o governo peronista mantinha com os nazistas, compreende-se por que uma obra que contesta práticas de imunização que invadem a vida privada está ambientada no primeiro mandato de Perón e no período de seu exílio, tendo sido escrita no ano em que o político retornou à presidência da Argentina. Beatriz Gurevich, que pesquisou arquivos do Ministério de Relações Exteriores e o Arquivo Geral da Nação em busca de documentos que comprovassem a ligação de Perón com os nazistas, descobriu, na documentação analisada, que um dos nazistas beneficiados pelo programa *Allegados*, por meio do qual os peronistas faziam criminosos nazistas entrarem na Argentina, foi Jacques Marie de Mahieu, um antropólogo da SS francesa que escrevia livros sobre biopolítica e teoria racial. Gurevich, socióloga argentina que criou o *Proyecto Testimonio*, programa de investigação histórica sobre as relações de seu país com agentes nazistas, publicou, pela Editorial Planeta, os resultados das pesquisas feitas no livro intitulado *Proyecto Testimonio: Revelaciones de los archivos argentinos sobre la política oficial en la era Nazi Fascista* (GUREVICH, 1998). Em outra publicação de 1999 da editora Emecé, *La ruta de los nazis en tiempos de Perón*, um pesquisador do tema, o alemão Holger Meding, professor da Universidade de Köln, revela que os *allegados* recebiam ajuda do governo Perón, que falsificava passaportes oficiais para a entrada desses fugitivos nazistas na Argentina. O jornalista Uki Goñi também vasculhou o assunto, pesquisando arquivos de países como Bélgica e Suíça, e encontrou documentação que desvela a rede criada por Perón com a colaboração de diplomatas para dar entrada na Argentina a vários criminosos nazistas. Sua pesquisa foi publicada pela editora Paidós em livro intitulado *La auténtica Odessa: la fuga nazi a la Argentina de Perón* (GOÑI, 2002). Essas pesquisas também revelaram a amizade íntima de Perón e Evita com um empresário alemão – Ludwig Freude – que tinha relações estreitas com a embaixada de Hitler e com os agentes nazistas que atuavam na Argentina. Assim, em plena época da volta de Perón do exílio, Adolfo Bioy Casares cria, em *Dormir al sol*, o alemão Standle, o dono da escola de cachorros, descrito como um homem de corpulência ameaçadora, e, no mínimo, admirador do nazismo, já que sustenta um quadro do couraçado nazista em sua parede central. Standle é o homem misterioso, aparentemente apenas um adestrador de cães, que mantém um segredo em comum com o médico inescrupuloso que vitimará Diana e Lucho Bordenave. A imagem desse alemão estranho e totalmente envolto em mistérios que mascaram sua verdadeira identidade e suas origens alimenta várias lendas sobre sua vida anterior a sua entrada na Argentina. Trata-se de uma época histórica pouco distante do fim do nazismo e na qual, se se consideram as investigações

que documentam a acolhida de agentes nazistas, ainda era possível a presença e a convivência deles, no seio da sociedade, com os cidadãos argentinos. Como esse contexto histórico ainda é bastante polêmico, veremos, no segundo capítulo, como o tema aparece de maneira dúbia na obra de Bioy Casares.

Nota-se que *Dormir al sol* foi escrita no contexto de políticas autoritárias cujos governos sabotavam todas as possibilidades de comunicação entre as comunidades pela censura à imprensa, pela invenção e disseminação do medo na sociedade, pela repressão das liberdades individuais e subjetivas de expressão, bem como por ações violentas. Nesse contexto, as práticas de imunização eram feitas por parte do Estado, para o qual, segundo Esposito, o homem é seu próprio corpo e apenas isso. Ainda de acordo com o filósofo italiano, o nazismo e as práticas políticas que se inspiraram diretamente nele no período imediatamente posterior a sua derrota podem ter sido anulados no plano militar e político, mas não totalmente no que tange à cultura e ao campo linguístico porque

la centralidad del *bíos* como objeto y sujeto de la política resulta confirmada, aunque transformada en clave liberal – es decir, mediante la apropiación y posible modificación del cuerpo, no por parte del Estado, sino del individuo propietario de sí mismo. (ESPOSITO, 2009a, p. 184).

Para Esposito, essa evidência de práticas biopolíticas dentro do liberalismo é uma prova de que há uma distância entre essa política e a democracia, ou seja, o filósofo italiano contesta o discurso que vincula a democracia ao liberalismo. Assim, ele afirma que a ideologia liberalista é bastante diferente da democracia, uma vez que sua lógica, seus pressupostos e sua linguagem conceitual têm caráter anti-igualitário, particularista e antinatural. Dessa forma, a democracia fundada sobre o primado da lei abstrata e sobre a igualdade de direitos de indivíduos dotados de razão e vontade não pode mais ser recuperada, já que em sua base está a categoria de *pessoa*, ou seja, de “sujetos iguales precisamente por el hecho de estar separados de sus propios cuerpos – esto es, entendidos como puros átomos lógicos, dotados de voluntad racional.” (ESPOSITO, 2009a, p. 187). De acordo com esse pensamento, na transformação da política em biopolítica, a qual faz do indivíduo sujeito e objeto do governo, o princípio de igualdade perde sua condição de possibilidade, pois já não se trata mais de se fundamentar a política na subjetividade abstrata da pessoa jurídica, mas, sim, na consideração do corpo, algo tão singular, que em sua constituição é sempre distinto de qualquer outro, como objeto das práticas políticas. A substituição da pessoa jurídica abstrata por uma política que engloba o corpo torna difícil a distinção entre o que pertence à esfera pública e o que

corresponde ao privado, fato que procede ao entrecruzamento dessas esferas, bem como do natural com o artificial, e promove uma aparente liberdade, individual e excessiva, nas decisões sobre tudo o que concerne ao vínculo dessas esferas tão distintas entre si. Esposito conclui que, dessa forma, não há possibilidade de que as decisões políticas próprias dessas esferas sejam feitas pela maioria dos cidadãos, ou seja, não há compatibilidade com o léxico conceitual da democracia.

Outra diferença de contexto histórico importante que diferencia as práticas da biopolítica nos governos ditatoriais e nos governos neoliberais é a mudança da ordem mundial da Guerra Fria para a Globalização. Se antes havia uma forte presença do Estado na política e, principalmente, na economia das nações, na nova ordem mundial há um significativo desmantelamento dessa instância de poder, e uma força cada vez mais atuante da economia de livre mercado à qual o Estado se submete. Assim, com o advento do protagonismo do discurso médico-científico e da economia de mercado nas esferas pública e privada, agora quase indistinguíveis, cabe perguntar se tantas questões de saúde debatidas e efetivadas na contemporaneidade como as da lei antitabagismo, da legalização das drogas, das inseminações artificiais, células tronco, entre outras, ocupam-se, realmente, do bem-estar social ou se não são pensadas, pelo Estado e pelo Mercado, para uma entrada na roda do poder e da economia – que pesquisas merecem receber financiamento? Quais apresentam possibilidades de utilidade servil? – o que diminui a esperança de que tantas mudanças e descobertas venham a ser usadas para resolver as desigualdades sociais e para dar igual direito à vida a todo e qualquer ser humano. É nesse contexto do neoliberalismo e do uso do conhecimento médico-científico para uma prática cada vez maior de reificação do ser humano que as obras de Mario Bellatin se inserem. Em *Flores*, uma das obras de Bellatin escolhidas para compor nosso *corpus* literário, o escritor amputado é vítima de um laboratório alemão – Grünwald – responsável pela elaboração e comercialização de um medicamento que, ministrado em pacientes grávidas, causa malformação no feto. A semelhança com o caso da talidomida, remédio desenvolvido pelos nazistas, não é casual, já que Bellatin é uma vítima desse remédio. Há, inclusive, semelhança entre o nome fictício do laboratório com o nome real da empresa que fabricou e comercializou a talidomida, Grünenthal.

Quanto à ameaça da lógica de mercado, que transforma tudo em mercadoria, invade e explora inclusive o corpo humano, há uma passagem de *Los fantasmas del masajista* que desvela esse mecanismo biopolítico contemporâneo. O massagista tem um sonho, após a morte de sua mãe, no qual as outras declamadoras são contratadas por estabelecimentos que lucram bastante, oferecendo karaokês para seus clientes. Então, ele percebe o que elas ainda

ignoram: “posiblemente se había inventado una nueva forma para sacar partido comercial de las voces humanas” (BELLATIN, 2009a, p. 58).

Em *Flores* também se pode discutir sobre a invasão de práticas imunizadoras na vida privada. O escritor amputado trabalha em uma pesquisa financiada pela prefeitura cujo objetivo é “hacer una investigación sobre las distintas maneras en que se ejerce el sexo en la ciudad” (BELLATIN, 2004, p. 43). O programa da prefeitura é denominado primeiro, em uma nota de pé de página, como de âmbito nacional com o objetivo de dar apoio a determinado número de escritores. Para isso, eles deveriam descobrir “cuantas variantes de sexo podían encontrarse en los distintos grupos de ciudadanos y estudiar así la forma de implementar oficinas de auxilio para cada una de ellas” (BELLATIN, 2004, p. 43). O escritor pesquisa uma zona da cidade conhecida como *Hell kitchen*, onde vários grupos exercem uma sexualidade alternativa. Há grupos de aposentados, de *Drag queens* e outro mais interessante formado por mulheres que se vestem de homens porque se sentem atraídas por homens que gostam de homens. Porém, novas medidas governamentais resolvem fechar a zona catalogada pelo escritor e, então, ele envia uma queixa, denunciando essa decisão das autoridades como “una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos.” (BELLATIN, 2004, p. 47).

Retomando a questão colocada anteriormente sobre o porquê de práticas imunizadoras serem exercidas por cidadãos comuns nas microesferas, propõe-se refletir sobre algumas passagens das obras escolhidas. Em *Dormir al sol*, Diana, a esposa do relojoeiro, é considerada louca e numa ocasião que reúne o egoísmo e a debilidade do marido com a frieza e a crueldade de médicos, acaba encerrada em um manicômio onde será feita objeto de uma terrível experiência científica. Sobre a personalidade de Diana, motivo pelo qual foi considerada louca, o misterioso alemão, dono de uma escola de cachorros e articulador da internação, sentencia, após provocar uma situação constrangedora que instaura uma dúvida e um comportamento inquietante na mulher do relojoeiro: “La incapacidad para tomar decisiones, demostrada por la señora Diana, que no se resuelve por ningún pichicho, no es propia de gente en sus cabales” (CASARES, 2005, p. 32). Diana, uma mulher de caráter forte, que não se conformava com o comodismo do marido mimado e covarde, era temperamental e indisciplinada para os padrões de uma sociedade machista e patriarcal. Seu caráter insatisfeito e imprevisível acaba sendo determinante para o diagnóstico interessado de um grupo de especialistas com práticas médicas perversas. A covardia e o egoísmo de Lucho Bordenave, o marido relojoeiro preocupado com a própria imagem, pois não desconhece os boatos da vizinhança de que está mal casado, fazem com que ele entregue muito facilmente sua mulher para internação no manicômio. Uma passagem importante, que mostra o tipo de

comportamento imposto às mulheres, pode ser destacada. Trata-se do momento em que o relojoeiro, mais uma vez por causa de seu caráter frouxo, é levado a comprar um cãozinho. Quando ele se resolve por uma cadela que, inclusive, também se chama Diana, o alemão misterioso comenta: “¡Mujer al fin! Pero dócil, buena y, un punto capital, muy adelantada en el curso de enseñanza.” (CASARES, 2005, p. 84). O alemão, dono de uma escola de cachorros, iguala, nessa fala, a cadela com o gênero feminino, de forma depreciativa, para mostrar que, para atender às exigências da sociedade, a mulher deve ser adestrada para se tornar doce e obediente⁶.

Essa associação entre humano e animal também aparece em *Los fantasmas del masajista*, de Mario Bellatin. Essa narrativa curta, que tem como uma de suas questões principais o corpo humano como um estorvo, baseia-se na história da morte da mãe de um massagista terapêutico, que é contada por um paciente seu, que tem um braço amputado. A mãe do massagista, reconhecida declamadora de músicas populares brasileiras, morre de desgosto após saber que suas colegas de profissão confeccionaram uma mortalha para imortalizar seu corpo após sua morte. Quando chega a casa, antes de se deitar e morrer, a mãe do massagista, visivelmente magoada, encerra seu papagaio de estimação na gaiola de forma agressiva: “Cuando la lora salió a recibirla, la cogió del cuello, la metió en la jaula y la tapó con su tela de dormir a pesar de que todavía no era de noche.” (BELLATIN, 2009a, p.35-36). A mãe do massagista pôde perceber algo de que Diana e seu marido relojoeiro só se fizeram conscientes tardiamente: elas estavam sendo transformadas nos animais vivos teorizados por Foucault em seu conceito de biopolítica. No procedimento que as vitimou há uma estratégia política que torna a existência biológica e a existência política indiscerníveis. Justamente por isso, esse procedimento pode ser lido como uma imunização, pois se trata de uma escolha entre os indivíduos que merecem ser considerados como cidadãos e os que devem ser considerados apenas em sua existência biológica. É o que lemos em Foucault quando o filósofo afirma que “Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivo.” (FOUCAULT, 2005, p.134).

Para uma compreensão sobre essa estratégia política de animalização do homem, a análise de Giorgio Agamben sobre biopolítica – a qual o filósofo italiano propõe, com muita

⁶ Em *Dormir al sol*, vários personagens sofrem algum tipo de sanção ou são vítimas da imunização por motivos diferentes, que serão discutidos no segundo capítulo. O fato de citar um comportamento imposto às mulheres não faz com que o objetivo desse trabalho seja discutir o controle sobre algum tipo de minoria, pois acreditamos que a opressão recai, sutilmente, sobre qualquer estilo de vida que, de alguma forma, perturbe uma ordem preestabelecida.

pertinência, como tanatopolítica – procede a desvelar esse mecanismo. Em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, ele retoma a questão da *zoé* (vida nua, existência puramente biológica) em Aristóteles, quando este afirma que, nesta condição, todo ser vivente se iguala, ou seja, não há diferença entre o homem e o animal. Porém, existe algo que diferencia o ser humano dos outros seres viventes, que é a capacidade de linguagem. Assim, para o filósofo grego, é a linguagem que permite que o homem tenha uma existência política. Contudo, o ingresso da vida nua na *pólis* tinha como fim o bem viver, já que essa *pólis* era construída para garantir uma vida bela. Com a inclusão, na modernidade, do biológico nas estratégias de poder do Estado, a vida do cidadão passou a ser posta em questão segundo modelos preconcebidos com a intenção de se domesticarem as populações. Agamben se reporta a Foucault quando este afirma que essa estratégia permitia “a simultânea possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2002, p. 11). Agamben aproxima a biopolítica de Foucault das questões postas por Hanna Arendt em *A condição humana*. Segundo Arendt, a estratégia de animalização do homem e a assimilação da existência biológica pela existência política resultaram na implosão do espaço público, que deixou de ser uma *pólis*, construída com o objetivo de propiciar o bem viver, para se transformar em campos de concentração. Assim, o espaço público concebido pela democracia grega, destinado à convivência efetiva dos cidadãos e no qual não havia temor ao conflito, que é próprio das relações humanas, e onde os assuntos privados não diziam respeito às discussões públicas, transforma-se em local de vigilância de condutas impostas como modelo legitimado de vida. O indivíduo, sua subjetividade e sua vida privada se transformam em assunto de interesse público e político. Mais uma vez, observa-se que também essas análises de Agamben e Arendt dilucidam políticas praticadas em macroestruturas, nas quais um poder regulado ou legitimado é exercido sobre as populações. Porém, que mecanismo estimula a curiosidade pela vida privada do outro, bem como as tentativas de desvelamento da mesma que podem causar sanções e recriminações a um estilo de vida?

Para essa pergunta, observações de Foucault sobre as técnicas de governo e as proposições de Georges Bataille sobre mundo homogêneo, utilidade e excesso são bastante pertinentes ao se concentrarem mais na questão da racionalidade do poder (Foucault) e do indivíduo e de suas escolhas de foro íntimo (Bataille). Em *Omnes et singulatim*, Foucault investiga a técnica que permite o exercício de uma microfísica do poder sobre a privacidade do indivíduo. O filósofo francês parte da constatação de que o poder não é uma substância: “Não é também um misterioso atributo de que precisaríamos esquadrihar as origens. O poder

não é senão um tipo particular de relações entre os indivíduos”⁷. Portanto, para ele, a racionalidade do poder deve ser analisada e questionada a partir das relações de forças entre os indivíduos, relações que envolvem experiências como a loucura, a doença, a transgressão das leis, a sexualidade e a identidade; os saberes que as determinam e o poder que as regulam. Assim, ele conclui que a questão não deve ser posta apenas contra um poder centralizante que se exerce sobre os civis:

O famoso "problema do Estado-providência" não põe apenas em evidência as necessidades ou as novas técnicas de governo do mundo atual. Deve ser reconhecido por aquilo que é: um dos muito numerosos reaparecimentos do delicado ajustamento entre o poder político exercido sobre os sujeitos civis e o poder pastoral que se exerce sobre indivíduos vivos.⁸

Bataille propõe a questão do mundo homogêneo, que está composto por todo aquele que está dentro da ordem, ou seja, nos limites da razão, com contenção de paixões e rejeição a experiências cujo sentido esteja desprovido de alguma utilidade para as atividades produtivas. A esse tipo de vida controlada e avessa ao dispêndio de qualquer energia desvinculada do trabalho, opõe-se a vida heterogênea, aberta às experiências de consumação do corpo, à sensibilidade, e indiferente à questão da utilidade e que, por isso, escapa às tentativas de definição pelo uso da razão. Aqueles que vivem no mundo homogêneo tentam se defender do mundo heterogêneo principalmente devido a uma característica importante que, mais adiante, será discutida justamente como desestabilizadora da imunização: o fato de que as experiências heterogêneas excedem a ordem e as tentativas de sua delimitação em termos cognitivos. O mundo homogêneo exige o esforço da renúncia às urgências dos afetos, o que caracteriza uma vida domada que garante a ordem preestabelecida e que, por isso, considera-se dentro da normalidade. O medo do excesso – experiência que evidencia os limites da vida e os desafia – é o que provoca a prática da imunização entre indivíduos próximos, nas microesferas da sociedade. O fato de haver uma convenção sobre condutas que são consideradas normais – dentro de alguma norma já pensada para excluir – é uma evidência de que a imunização tem como fim o controle das experiências do excesso, pois, dessa forma, as atividades produtivas, que mantêm o indivíduo dentro da normalização de condutas, ficam garantidas.

⁷ Disponível em < <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/omnes.htm> > Acesso em novembro de 2011.

⁸ *Ibidem*

A obediência, alienada, do relojoeiro de *Dormir al sol* ao mundo homogêneo é o que o faz vítima da monstruosa imunização que o encerra, lúcido, em um manicômio. Quando Bordenave relata a presença de Standle em sua casa, na festa de seu aniversário, uma fala muito interessante de don Martín, seu sogro, mostra como a normalização imposta pelo mundo homogêneo funciona. Standle comenta, orgulhoso, que os cães de sua escola são superiores aos outros porque os condicionamentos pelos quais passam transformam-nos em guardiães. Don Martín contesta: “-Vamos por partes – dijo don Martín –. Para eso no es necesaria mucha paciencia. Con un collar y una cadena, a usted mismo lo convierto en perro de guardia” (CASARES, 2005, p. 23). Limitar a capacidade de visão e a escolha de direção é uma estratégia com a qual até mesmo o próximo pode ser domesticado e convertido em guardião da ordem.

Antes de tomar consciência da monstruosidade que deixou ocorrer em sua vida justamente por se manter dentro do mundo homogêneo, o relojoeiro dá mostras de concordância, ainda que ingênua, com o discurso de que a dedicação às práticas produtivas é uma garantia de vida ética. Na noite em que está trabalhando em seu escritório, quando sua esposa já está internada, ele percebe que alguém invadiu sua casa. Ao se aproximar da janela, o vulto do invasor, que já está em fuga, aparenta ser do funcionário da escola de cachorros de Standle. Porém, Bordenave descarta essa possibilidade por confiar no caráter de quem trabalha: “Hubiera jurado que era el peón de la escuela de perros, pero me dije que un hombre de trabajo, por la noche, no se convierte en asaltante” (CASARES, 2005, p. 72). De acordo com o raciocínio do relojoeiro, só quem não se dedica às práticas produtivas pode ser um bandido em potencial. Isso explica por que ele despreza o vizinho Gordo Picardo, vendedor de apostas que passa a maior parte de seu tempo na rua, e que, como será discutido no segundo capítulo, tem muita importância para nossa proposta de vidas em excesso que desestabilizam a ordem.

Diferentemente de Bordenave, os personagens narradores de Bellatin não pertencem à normalização do mundo homogêneo e, portanto, não apresentam discursos de ordem. Porém, justamente por estarem abertos às experiências do excesso, sofrem tentativas de imunização inclusive de familiares como acontece em *Salón de belleza*. Quando relata sua vida de festas, noitadas e travestismo na juventude, em tempos anteriores à doença, o cabeleireiro que funda o Moridero comenta a rejeição que sofreu de sua mãe: “En esa época me había escapado recientemente de la casa de mi madre, quien nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella soñaba” (BELLATIN, 2009b, p. 45). Em *Flores e Los fantasmas del masajista*, a ciência aparece como um discurso legitimado de ordem cuja

presença determina que processos de cura devem ser respeitados e que tipo de paciente deve ser aceito pela sociedade. O paciente do massagista relata as dores que uma mulher sente justamente no vazio deixado pela perna amputada. Além de comentar a impotência da ciência médica para o caso – “La ciencia médica completa era incapaz de tener la solución para un caso semejante” (BELLATIN, 2009a, p. 14) –, o narrador amputado menciona uma terapia alternativa que é rejeitada por carecer de comprovação científica:

Yo sabía que algunos investigadores hablaban de colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada, para que el paciente tuviera la ilusión de que todavía era un ser completo. Pero ninguna de esas terapias contaba con un sustento científico definido, y por eso no eran aceptadas de manera universal (BELLATIN, 2009a, p. 14).

Sobre a imunização de pacientes, uma passagem de *Flores* proporciona uma discussão sobre como a medicina normaliza até mesmo as enfermidades e os problemas físicos. O escritor amputado relata o terror que houve nas maternidades quando as primeiras vítimas do remédio que causava malformação em bebês nasceram para depois comentar que esses bebês só sofreram imunização enquanto a medicina não havia encontrado a explicação para suas deformações:

En los países periféricos, el terror que se produjo en las salas de maternidad al ver nacer a las primeras víctimas, llevó a más de uno a pensar en el cumplimiento de ciertas profecías bíblicas. En muchas casas pusieron detrás de las puertas la imagen del arcángel San Juan. Sin embargo, hubo una pronta resignación y, una vez que fueron detectadas las características de las deformaciones en todos sus aspectos, se comenzó a tratar a las criaturas como si nada hubiera sucedido. (BELLATIN, 2004, p. 29).

São João Batista e seu pai são citados em várias passagens da obra. A história de vida desse santo, que foi concebido por Isabel e Zacarias quando estes já eram idosos, é bastante importante para a nossa proposta de leitura e será mais bem discutida no terceiro capítulo. Porém, interessa-nos destacar que, na passagem citada, sua presença está relacionada com um de seus atributos, o da purificação. Segundo Bataille, o mundo homogêneo preza pela ordem e pela pureza para se defender justamente do mundo heterogêneo do excesso. Nessa passagem de *Flores*, vê-se que excessivo é tudo aquilo que desafia as interpretações do mundo e da vida como entidades que funcionam perfeitamente sob regras e leis igualmente perfeitas. Dessa forma, o excesso é a parte maldita para o mundo homogêneo, da qual este tenta esquivar-se, justamente por não suportar a existência de tudo aquilo cuja presença

conteste a garantia de segurança proporcionada pela concepção da vida e do mundo como regidos por leis justas. Viver conforme as regras, escritas ou convencionadas, e evitar o convívio com o que desafia tudo isso, é uma forma de contenção das experiências que só se satisfazem por meio de uma energia dispendiosa e inútil e que, por sua possibilidade de existência, evidenciam a falta de sentido que rege o mundo. Bataille compreende o consenso do mundo homogêneo como uma tentativa de se livrar do absurdo do mundo. Assim, quem escolhe pertencer ao mundo homogêneo e defendê-lo abdica de sua autonomia e da potência de construir, por si e para si, um sentido, ou vários, para a existência. Essa escolha está garantida pela ilusão de que, dessa maneira, controla-se tudo o que possa ameaçar a vida, ou seja, é o medo da realidade terrível da morte que provoca a rejeição ao mundo heterogêneo, para o qual o sentido da vida, diferentemente da contenção de energia, é a consumação. Nesse sentido, a morte pertence realmente às experiências heterogêneas do excesso, já que ela é um dispêndio descomunal e inútil de energia. Como se pode notar, a imunização é um procedimento que visa a normalizar a sociedade por meio do controle da vida em comunidade, da animalidade do homem e das experiências do excesso.

1.2 Comunidade

*La forma más bella de existencia es para nosotros
aquella hecha de relaciones y en común;
y nuestro verdadero yo no está sólo en nosotros
(Jean Jacques Rousseau)*

A estratégia de fazer do espaço público, e conseqüentemente da convivência com o outro, algo ameaçador, cumpre com o que Esposito denomina *imunização*. Considerando, para imune, tanto o significado de algo que está isento das normas quanto o de alguém que está protegido contra uma enfermidade, compreende-se que se trata de um ardil político para impedir a convivência entre os homens ou entre comunidades diferentes:

Si los miembros de la comunidad están vinculados a la misma ley, a la misma obligación o don de dar – que son los significados de *munus* – entonces *immunis* es, por el contrario, aquello que está exento o exonerado, que no tiene obligación respecto al otro, pudiendo así conservar íntegra la propia sustancia de sujeto propietario de sí mismo. (ESPOSITO, 2009a, p. 81-82).

Trata-se de uma estratégia de controle que faz com que os homens vivam próximos, mas sem convivência efetiva, o que potencializa uma pretensiosa autossuficiência

individual. Por esse motivo, Esposito acredita justamente na potência daquilo que a estratégia imunitária pretende destruir: a comunidade. Para discorrer sobre o porquê da proposta de um pensamento sobre a comunidade como estratégia de resistência à imunização, é preciso esclarecer que, em seu sentido originário, essa palavra não está denominada como algo que protege o sujeito quando este aceita pertencer a seus domínios. Muito pelo contrário, comunidade é aquilo que o projeta para fora de si mesmo, expondo-o à convivência com o outro. A comunidade não é um lugar de abrigo e proteção do indivíduo, mas, sim, de renúncia ao individualismo e de perda dos limites que selam o ser e o guardam da mirada do outro. O sujeito que busca uma comunidade deve estar preparado para se expor e para entrar no mundo do outro. Dessa forma, em uma comunidade, existências singulares se exteriorizam e se abrem efetivamente como prática para interpretações de olhares outros por meio da experiência e do êxtase (Esposito, 2009a). Experiência e êxtase: implicação do corpo, que é indispensável na prática de se experimentar algo, mas, ao mesmo tempo, coragem de vivenciar experiências que abdicam das garantias materiais dele. Em outras palavras, Esposito considera comunidade como aquilo que “liga a sus miembros en una voluntad de donación hacia el otro” (ESPOSITO, 2009a, p. 17). Cabe acrescentar que se trata também de uma entrega ao desconhecido, ao imponderável e insondável da vida. O filósofo italiano defende que o que constitui o ser humano enquanto ser-em-comum é a finitude mortal e, portanto, a comunidade está determinada pelo recíproco cuidado, o cuidado-em-comum, no qual não pode haver “lo uno sin lo otro” (ESPOSITO, 2009a, p. 43). Sua conclusão é de que, por isso, a tarefa da comunidade não é a de livrar cada um do cuidado com o outro, mas, sim, de custodiar o cuidado como a única coisa que garante sua possibilidade. Sendo assim, a comunidade não implica liberar cada um da tarefa do cuidado (de si ou do outro), mas de deixar cada um livre a (e para) seu próprio cuidado. Inspirado nessa concepção, Esposito determina que a figura do Outro coincide com a da comunidade, mas não de forma que cada um tenha relação com o outro e, sim, que esse outro nos constitui dentro de nós mesmos. De maneira mais enfática, ele afirma: “No que comunicamos con el otro, sino que *somos* el otro. No somos nada más que el otro – como dijo una vez Rimbaud” (ESPOSITO, 2009a, p. 44). Esse pensamento sobre a comunidade é bastante pertinente para se pensar a relação com o outro na contemporaneidade, principalmente se se considera a crise da linguagem como representação da verdade. Em tese defendida na Universidade do Rio de Janeiro, Diana Klinger denomina como “virada etnográfica” o momento em que a etnografia reconhece o caráter discursivo do conhecimento, o que implicou um questionamento da autoridade do antropólogo em sua representação sobre o outro. De acordo com sua leitura, essa virada também se deu na

literatura contemporânea, na qual o real e o fictício se misturam de maneira que todo discurso sobre o outro estimula um questionamento do sujeito da escrita (Klinger, 2006). A relação com o outro deixa, então, de ser relatada por meio de quem acredita ter certa autoridade para fazê-lo por representação e passa a ser uma partilha que abriga o conflito e coloca ambas as partes, expostas, em questão. Como afirma Esposito,

Mientras el neocomunitarismo americano – aunque también la sociología organicista alemana – vincula la idea de comunidad con la de pertenencia, identidad y propiedad – la comunidad como lo que identifica a alguien con su propio grupo étnico, su propio territorio o su propia lengua –, el término originario de «comunidad» posee un sentido radicalmente diferente. Basta abrir el diccionario para saber que «común» es el contrario exacto de «propio»: común es aquello que *no* es propio, ni apropiable por parte de nadie, que es de todos y/o, por lo menos, de muchos – y que, por lo tanto, no se refiere a sí mismo, sino a lo otro [...] Eso significa que los miembros de la comunidad, más que identificarse por una común pertenencia, están vinculados por un deber recíproco de dar, por una ley que obliga a salir de sí para volverse al otro y llegar casi a expropiarse en su favor. (ESPOSITO, 2009a, p. 97).

Uma reflexão interessante que pode ser colocada em diálogo com essa proposta é a que faz o filósofo argentino Diego Tatián, inspirado no pensamento de Spinoza. No livro intitulado *La cautela del salvaje: pasiones y política en Spinoza*, Tatián interpreta o conceito de *hilaritas* do filósofo holandês como um afeto proveniente da vida em comum, sendo esta uma forma de ser de uns com os outros que não pressupõe a despotencialização da multiplicidade, nem a renúncia ao direito natural para sua preservação, pois, conforme o pensamento de Spinoza, essa vida em comum consegue se preservar justamente quando deixa serem postos em circulação ininterrupta os vários tipos de afetos e conceitos que estabelecem trocas complexas (TATIÁN, 2001). Tatián faz a seguinte citação de Spinoza:

Me he esmerado en no ridiculizar, ni lamentar ni detestar las acciones humanas, sino en entenderlas. Y por eso he contemplado los afectos humanos como el amor, el odio, la ira, la envidia, la gloria, la misericordia y las demás afecciones del alma, no como vicios de la naturaleza humana sino como propiedades que le pertenecen del mismo modo que el calor, el frío, la tempestad, el trueno y otras cosas por el estilo forman parte de la naturaleza del aire. (SPINOZA, 1986, p. 80).

para refletir que existe política justamente porque a vida humana é composta por paixões, e é por causa dessa natureza da vida humana que também a ética se faz necessária. Para o filósofo argentino, reconhecer a importância das paixões nos processos político e ético é o princípio

das trocas efetivas entre os seres humanos tanto sobre si mesmos quanto sobre ações políticas, observando que se trata do mesmo processo que ocorre nas artes e na filosofia com o resultado de uma produção de alianças, desvios e elaborações que, sem a supressão das paixões, possibilitam uma vitalidade não destrutiva. Assim, Tatián conclui que o horizonte da política seria um crescente incremento de uma potência coletiva que preserva a multiplicidade de singularidades em equilíbrio: "Las pasiones son la materia misma de la *civitas*, que de ellas procede" (TATIÁN, 2001, p. 167) y "El poder político no procede de la mediación contractual, sino que es el emergente inmediato de la potencia de la multitud, es decir – para usar la expresión de Antonio Negri –, tendría un carácter salvaje" (TATIÁN, 2001, p. 169).

Dormir al sol é uma obra que estimula uma leitura sobre a necessidade de considerações políticas e comunitárias inspirada em Esposito, Tatián e Spinoza. O medo do alheio e a excessiva preocupação em se proteger do olhar do outro são o que levam o relojoeiro Lucho Bordenave a viver uma experiência absurda e violenta. Esse homem mimado e superprotegido, que vive em uma pequena rua fechada onde transitam, quase que exclusivamente, seus moradores, considera sua casa como um espaço totalmente seguro e, por isso, fecha-se para qualquer tipo de convivência mais profunda com seus vizinhos e, inclusive, reprovava a presença de estranhos na rua, o que fica bastante claro quando ele comenta uma obra que a abre para pessoas de fora: "El pavimento, que llegó en el 51 o en el 52, haga de cuenta que volteó un cerco y que abrió nuestro pasaje a la gente de afuera. Es notable cómo tardamos en convencernos del cambio." (CASARES, 2005, p. 10). No momento seguinte à menção da abertura da pequena rua, uma fala de Lucho Bordenave demonstra como o relojoeiro concebe uma casa como um lugar seguro, que o livra do contato com estranhos:

Usted mismo, un domingo a la oración, con la mayor tranquilidad festejaba las monerías que hacía en bicicleta, como si estuviera en el patio de su casa, la hija del almacenero, y se enojó conmigo porque le grité a la criatura. No lo culpo si fue más rápido en enojarse y en insultar que en ver el automóvil que por poco la atropella. (CASARES, 2005, p. 10).

Quando comenta que a menina brincava como se estivesse no quintal de sua casa, Lucho revela seu incômodo com a presença de forasteiros na rua, além de demonstrar, também, que considera uma casa como algo totalmente seguro, pois se critica as brincadeiras em plena rua com trânsito de veículos, deixa transparecer que, para ele, em casa a diversão estaria livre de riscos. Sobre viver nessa rua que mais parece uma vila, Ceferina, a mulher que criou Bordenave após a morte de sua mãe, faz uma observação que muito se aproxima do que

Esposito considera como comunidade, ou seja, aquilo que abriga o consenso e, ao mesmo tempo, os conflitos tão próprios da vida: “-El pasaje – contestó y sus palabras no se han borrado de mi mente –. Un pasaje es un barrio dentro del barrio. En nuestra soledad el barrio nos acompaña, pero da ocasión a encontronazos que provocan, o reviven, odios.” (CASARES, 2005, p. 11). A violência que se instala em seu lar, e que inclusive o expulsa dele, força-o à tarefa inevitável e inadiável de enfrentamento do jogo da vida que, então, revela-se absurda, totalmente desprovida de sentido e imprevisível. Bordenave terá a ajuda e a solidariedade de pessoas incomuns, as quais evitaria antes de ser vitimado, e com as quais estabelecerá um vínculo comunitário importante em sua luta para recuperar a esposa Diana. Os loucos do manicômio, a enfermeira ferosa, o vizinho pícaro que vende jogos clandestinos, a cadelinha Diana, todos estão fora da normalização do mundo homogêneo e serão fundamentais para que o relojoeiro tenha contato com as experiências do excesso e, com isso, reconheça que sua obediência aos discursos de normalização e seu temor ao mundo heterogêneo foram decisivos para que o horror se instalasse em sua vida. Após esse vínculo comunitário, Bordenave se transforma.

Já o escritor amputado, protagonista de Mario Bellatin em *Flores*, é muito consciente dessa estratégia política de disseminar pânico para uma implosão da vida em comum. Além disso, o fato de ser vítima de um equívoco médico de grandes proporções faz com que ele seja bastante cético em relação a qualquer discurso com pretensão de verdade. Assim, o escritor transita entre várias comunidades nas quais se expõe totalmente e se abre para a diferença, mas sempre com a condição de manter e ter reconhecida sua singularidade. Num texto que é uma espécie de apresentação da obra, Bellatin relata sua técnica para escrevê-la. Ele revela a inspiração em uma técnica sumeriana que “permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo.” (BELLATIN, 2004). Já ao final da obra, o escritor conjectura que, talvez, uma de suas questões – o que acontece com os mecanismos de informação da ciência quando esta comete um erro? – jamais será contestada. Então, ele afirma:

Mientras tanto [...] la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. (BELLATIN, 2004).

Aceitar uma vida em comum, compartilhar experiências, expor-se e se abrir para o outro, transitar entre várias comunidades, vários discursos, mantendo sempre sua singularidade, que,

por sua vez, também se aceita em construção, admitir e enfrentar a realidade de que a vida não tem ordem e sentido algum. Eis a estratégia do escritor para criar comunidades e superar os mecanismos imunitários.

Em *Salón de belleza*, a doença mortal que desfigura o corpo de uma maneira muito própria e o transforma em uma chaga aberta, que logo denuncia quem dela padece, provoca reações imunizantes, as quais lançam os enfermos ao abandono. Assim, o cabeleireiro infectado resolve acolher vítimas da mesma doença e faz de seu salão um espaço comunitário no qual todos possam esperar pela morte com a mínima dignidade que lhes é possível. O cabeleireiro narrador denomina o salão feito Moridero como “un lugar usado exclusivamente para morir acompañado” (BELLATIN, 2009b, p. 23). No momento em que o cabeleireiro, levado pelas circunstâncias, resolve fazer de seu salão uma comunidade de enfermos que esperam pela morte, a fragilidade de seu corpo moribundo e de sua alma atormentada pelo sofrimento, até então encoberta pela imagem do dono de um espaço dedicado à beleza, passa a ser exposta para os outros doentes e, conseqüentemente, assumida pelo próprio cabeleireiro, a partir de então responsável pelo Moridero. Essa comunidade, que é o espaço feito para a espera da morte, não se forma com o objetivo de proteger seus membros nem tampouco de lhes oferecer o impossível – algum tipo de alegria, conforto ou contentamento – mas, sim, para que seus corpos enfermos, purulentos, putrefatos e fétidos, com suas almas sofridas, tenham um lugar que admita a convivência com a ameaça da morte:

A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte en cuanto tal. Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado. (BELLATIN, 2009b, p. 50-51).

A falta de normalização da doença pela medicina faz com que os afetados fiquem desamparados até mesmo pelo Estado. Na ausência de auxílio das instituições ou entidades que deveriam se ocupar do caso, o cabeleireiro, que também é acometido pela enfermidade, cria uma comunidade com os moribundos.

Em *Los fantasmas del masajista*, João, o terapeuta mencionado no título do livro, sente-se desamparado, exausto e triste após a morte da mãe. Como vivia sozinho com ela há tempos, a solidão e a dor da perda fazem com que ele deseje ser um de seus pacientes mutilados apenas para que, ao menos nessa ocasião, ele receba a atenção e os cuidados de alguém, ao invés de oferecê-los. João dorme e tem um sonho no qual ele era um amputado:

João en su sueño sentía que necesitaba de una sesión urgente. Debía acudir cuanto antes a la institución en la que trabajaba. A pesar de los químicos que solían irritarle la piel extrañaba la tina de chorros subacuáticos, acostarse en las camillas para los tratamientos, sentir las manos duras del especialista tratando a toda costa de desanudar el entramado de nervios que se formaba en la parte superior de su espalda. (BELLATIN, 2009a, p. 54-55).

Na verdade, o massagista deseja, naquele momento, fazer parte da comunidade dos enfermos, já que sua vida se resumia na convivência com a mãe e no trabalho na clínica onde tinha contato com os pacientes. A única possibilidade de vínculo comunitário que ele vislumbra é em seu lugar de trabalho, porém a situação de desamparo em que se encontra faz com que ele se identifique com os pacientes e que sinta vontade de usufruir as mesmas terapias, principalmente as que são realizadas em conjunto, pois ele cita a banheira com hidromassagem e as macas onde se fazem as massagens.

As comunidades criadas nas histórias mencionadas são feitas por indivíduos que, por estarem fora de algum tipo de normalização, encontram amparo em vidas que se excluem do mundo homogêneo ou por estarem abertas às experiências heterogêneas ou por estarem próximas da maior experiência do excesso, que é a morte. A questão da ameaça da morte é importante também para a reflexão que se propõe sobre a animalidade.

1.3 Animalidade

*Muchas veces dormí teniendo la pata de Constantino para serenarme.
Si él me hubiera dicho algo me hubiera aconsejado “afrontar la noche,
las tormentas, los accidentes, el ridículo, el hambre, los rechazos,
como los árboles o los animales”
(Silvina Ocampo)*

A divindade animal implica a observação dos interditos mais antigos aliada a uma transgressão limitada desses interditos, análoga àquela que se verificou mais tarde. Desde o momento em que os homens se harmonizam com a animalidade, entramos no mundo da transgressão, formando, na manutenção do interdito, a síntese da animalidade e do homem. Entramos no mundo do *divino* (mundo do *sagrado*). (BATAILLE, 1987, p. 56).

Para refletir sobre a questão da animalidade, parece-nos importante considerar o pensamento de Georges Bataille, cujas inquisições sobre *descontinuidade* e *continuidade*, *interdição* e *transgressão* em *O erotismo* dilucidam processos de construção e imposição de determinada relação do homem com sua porção animal. Segundo Bataille, o ser humano se

constitui como sujeito quando, ao entrar na cultura, concebe-se como um ser descontínuo, ou seja, como uma parte separada do todo infinito, que institui um abismo entre um ser e outro. A vida e as relações desse ser descontínuo ficam determinadas por uma “nostalgia da *continuidade* perdida” (BATAILLE, 1987, p. 3) cuja falta induz a práticas que buscam por experiências que restituam o ser contínuo, ou seja, que proporcionem a sensação de comunhão com o todo. Porém, contraditoriamente, tais experiências – o erotismo e o êxtase – atemorizam por seus efeitos similares ao efeito da morte: “Desanimamos face à idéia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar” (BATAILLE, 1987, p. 13).

A questão da animalidade está relacionada justamente com a paixão da carne que permeia as experiências do erotismo e do êxtase: o desejo. Quando o desejo irrompe no ser, há um abandono de um estado considerado como normal – o do controle de si por meio da razão –, seguido de uma dissolução da *descontinuidade*. Assim, Bataille intui que a realização erótica visa à destruição do ser fechado, construído pelo interdito, que, por sua vez, tem por objetivo afastar do homem sua instância animal e cuja transgressão, portanto, equilibra o ser com sua animalidade numa relação harmônica. Porém, essa síntese do homem e da animalidade é possível apenas se se mantém o interdito, que, conseqüentemente, fundamenta a realização da transgressão. Segundo Bataille, “Com efeito, a função sexual do animal tem aspectos cuja consideração nos aproxima da experiência interior” (BATAILLE, 1987, p. 62). Com isso, o filósofo francês, inspirado no Marquês de Sade, entende que para haver, realmente, uma transgressão, o interdito não pode ser anulado, pois “a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar desejos é querer lhe impor limites” (SADE *apud* BATAILLE, 1987, p. 32). Dessa maneira, o erotismo, experiência que proporciona o ser contínuo, começa onde termina a animalidade, mas esta não deixa de ser seu fundamento. Sendo a animalidade o fundamento do erotismo, que, por sua vez, é a instância na qual o homem tem a experiência da *continuidade*, Bataille aposta na exuberância animal como aquilo que resiste à reificação da vida humana. Logo, é a porção animal do homem – seus afetos – que impede a redução da vida humana “a força de trabalho, a instrumento, a coisa” (BATAILLE, 1987, p. 103).

Em *Dormir al sol*, a animalidade, sua importância e as práticas de imunização que reificam vidas mais abertas às experiências de *continuidade* podem ser discutidas com a presença, de fundamental importância para a trama, de cachorros. Diana, a mulher do relojoeiro, tem um carinho enorme por esses animais e, inclusive, pede ao marido que compre um para ser companheiro deles no lar. Porém, Bordenave, no início, não gosta da ideia e rejeita a possibilidade de convívio com esse animal. Tudo muda quando o relojoeiro entrega

sua esposa para internação no hospício. Um dia, depois de excluir Diana de seu lar, Bordenave se vê em uma situação constrangedora diante de seu vizinho, Gordo Picardo, personagem muito importante na história, e, para manter uma mentira, vê-se obrigado a comprar um cachorro. O relojoeiro compra uma cadela que também se chama Diana. O convívio com o animalzinho tem papel relevante na tomada de consciência de Bordenave, que leva o relojoeiro a refletir sobre sua vida, sua conduta e se perceber como um homem sujeitado por discursos de poder. Já no início desse convívio, Bordenave sinaliza a transformação por que passará, que será essencial para sua transformação e emancipação:

La presencia de un animal cambia nuestra vida. Como si yo hubiera padecido hambre y sed de un amor total – así era, le garanto, el que me ofrecía esta perra – desde que la tuve en casa me sentí en ocasiones tan acompañado, que llegué a preguntarme si no la extrañaba menos a mi señora [...] A mi señora la extrañaba con la misma ansiedad de siempre, pero la perra, con su devoción, no sé como decirlo, devolvía la estabilidad a mi ánimo. (CASARES, 2005, p. 89).

É exatamente porque essa abertura à animalidade proporciona experiências que podem ter um efeito emancipador que uma prática médica perversa é elaborada pelo médico que interna Diana e pelo misterioso alemão Standle. O objetivo dessa experiência médica, que será mais bem desenvolvido no capítulo dedicado à obra de Casares, pode ser percebido na explicação que o doutor dá ao relojoeiro sobre seu proceder médico. Para explicar como e por que chegou a sua experiência, o médico conta que procurava uma cura para sua insônia, resultado que só alcançou quando passou a imaginar um cachorro dormindo em uma balsa que vai sendo levada, lentamente ao sol, por um rio:

-Desde luego. Sin preguntar a nadie, casi le diré por instinto. Imagino un perro, durmiendo al sol, en una balsa que navega lentamente aguas abajo, por un río ancho y tranquilo. -¿Y entonces? –Entonces – contestó – imagino que soy ese perro y me duermo. (CASARES, 2005, p. 180).

Essa experiência de dormir na animalidade tem por objetivo, então, amansar, domesticar a porção animal do ser humano para o alcance de uma pretensa tranquilidade de espírito. A prática, que se inicia no âmbito privado e pessoal de um médico, ganha proporções assombrosas e passa a funcionar como uma imunização obcecada em impedir experiências de *continuidade* que proporcionam a sensação de comunhão com o todo e com o outro.

Em *Flores*, o escritor amputado que protagoniza a história tem um encontro furtivo com uma crítica literária recém-separada e mãe de uma menina ainda bem criança.

Depois do encontro, o escritor fica obcecado com a menina e passa a frequentar, todas as tardes, o mesmo parque onde a criança vai brincar. Só depois da presença de um cão perdido no parque, o escritor, que se aproxima da menina e finge ser o dono do animal, toma consciência da gravidade de sua obsessão:

Durante ciertas tardes continuó observando de manera persistente a la niña. Sólo se le acercó en una ocasión. Sucedió cuando fue hallado en el parque un perro perdido. Se trató de un animal pequeño con el pelo corto y una mancha marrón en el ojo. El escritor observó el momento en que la hija recogía la correa que el perro llevaba arrastrando por el piso. Sólo en ese momento – cuando veía que la niña aferraba la correa y comenzaba a averiguar sobre el origen del perro – el escritor se preguntó si su propia conducta podía tener algo de anormal. No estaba bien que un adulto dedicara tardes enteras a visitar a escondidas parques infantiles. El escritor se acercó entonces a la niña y le dijo que el perro era suyo. (BELLATÍN, 2004, p. 70).

A imagem da criança agarrando a coleira do cachorro desperta o escritor para a condição de sua animalidade, para a qual ele vinha dando total vazão cegamente. O fato de ele fingir ser o dono do cãozinho não configura uma mentira, uma vez que ele identificou seu desejo avassalador com a imagem do cachorro solto. Além disso, ao ver o afinco com que a menina segurava o cãozinho perdido, o escritor se deu conta de que aquele desejo perigoso estava livre demais e, com isso, ocupando um espaço por demais considerável em sua vida. Se nesse episódio o escritor teve que conter seus afetos, o mesmo não ocorre quando ele assiste aos espetáculos eróticos praticados na clandestinidade dos *Altares* construídos perto do cais da cidade. As apresentações são mantidas em segredo para seus espectadores, que, por isso, sempre são surpreendidos com o tipo de performance apresentada. O narrador comenta a presença de animais:

Los datos, además, únicamente se conocen horas antes de iniciada una sesión. Es posible que se trate de un encuentro sadomasoquista en sus distintas variantes. Hay ocasiones en que los animales también forman parte de las funciones. Se acostumbra escoger entonces cerdas rechonchas o perros daneses. (BELLATIN, 2004, p. 15).

As dimensões exageradas dos animais citados – as porcas gorduchas e os cachorros da raça dogue alemão – simbolizam a volúpia que provocam esses eventos clandestinos, o que também se pode reforçar com o fato de os *Altares* estarem próximos do mar e, ainda, na zona portuária, geralmente frequentada por boêmios e prostitutas, ou seja, todo um ambiente propício para as experiências do excesso do mundo heterogêneo e no qual, a animalidade

pode ser extravasada. Porém, não se trata de uma experiência que pretenda romper totalmente com o interdito, a organização das performances se estrutura de maneira que possa impedir um descontrole coletivo, o que se pode compreender como parte do jogo da transgressão, uma vez que a conservação do interdito é parte desse jogo. Além disso, o respeito ou o temor às autoridades faz com que os espectadores deixem o local imediatamente após o fim das apresentações:

Los asistentes regularmente pueden subir al escenario, siempre y cuando esa noche no se presenten los gemelos Kuhn. Es de tal naturaleza el desarrollo de las *performances* de esos hermanos, que todos los visitantes deben guardar una distancia prudencial. Las funciones duran cerca de una hora y, por temor a las autoridades, casi todos se retiran apenas terminada la actuación. (BELLATIN, 2004, p. 16).

Em *Salón de belleza*, o tema da animalidade também está presente. O dono do salão descreve os vários aquários que havia comprado com o objetivo de enfeitar seu salão e para fazer dele um ambiente mais aconchegante:

Lo más importante en ese entonces era la decoración del salón de belleza. Por la zona se estaban abriendo nuevos salones, por lo que era fundamental para competir el aspecto que se le diera al negocio. Desde el primer momento pensé en adornarlo con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. (BELLATIN, 2009b, p. 25).

Enquanto há vida no espaço que, mais tarde, será transformado em um Moridero, a presença de vários tipos de peixes das mais variadas cores, nadando em água cristalina está justificada. O convívio equilibrado das clientes com a animalidade dos peixes, no salão, que é um espaço dedicado à beleza, ao vigor físico e ao convívio amistoso de muitas mulheres, proporciona uma sensação de bem-estar e garante um descanso físico e mental reconfortantes já que nesse ambiente a animalidade flui tranquila em águas límpidas. Porém, quando o salão começa a se transformar no espaço que acolhe sentenciados de morte com o objetivo de dar a eles uma espera decente pelo último dia de suas vidas, os aquários deixam de ser compatíveis com o ambiente e, por isso, são desfeitos e reutilizados como despensa. A reflexão de Bataille sobre *descontinuidade* e *continuidade* inspira uma leitura na qual em um espaço onde a morte é certa, não há mais motivos para experiências vitais que buscam romper a particularidade de si para a sensação de totalidade com o universo, uma vez que essa sensação, a derradeira e

definitiva, já está próxima. O cabeleireiro comenta a mudança no ambiente do salão que se transforma em Moridero:

Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior. Algunas de las peceras las utilizo para guardar los efectos personales que traen los parientes de quienes están hospedados en el salón. Para evitar confusiones coloco una cinta adhesiva con el nombre del enfermo. Allí guardo las ropas y también las golosinas que de cuando en cuando les traen. (BELLATIN, 2009b, p. 14).

Considerando-se a animalidade uma experiência humana que escapa das imposições da racionalidade como instância que garante a valorização do homem como cidadão inserido na cultura e, por isso, digno de ser respeitado, suas manifestações se dão por meio dos afetos e paixões que pertencem à esfera da natureza. Nesse sentido, as experiências do excesso passam a ser uma manifestação de um corpo em comunhão com as representações naturais da vida, ou seja, feito um só com sua instância animal.

Ainda em *Salón de belleza*, quando relata sua experiência com o aquário e com os tipos de peixes que criava antes do Moridero, o cabeleireiro revela sua preferência pelas espécies mais agressivas:

Así fue como tuve los acuarios libres para recibir peces de mayor jerarquía [...] Yo quería algo colorido pero que también tuviera vida, para así pasarme los momentos en los que no había clientas observando cómo se perseguían unos a otros o se escondían entre las plantas acuáticas que había sembrado sobre las piedras del fondo” (BELLATIN, 2009b, p. 16).

Essa preferência por peixes de “maior hierarquia” com cores e formas exuberantes e que encontram prazer em situações de risco para experimentar seus instintos é uma bela e corajosa maneira de se demonstrar admiração pela agressividade, que Bataille interpreta como o destemor diante da possibilidade da experiência última de *continuidade* do ser, que é a morte. Novamente, a questão da ameaça da morte será importante para a discussão sobre as experiências do excesso as quais propomos analisar como potência desestabilizadora da normalização do mundo homogêneo.

1.4 O excesso e o jogo

*Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo:
indefinido temor imbuido de ciencia
que es la mejor claridad de la metafísica.
No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo;
más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente
de la inconcebible palabra eternidad.
(Jorge Luis Borges)*

No livro *Criação imperfeita*, o físico Marcelo Gleiser comenta que a ideia de um mundo assimétrico, desigual e desprovido de sentido é extremamente atemorizante, pois essa concepção nos força a ser responsáveis por nossos atos (Gleiser, 2010). Sendo assim, a existência torna-se menos pesada com a ilusão de que ao admitir-se uma ordem que dê significado à vida, esta estará protegida por algo a que se pode responsabilizar caso ocorra um imprevisto. Pode-se entender a rejeição daqueles que escolhem pertencer ao mundo homogêneo – a maioria – ao mundo heterogêneo, já que a simples possibilidade de existência deste revela o engodo do mundo organizado da racionalidade. Para Bataille, as experiências heterogêneas do excesso, algumas citadas por ele como o erotismo, a violência, a poesia, o riso e o êxtase, não são contempladas pela razão ocidental, por um lado porque escapam de uma explicação conceitual e, por outro, porque como experiências que proporcionam a continuidade do ser, aproximam-se muito da morte. Essas experiências suspendem a noção de tempo instituído, de espaço construído e abdicam das garantias materiais do corpo, por isso, no instante em que ocorrem, não há angústia da morte, muito pelo contrário, a vida é colocada em jogo e fica em suspensão. Assim, o excesso irrompe como uma violência de um ser racional que sucumbe a uma força interior que não se deixa aprisionar pela razão. Como não há domínio do racional no excesso, esse tipo de experiência é um consumo dispendioso e inútil de energia, logo um jogo com a vida e com a morte. Para se colocar a vida em jogo é preciso coragem para negar a realidade como uma simples limitação do possível. Essa condição para o jogo das experiências do excesso demonstra a importância do imaginário para sua realização. Quando pensa na especificidade da literatura, Wolfgang Iser discorre sobre a relação necessária entre ficção e imaginário para a efetivação de um jogo de desnudamento do real que parte de um *como se* que consiste em “como se o mundo fosse aquilo embora não o seja” (ROCHA (org.), 1999, p.70). Iser pergunta por que precisamos dessa experiência ao que responde que as possibilidades não podem ser reduzidas exclusivamente ao que está posto. No jogo do *como se*, os seres humanos precisam sair de si mesmos mediante um

“perpétuo autodesdobramento cujas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento” (ROCHA (org.), 1999, p. 77). Vê-se, então, que o autodesdobramento, que é uma condição para se colocar a vida em jogo, não pode ser deduzido da realidade e, por isso, só pode ser adquirido por meio de uma encenação que ultrapasse as garantias do real. Nesse ponto, vislumbra-se uma potência de vida na qual o excesso, o jogo e o autodesdobramento admitem a ausência de simetria e sentido na existência e assumem a importância do imaginário como força que resiste às tentativas de organização e ordenamento da razão ocidental. Percebe-se, além disso, que essas experiências heterogêneas são aceitas e praticadas por indivíduos que preferem ter autonomia e autodeterminação na vida. Para Bataille, a importância do imaginário estético numa vida colocada em jogo está em saber colocar-se numa situação na qual se experimenta a morte, ou seja, representar-se em situações de perda, vacuidade, ruptura, violência ou erotismo. Segundo Karl Erik Schøllhammer, são situações “nas quais, ao mesmo tempo, ‘somos’ e ‘não somos’. Estamos ‘vivos’, porém, numa ameaçadora situação de mortalidade” (ROCHA (org.), 1999, p.203). Schøllhammer menciona *Sentirse en muerte* de Jorge Luis Borges para discorrer sobre a importância do imaginário e do jogo da vida como atos em que se experimenta a sensação de eternidade, na qual as referências do real são colocadas em suspensão. Como o real suspenso é condição para o autodesdobramento, Iser entende o imaginário como substrato da plasticidade humana e conclui que “talvez o imaginário seja o último potencial propriamente humano sob o qual podemos nos apoiar” (ROCHA (org.), 1999, p. 134). Diante disso, ele conclui, em sua proposta de uma antropologia literária, que talvez por essa razão exista a literatura (para o que acrescentamos outras categorias da vida posta em jogo como o riso, a experiência e a encenação).

Se o medo do mundo heterogêneo e o egoísmo, que fazem com que Lucho Bordenave rejeite vínculos comunitários, são alguns dos fatos que permitem que o absurdo total se instale em seu lar, para superar a violência, o relojoeiro terá que aceitar a total ausência de sentido, de segurança e de garantias da vida para ter coragem e entrar no jogo sórdido em que se vê implicado. É justamente o conflito, tão inerente à vida, que o relojoeiro terá que aprender a aceitar e enfrentar. Igualmente, é no conflito de uma comunidade estranha – o manicômio – na qual se vê inserido, que Bordenave terá que refletir sobre sua vida e recriar um sentido singular para ela, após ter que conviver com pessoas que lhe parecem incomuns e das quais, em outros tempos, se protegeria terminantemente. Encerrado no manicômio, o relojoeiro encontra uma forma de repensar suas atitudes para compreender e aceitar o contrassenso da vida e se reelaborar como indivíduo: a composição de si por meio de

uma carta na qual colocará sua existência em questão e com a qual entra no jogo da vida por meio do riso e da encenação.

A prática de reinvenção de si mesmo e da vida, que faz com que o indivíduo assuma a tarefa de criar sentidos singulares para sua existência, é, também, uma tarefa que os amputados e o cabeleireiro de Bellatin assumem para si. Para superar a deformação que um equívoco médico deixou em seu corpo, o escritor amputado de *Flores* elabora uma escrita fragmentada na qual cada parte tem sua singularidade que, no conjunto com as demais, torna-se outra. Bellatin propõe a “linguagem das flores” como a possibilidade que melhor expressa o valor das relações humanas. Assim, ele contesta a hipervalorização da imagem e da aparência física na contemporaneidade para sugerir a linguagem dos sentidos e a existência estética e ética da experiência do excesso. Além disso, tanto o amputado de *Flores* quanto o cabeleireiro de *Salón de belleza* encenam vidas alheias numa vivência efetiva do autodesdobramento cujo imaginário é posto em prática por meio do corpo. Ainda sobre o cabeleireiro, quando se vê infectado pela doença cruel e incurável que acomete seus hóspedes, ele encontra uma maneira de jogar com a própria enfermidade numa espécie de aliança com o inimigo o qual não pode derrotar. Ele comenta a luta que, a princípio, travou contra as feridas renitentes em seu rosto, mas, vencido, resolve mudar de estratégia:

Logré resignarme y traté de lucir las llagas con el mayor de los orgullos. Noté algunas reacciones entre los familiares de los huéspedes que llegaban al salón. Se trataba de un primer impacto, que luego disimulaban creyendo que yo no me daba cuenta. (BELLATIN, 2009b, p. 61-62).

Outro personagem de Bellatin, o mutilado de *Los fantasmas del masajista*, narra a experiência de João, o massagista, diante da morte de sua mãe declamadora com uma linguagem mais próxima da oralidade e com a qual deixa o relato numa zona intermediária entre drama e comédia – mesma estratégia do relojoeiro de Casares – que, em nossa análise, trata-se de um jogo que evita a compaixão do receptor e contesta os moralismos que censuram o riso.

1.4.1 O riso e a composição

*Juan: es preciso que vuelvas a reír.
A mí me han pasado también cosas gordas,
por no decir terribles,
y las he toreado con gracia
(Federico García Lorca)*

Em uma narrativa de estrutura inspirada em *Construção*, de Chico Buarque, o escritor amputado de *Los fantasmas del masajista* que relata a história da morte da mãe de João, seu massagista, afirma que o estorvo do corpo é

La excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una experiencia tan previsible que puede ser capaz de estandarizarse en una canción, o que corra el peligro de mantener relaciones ilícitas con su propio antepasado. (BELLATIN, 2009a, p. 72).

O ímpeto de lançar-se ao vazio e a recusa a uma vida previsível leem-se como a nietzschiana coragem do abismo e do ser consciente de sua finitude que compreende a existência como uma travessia. Essas experiências – da coragem do abismo e da vida como travessia – estão relacionadas à experiência do êxtase, do enlevo da vida e à tarefa de se encenarem várias possibilidades de existência. Em sua afirmação da vida como vontade de poder, Nietzsche rejeita qualquer discurso com pretensões de verdade. Sua sentença sobre a morte de Deus é, na verdade, uma proclamação do espírito livre, ou seja, daquele que é capaz de reconhecer a falta de sentido prévio da vida e que, por isso, aceita o conflito e enfrenta o processo doloroso de criação de seus próprios valores, arcando com todas as consequências que podem acompanhar essa autodeterminação. Em “Schopenhauer como educador”, texto das *III Considerações extemporâneas*, Nietzsche aponta o que considera dois perigos aos quais Schopenhauer se submeteu: o isolamento e o desespero da verdade. Nietzsche afirma que são dois perigos próprios de todo pensador que fundamenta sua reflexão a partir da filosofia kantiana. Como se pode notar, ele problematiza duas questões presentes em nosso *corpus* literário, que são a rejeição da vida em comum e a submissão ou obsessão por uma verdade transcendente, que, no caso kantiano, trata-se de uma moral como imperativo categórico. Para essa submissão kantiana, o filósofo alemão tem uma provocação: “Agora uma palavra contra Kant como moralista. A virtude deve ser nossa invenção; deve surgir de nossa necessidade pessoal e em nossa defesa. Em qualquer outro caso é fonte de perigo.” (NIETZSCHE, 2006, p. 17). Foucault concorda: “A procura de uma forma de moral que seria aceitável por todo mundo – no sentido de que todo mundo deveria submeter-se a ela – me

parece catastrófica.” (FOUCAULT, 1984, p. 134). Certo de que uma vida guiada por um dever imposto por uma moral resulta terminantemente infértil, Nietzsche, admirador de vidas com potencial criativo, usa, em *Assim falou Zaratustra*, a simbologia do dragão e do leão para propor sua estética da existência:

Qual é o grande dragão, a que o espírito não quer mais chamar de senhor e seu deus? “Tu-deves” se chama o grande dragão. Mas o espírito do leão diz “Eu quero”. “Tu-deves” está em seu caminho, cintilante de ouro, um animal de escamas, e em cada escama resplandece em dourado: “Tu deves!” [...] Criar liberdade e um sagrado Não, mesmo diante do dever: para isso, meus irmãos, é preciso o leão. (NIETZSCHE, 1983, p. 229-230).

O espírito livre não se submete a verdades absolutas e é consciente da total falta de sentido da vida, ciente de que esta flui sem garantias e sem nenhuma proteção transcendental. Por isso, rejeita qualquer tipo de imposição sobre seu viver e abraça o contentamento e o risco de criar, ele próprio, sentido para sua existência. Importante ressaltar que apesar de Nietzsche denominar a vida como vontade de poder, o leão não usa o verbo *poder*, mas, sim, o *querer*. Se a vida é essa vontade de potência, aquele que tem a coragem de sua efetiva e profunda experiência deve “tratar de obter ou de saber, buscar”, que é o sentido original da ação de *querer*. Sobre o uso desse verbo, cabe ainda realçar que o filósofo alemão não o associa apenas às funções cerebrais, que tampouco centralizam outras ações como o pensar e o sentir. Scarlett Marton comenta uma citação de *Fragments Póstumos* na qual Nietzsche versa sobre o organismo que, com um todo, deseja, sente e pensa:

não é só o querer, mas também o sentir e o pensar estão disseminados pelo organismo; a relação entre eles é de tal ordem que, no querer, já se acham embutidos o sentir e o pensar, de modo que no pensamento, sentimento e vontade aparecem como indissociáveis. (MARTON, 1990, p. 32).

Com essa vontade de potência, Nietzsche advoga a favor do corpo e dos instintos por meio dos quais é possível uma vida capaz de superação, com poder de criação e vigor. A força dos instintos garante o lugar da luta por uma vida autodeterminada, singular e capaz de estender sua existência no conflito mesmo, que lhe é inerente. Uma vida assim não espera por garantias, certezas e segurança, o que a enfraqueceria. Sendo assim, a vontade de potência acolhe o impreciso, indeterminado e vacilante da vida em sua tarefa de elaboração estética e ética num autodesdobramento para o qual o imaginário e o excesso são imprescindíveis. Assim, a capacidade e a vontade de autodeterminação; o acolhimento do conflito de forças, próprio da vida e das relações humanas; a coragem para enfrentar todas as consequências

próprias de quem se decide por ser o leão, e não o dragão; têm como fator importante a ousadia de se negar o dever, a ordem, a normalização, ou seja, tudo o que está sob domínio da razão e do mundo homogêneo.

Uma experiência que Bataille considera como do excesso é o riso, justamente por exceder a razão e expressar o não-saber. Como excesso, o riso não pode ser contido por nenhum discurso e tampouco detido por nenhum saber. Ademais, a energia que se gasta no ato de rir está totalmente fora das atividades produtivas. Quando se ri, tudo de concreto, racional e instituído é posto em suspensão, pois se desativa a consciência e, assim, a vida fica posta em jogo numa experiência-limite que coloca o ser em questão. O riso cumpre com a dramatização da existência, na qual o corpo se afirma e o sujeito se perde. Por isso, Charles Lalo afirma que para transformar o drama em comédia, ou seja, para alcançar o riso, é preciso assistir à vida como espectador indiferente (LALO, 1949). Dessa forma, o riso é questão de potência porque o trágico pode ser cômico e para que o seja é preciso impedir a comoção. Pode-se aproximar a análise de Lalo com a de Bataille quando este afirma que o ato de rir contrapõe-se à moral de rebanho nietzschiana e, por isso, constitui a moral do cume cuja principal característica é a admissão do vazio e a capacidade de rir desse nada, ou seja, quem ri se exclui da moral de rebanho, para a qual a concepção do nada é trágica, e se insere na moral do cume por rir da ausência de sentido na vida.

Quando o relojoeiro de Casares se vê internado no manicômio, começa a perceber o absurdo terrível que se instalou em sua vida. Sem alguma resposta com a qual possa compreender todo o horror que está vivendo, decide colocar sua existência em questão. Ele aceita a estadia no hospício para, com certa calma que lhe é possível, escrever a carta para Félix Ramos, o vizinho que lhe é próximo e distante ao mesmo tempo. O período que passa internado não é de todo ruim para ele, já que um contexto de suspensão do tempo e do espaço instituídos acaba por se instalar em seu dia-a-dia. Bordenave se decide por contar toda a história de sua vida ao estranho conhecido, o que, veremos no segundo capítulo, leva-nos a acreditar que funciona como um estranhamento de si mesmo, pois o que ele pretende é buscar o desconhecido que tem em si mesmo na imagem do vizinho receptor. Nossa proposta é de que a forma como a carta é escrita faz dela uma composição de si. A expressão que adotamos está inspirada na *escrita de si* foucaultiana, mas a escolha pelo termo *composição* fez-se para que se contemple o imaginário e a invenção nessa denominação. O relojoeiro que era tão criticado pela esposa por insistir, sempre, em ver pequenos detalhes de perto, acaba por concordar com ela e reconhece que precisa aprender a se distanciar daquilo que observa. Essa prática se realiza com a composição de si que se faz pela correspondência e pela forma como

narra seus próprios atos, pois ele adota justamente a capacidade de rir de si mesmo como um distanciamento de si.

Con ésta van tres veces que le escribo [...] Como usted no dio señales de vida, no voy a insistir con más cartas inútiles, que a lo mejor lo ponen en contra. Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea (CASARES, 2005, p. 9).

Assim o relojoeiro Lucho Bordenave inicia a carta de sua vida, a terceira escrita para um vizinho, enquanto está encerrado à força em um manicômio, na tentativa de se salvar da violência absurda que vitimou sua família. Ao explicar, para a enfermeira que se dispõe a ajudá-lo, a importância da carta que conta toda a sua história de vida, Bordenave diz: “– Es una historia tan rara que si la escribo en cuatro o cinco páginas resulta increíble. Francamente increíble. Es tan rara que se la voy a contar a otro para entenderla yo.” (CASARES, 2005, p. 151). Se por um lado a imunização de que o relojoeiro foi vítima instaurou a violência em sua vida, por outro, obrigou-o a enfrentar sua covardia e entrar no jogo para lutar por sua sobrevivência e a de sua esposa. Bordenave, que costumava sair de casa para evitar um conflito simples e típico de uma convivência familiar, viu-se na inevitável e inalienável missão de enfrentar o perigo e se expor aos riscos e à convivência com o estranho. Para compreender o absurdo em que se viu implicado e encontrar os problemas da conduta de vida que facilitaram a instauração da violência em seu lar, o relojoeiro encontra na correspondência uma prática na qual fará seu exame de consciência para construir novos significados para si e para sua vida.

Em uma prática de escrita grega, parte das técnicas do *cuidado de si*, que se denominava *hypomnēmata*, Foucault se inspirou para refletir sobre a escrita como um instrumento utilizado no estabelecimento de uma relação de si para consigo mesmo. Nessa técnica de escrita, anotavam-se lembranças de todo tipo de experiência vivida: fragmentos de textos lidos, conselhos ou histórias ouvidas, reflexões feitas cuja leitura funcionava como uma meditação sobre a vida. As anotações eram um registro do vivido e não uma confissão ou revelação de algo íntimo e, por isso, auxiliavam a prática do governo de si, ou seja, tratava-se de um exercício de reconstituição de uma estética e de uma ética da existência. O objetivo era uma autoaprendizagem que possibilitasse o saber dizer a verdade sobre si mesmo. Outra prática comum comentada por Foucault era o hábito que os antigos tinham de enviar suas anotações a outras pessoas, o que permite a afirmação de que a correspondência era valorizada na Antiguidade. Quando comenta o hábito da correspondência, Foucault cita Sêneca: “Ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa,

se ouve o que se diz” (SÊNECA *apud* FOUCAULT, 1990, p. 153), para concluir que esta tem efeitos tanto no remetente quanto no destinatário. Assim, Foucault estabelece a correspondência como os primeiros exercícios de relatos de si. Além disso, dois exercícios de escrita são analisados pelo filósofo francês: o dos epicuristas e estoicos como um exame de consciência, e o dos cristãos como ato de confissão. Se a escrita epicurista e estoica é uma prática de administração de si mesmo que procede a examinar e refletir sobre a compatibilidade das próprias ações com o que se deseja ser, a cristã, por sua vez, é uma renúncia de si na medida em que exige a rejeição do que se é como condição de alcance da verdade maior, superior e redentora. Segundo a análise de Foucault, no início do século XVIII, houve uma mudança, inserida pelas ciências humanas, nas práticas de verbalização, que transformou a escrita de si em um exercício de constituição de um novo sujeito.

Outro efeito que se pode destacar sobre a escolha do relojoeiro por se apresentar como um covarde atrapalhado é o fato de que, com essa estratégia, ele evita a compaixão do receptor, que, segundo nossa leitura, no caso de sua carta, confunde-se com ele mesmo. Quando Bordenave narra em sua carta o dia em que recebeu um telefonema de Standle, que o convidava para uma conversa séria sobre o estado de saúde de sua esposa, faz questão de retratar o desespero e a ansiedade que experimentou e que fizeram com que agisse como um tolo. Na ocasião, o relojoeiro saiu apressado de casa e temeu desencontrar-se com o alemão, o que o deixou atordoado, sem saber a que lugar deveria ir. A cena é cômica porque o relojoeiro se aproxima da figura do idiota. Como afirma Henri Bergson, rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa, ou seja, algo com movimento desconjuntado ou sem vida (Bergson, 2002). Porém, o relato dosa humor com drama, pois se por um lado Bordenave precisa se distanciar de si mesmo e, ainda, evitar compaixão por si como um receptor que realiza autorreflexão, por outro só conseguirá envolver o leitor vizinho em sua história se houver algo que o comova. Ao confessar o desespero na carta, ele escreve:

Por su parte, usted se preguntará por qué le cuento estas payasadas. Desde la noche de mi cumpleaños hasta ahora, salvo cortos intervalos de tranquilidad, he vivido en estado de ofuscación permanente. Visto por los demás, el hombre ofuscado se comporta como un payaso (CASARES, 2005, p. 30-31).

O relato mescla riso com drama de forma eficiente, já que um homem perturbado da forma como estava o relojoeiro apresenta gestos e discursos desconjuntados. Porém, ao mencionar o horror que estava vivendo, Bordenave consegue comover seu receptor, e Casares, o seu leitor. No capítulo dedicado à obra, discutiremos como essa estratégia de uma escrita que mescla o

cômico com o trágico envolve Félix Ramos, o receptor do relojoeiro, e o público leitor, receptor de Casares, o que se aproxima da proposta estética de Friedrich Schiller, que acreditava que ao lograr que o receptor vivencie o drama na própria pele, a experiência estética pode se abrir para uma comunicação por meio da solidariedade e da compaixão (Schiller, 1991). Porém, diferentemente de Schiller, quem propunha a experiência estética como um dos poucos fenômenos por meio dos quais seria possível educar a humanidade, acreditamos, como Hans Ulrich Gumbrecht, que esta experiência deve ser livre, subjetiva e incapturável, ou seja, não deve jamais pretender ser um projeto ético-edificante, pois o simples fato de se querer atribuir um objetivo para ela faz com que perca sua possibilidade de ser apenas uma experiência do excesso livre de utilidades servis. Acrescentamos à proposta de Schiller de uma comunicação ético-estética por meio da arte no que esta pode provocar de afetos, as contribuições de Bataille, Iser, Lalo e Bergson sobre a potência do riso e do jogo como a experiência do excesso e da encenação.

Outra manifestação do riso que encontramos em *Dormir al sol* está na figura do Gordo Picardo, uma espécie de pícaro, como o próprio nome sugere, vizinho e amigo de infância do relojoeiro, que vive da venda clandestina de jogos de azar. Esse personagem, que apresenta características do que os hispano-americanos costumam denominar *viveza criolla*, tem muita importância na trama por ser quem cobra de Bordenave que se arrisque no jogo da vida. A *viveza criolla*, um saber popular cujos estudos atribuem à influência do pícaro na América Latina e cujas características estão bastante embasadas no imaginário de uma ironia contra o sistema, sofreu normalização justamente por escapar da ordem estabelecida e, com isso, está descaracterizada atualmente, imposta como ato de egoísmo e incivilidade nos moldes do *jeitinho brasileiro*. Porém, com Gordo Picardo, Casares resgata o saber popular da *viveza criolla*, forma de riso popular contra a normalização do homem para as atividades produtivas que o distanciam das experiências do excesso. Bordenave, que até viver o horror, esforçava-se para viver dentro das normas do mundo homogêneo, tinha, por isso, pavor do vizinho Picardo. Não à toa, o relojoeiro esbarra com ele a todo o momento, porque o Gordo vive na rua, mas também porque Bordenave não pode fugir do jogo da vida proposto por ele:

No había llegado a la esquina cuando se me cruzó el Gordo Picardo. Lo comprobé: cuando uno está más afligido se toca con un fantoche como Picardo y lo que a uno le sucede ya no parece real, sino un sueño. No por eso las cosas mejoran. Uno está igualmente atribulado, pero menos firme en la tierra. (CASARES, 2005, p. 38).

O encontro, inoportuno para Bordenave, com o pícaro que não se importa com a normalização do mundo homogêneo, faz com que o relojoeiro sintam-se menos firme na terra justamente porque como cidadão que vive dentro da ordem, sente-se ameaçado, mas também atraído pelo mundo heterogêneo representado pela *viveza criolla* – puro deboche da ordem – do vizinho.

Em *Flores e Los fantasmas del masajista*, de Mario Bellatin, a relação que o escritor amputado mantém com a verdade e a forma de estilizá-la, nos dois sentidos do termo, numa técnica que evita um registro mumificante de sua coragem de ser, bem como seu trânsito entre várias comunidades diferentes e em pleno convívio com elas, mantendo e recriando sua singularidade, pode ser considerada uma composição de si que parte do autodesdobramento. Uma leitura que se pode fazer das obras de Bellatin é que as verdades de seus personagens principais, que, como ele, são escritores amputados, podem ser lidas como uma autoficção do autor, no sentido de que são ditas e desveladas nas narrativas em correspondência com seu *ethos*, mas, ao mesmo tempo, embaralhadas e postas em dúvida devido ao estilo do autor, que desmancha a fronteira entre real e ficcional. Além disso, essas verdades são postas em jogo ao entrar na intimidade e no cotidiano do leitor, interpelando-o, numa prática de escrita e leitura que também cumpre com a proposta de uma experiência estética. Assim, o escritor amputado de *Los fantasmas del masajista* inicia sua narrativa com um relato que o identifica com o autor e que, por isso, aproxima a relação autor-leitor como uma espécie de confidentes. Porém, a frequente estratégia narrativa de Bellatin de forjar escritas reais, como o diário do Nobel de Física que inicia *Flores*, e, com isso, confundir o leitor sobre o que há de real em sua narrativa, faz com que os fragmentos que sugerem uma autobiografia sejam lidos sob suspeita de autoficção:

Como algunas personas deben saber, cada cierto tiempo viajo a la ciudad de São Paulo para someterme a determinado tratamiento clínico. Entre la cantidad de métodos terapéuticos a los que me acostumbro someter, en Brasil hago que me revisen el desequilibrio que me produce, especialmente en la espalda, la falta de antebrazo derecho. (BELLATIN, 2009a, p. 9).

Logo no início de *Flores*, quando está relatando o problema causado pelo remédio que provocou as malformações nos bebês, o narrador apresenta o escritor amputado que protagoniza a história:

¿Habrán mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que toda la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?, se pregunta el escritor que protagoniza este relato cuando piensa en la ausencia de una de sus piernas. (BELLATIN, 2004, p. 12).

A escolha por um personagem que, como o autor, é um escritor amputado e a menção à profissão para representá-lo na narração fazem com que a leitura remeta seu receptor à imagem de Bellatin, o que revela o personagem como um autodesdobramento do autor. Como consequência, percebem-se as reflexões atribuídas ao protagonista como praticadas, também, pelo autor. Nessa narrativa, que também se considera uma escrita de si, algumas situações ou atitudes do protagonista e de outros personagens são narradas de forma cômica e dramática ao mesmo tempo, como nas passagens que narram as experiências do *Amante Otoñal*, jovem que se sente atraído por idosos. Na primeira vez em que o narrador menciona o jovem, suas preferências eróticas soam cômicas: “El amante otoñal, personaje que aparecerá próximamente en el relato – se sabrá por primera vez de su existencia en el apartado de los jacintos –, cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con perderlo.” (BELLATIN, 2004, p. 25). Se consideramos a construção cristã do paraíso, essa imagem sonhada pelo personagem pode soar cômica por sua irreverência e pela carga de erotismo. Porém, o gosto do amante outonal por um tipo de sexualidade não convencional confere drama a sua história, pois por mais que ele consiga escapar da normalização de condutas, confessa que às vezes se envergonha de suas preferências eróticas. Quando ele relata para o escritor amputado a primeira vez que experienciou uma ereção, revela a vergonha que sente:

Experimentó esa sensación desde niño. Los fines de semana les pedía a sus padres que le permitieran acompañarlos al hogar de ancianos donde estaba internada su abuela. Sólo le hicieron caso una vez. En aquella ocasión vio a la abuela sentada en una sala junto a otros ancianos que sin ningún motivo aparente se miraban entre sí. Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella oportunidad cuando experimentó la primera erección que recuerda. (BELLATIN, 2004, p. 59).

A liberdade com a qual o amante outonal se permite viver sua sexualidade é dramática também porque desafia a normalização de condutas ao escancarar o quanto outras formas de amar são viáveis, pois o personagem revela que um corpo já bastante consumido pelo tempo e pelas experiências pode despertar desejo e, sobretudo, desfrutar do erotismo. Obviamente, o personagem não consegue escapar da violência com que o mundo homogêneo rejeita as experiências do excesso. Ele narra para o escritor uma ocasião em que, travestido de mulher, sofreu uma agressão física: “El amante otoñal dijo de pronto que hubo una temporada

en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer. Abandonó esa práctica cuando fue acuchillado por un anciano con quien entró en el elevador de un edificio vetusto.” (BELLATIN, 2004, p. 58). A violência física, uma forma de provocar dor no corpo que goza, revela-se uma estratégia de reificação desse corpo, ou seja, uma forma de lhe negar sua singularidade e sua subjetividade como argumenta Foucault em seu texto intitulado *El cuerpo, lugar utópico*:

Por otra parte, este cuerpo es ligero, es transparente, es imponderable. Nada es menos que él. Él corre, actúa, vive, desea. Se deja atravesar sin resistencia por todas mis intenciones. Sí, pero sólo hasta el día en que me duele, en que se hunde la cueva de mi vientre, en que se bloquea, en que se atasca, en que se llena de estopa mi pecho y mi garganta, hasta el día en que se estrella en el fondo de mi boca el dolor de muelas. Entonces, en ese momento, dejo de ser ligero, imponderable, etc. Devengo cosa, arquitectura fantástica y ruinoso.⁹

Porém, o amante outonal consegue ressignificar essa experiência da dor de devir coisa, já que não perde a sabedoria de considerar seu corpo como uma arquitetura fantástica que está no mundo para fruir, inclusive na dor. Assim, ele passa a se vestir como uma idosa para frequentar espaços onde pode experimentar o sadomasoquismo:

El amante otoñal le informó entonces al escritor de que meses después de su acuchillamiento decidió vestirse como una anciana [...] Por esa época comenzó a frecuentar algunos bares de sadomasoquismo donde solía convertirse en el centro de atención. Al escogerlo como parte de sus ritos nocturnos, los asistentes no maltrataban con sus bates de béisbol al amante otoñal sino a la anciana en la que se había convertido. (BELLATIN, 2004, p. 58-59).

A experiência erótica do sadomasoquismo, de acordo com Foucault, é um jogo que ativa o imaginário e possibilita que seu praticante exerça uma identidade fluida e performática por meio da qual gasta uma energia que costuma ser reprimida pela normalização por ser libidinal, transgressora e inútil. Nesse jogo erótico no qual o imaginário potencializa essa experiência do excesso não cabem juízos de valor ou moralismos, já que estes, na verdade, funcionam como estratégia normalizadora. O sadomasoquismo

⁹ Texto publicado pelo jornal argentino *Página 12* em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

desestabiliza a ordem por ser uma prova a mais de que outras formas de prazer são possíveis. Segundo Foucault,

Verdaderamente, de lo que nos interesa hablar más es de las innovaciones que llevan consigo estas prácticas. Consideramos la subcultura sadomasoquista, por usar una locución cara a nuestra amiga Gayle Rubin. No creo en absoluto que esa multiplicación de prácticas sexuales guarde ninguna relación con la actualización o la revelación de tendencias sadomasoquistas escondidas en el profundo de nuestro inconsciente. El sadomasoquismo es mucho más; es la creación efectiva de nuevas e imprevistas posibilidades de placer. La creencia de que el sadomasoquismo guarda relación con una violencia latente, que su práctica es un medio para liberar esa violencia, de dar rienda suelta a la agresividad es un punto menos que estúpida. Es bien sabido que no hay ninguna agresividad en las prácticas de los amantes sadomasoquistas; inventan nuevas posibilidades de placer haciendo uso de ciertas partes inusitadas del cuerpo, erotizándolo.¹⁰

O drama da dificuldade de se aceitar a morte e o cômico de se atribuírem características humanas a um animal também são recursos estéticos presentes em *Los fantasmas del masajista*. O protagonismo que o papagaio de estimação da mãe de João ganha após a morte dela garante uma narração que tanto provoca risos quanto comove. O massagista relata a seu paciente os fatos que o levaram – e a seus vizinhos também – a crer que o espírito da mãe havia encarnado na ave:

Cree además que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Me dijo que lo despertaba todas las mañanas a las seis, utilizando el tono exacto de voz empleado por su madre para hacerlo. Que cuando regresa del trabajo, tarde y cansado, algunos vecinos del edificio le cuentan que esa tarde escucharon a su madre narrar la historia de un albañil que se embriaga, se mece en el aire y cae violentamente al suelo. Muchos vecinos consideran ya a la lora como si fuera su madre [...] Los vecinos hablan de ella como si fuera su progenitora. Suelen decirle, cuando el ave se escapa de vez en cuando, que han visto a su madre trepada en la copa de un árbol cercano repitiendo la frase “João es hora de levantarse”, hasta el infinito. (BELLATIN, 2009a, p. 68-69).

A fala dos vizinhos causa graça justamente porque se atribuem as características humanas da mãe do massagista ao animal e, mais, ao pretenderem relatar as atitudes da ave, típicas dos papagaios, mencionam-na com o substantivo materno, o que sugere a imagem da mãe gritando em cima de uma árvore. Porém, esse acontecimento não deixa de ser dramático,

¹⁰ Entrevista disponível em < <http://www.hartza.com/fuckault.htm> > e traduzida para o Espanhol por Luiz Cayo Pérez Bueno. Acesso em novembro de 2011.

já que todo esse delírio é usado como uma estratégia daqueles que se negam a admitir a morte da declamadora. A consideração dessa estratégia como um delírio faz-se com base na própria narrativa, já que em nenhum momento se afirma que o espírito da declamadora está encarnado na ave. Porém, duas colocações podem ser feitas, a primeira delas é que o fato de esse ato de imaginação ou invenção ser aceito e compartilhado por uma comunidade faz com que, dentro da ficção, a encarnação da mãe do massagista vire um acontecimento, ou seja, trata-se de uma história absurda, se a julgamos sob a condição da lógica e da razão ocidentais, que se transforma em uma prática aceitável dentro da ficção. Guardadas as diferenças, que serão discutidas no capítulo dedicado às obras de Bellatin, defendemos que se trata de uma influência do Realismo Mágico na narrativa do escritor mexicano.

A segunda tem correspondência com um fato político que aconteceu recentemente na América Latina: a declaração de Nicolás Maduro, que na ocasião era candidato à presidência da Venezuela, de que havia se comunicado com o falecido Hugo Chávez, que estava encarnado no corpo de um passarinho. Neste caso, temos uma história real que se assemelha à ficção de Bellatin, o que pode servir para uma contestação do que se considera absurdo dentro do campo da razão que regula o que pode e o que não pode acontecer de fato no mundo. Claro está que, nesse caso, nada mais pertinente do que a contestação dos limites entre realidade e ficção que a leitura de Bellatin inspira, pois algo que poderia ser surreal acabou se transportando para o real, e, mais especificamente, para a política. O próprio escritor faz declarações sobre sua ficção como antecipadora de alguns fatos. Em entrevista comentada por Diego Rojas na revista *El interpretador*, Bellatin declara:

Yo creo en la letra como anticipación. La literatura tiene también un carácter profético. Mira mi novela *Salón de belleza*. Quince años después de escrita, los diarios relataban una historia de la realidad calcada en sus detalles de la narración que yo había escrito [...] También sucede que algunos lectores me achacan una imaginación desbordante, pero la realidad me proporciona los materiales con los que luego formo mi escritura. (ROJAS, 2005, s.p.).

O episódio venezuelano nos interessa numa perspectiva filosófica, por isso não faremos aqui qualquer tipo de leitura sociológica de reflexão e crítica política. O que propomos em relação a essas histórias é uma análise de uma vertente da literatura latino-americana contemporânea que se inspira no Realismo Mágico e que tem muita pertinência para se analisar uma forma de comportamento do homem latino-americano comum diante de discursos, saberes e instituições legitimados como superiores de acordo com o imperativo da razão ocidental. Assim, tal como propomos uma leitura dos personagens Gordo Picardo e

Ceferina, de Bioy Casares, como uma homenagem ao saber popular e como contestação da hierarquização dos saberes, defendemos a influência e a reverência ao Realismo Mágico em Bellatin nessa mesma perspectiva.

Se se consideram as tramas de Bellatin como uma composição de si, questões sobre a importância excessiva que se dá ao corpo e aos padrões de beleza impostos, os quais privilegiam a simetria e características que mais se aproximam de uma concepção de ordem que elimina o excessivo – cabelos lisos, físico esbelto, traços finos – são postas em jogo. Ademais, sua narrativa como uma autoficção contesta a hipervalorização da imagem e a espetacularização da vida privada nestes tempos de superexposição – muitas vezes por meio de fatos e características inventados, o que revela uma necessidade de autoafirmação obediente aos padrões impostos – seja nas redes sociais, seja na mídia. Assim, acreditamos que a escrita de Bellatin é uma espécie de composição de si que se faz por meio da fragmentação da narrativa, do autodesdobramento do autor e da dissolução do corpo num projeto que torne as garantias materiais, as quais legitimam o real, algo borrado, impreciso, fora dos contornos e limites padronizados. Dessa maneira, o escritor amputado de *Flores* se vê diante de uma dúvida após saber da morte de Eva, a idosa que lhe aluga um cômodo: comparecer à mesquita para praticar os giros místicos e experimentar o abandono de seu corpo ou assistir a mais um dos espetáculos dos Altares dedicado aos homens que gostam de fazer mal às crianças. A escolha do protagonista de uma narrativa que busca a dissolução do corpo só podia ser pelo êxtase dos giros místicos:

Después de colgar por última vez, el escritor mira la pierna adornada con piedras preciosas que se encuentra tirada en medio de la habitación. Hace un ademán de cambiarla por la que trae puesta, pero en lugar de hacerlo coge el maletín donde introdujo los objetos musulmanes. Sale a calle. (BELLATIN, 2004, p. 114-115).

Além disso, outro aspecto que se considera para se compreender que a composição de si do escritor se faz por meio do desvanecimento do real, é o fato de que ele mescla, em sua narrativa, elementos que remetem o leitor a sua figura pública com falas, pessoas, fatos e lugares imaginados, inventados, recurso que desestabiliza as referências do real e estimula o leitor a se lançar na realidade de sua ficção e na ficção de sua realidade. Em *Flores*, a citação inventada do igualmente inventado Nobel da Física, comentada anteriormente, cumpre com essa estratégia narrativa.

Uma primeira questão sobre a imposição de padrões de beleza bem como sobre a hipervalorização de características físicas em detrimento dos afetos pode ser analisada tanto

em Casares quanto em Bellatin. Antes de ter consciência exata do horror a que foi submetido, o relojoeiro de *Dormir al sol* sofre uma espécie de culpa por acreditar que o que ama em sua esposa é apenas sua beleza física. Quando questiona seu sentimento, Bordenave revela uma angústia mais profunda, que é a de se perguntar o que, realmente, define um ser: o palpável ou o intangível? Parece-lhe mais fácil considerar apenas o palpável, pois a alma, insondável e imprevisível, ameaça seu apreço pela ordem e pela segurança. Um diálogo do relojoeiro com seu amigo Aldini, o qual é interrogado sobre seu amor por Elvira, sua esposa, inspira essa leitura:

En la esperanza de comprender mi afecto por Diana a través de su afecto por Elvira, le dije: - Voy a hacerte una pregunta idiota. ¿Vos podrías decir cuál es la persona que más querés? Me contestó: -Y, che, lejos, Elvira. Su respuesta me convenció de que podríamos entendernos [...] –En Elvira ¿qué es lo que más querés? Hasta la papada se le puso al rojo vivo. Al rato dijo algo que me llenó de asombro: -Tal vez uno quiere la idea que uno se hace. – No te sigo – confesé. –Yo tengo la suerte de que Elvira no desmiente nunca esa idea. Pensé un ratito y dije como si hablara solo: -Bueno. Si yo quiero al físico de Diana, quizá no sea menos Diana su físico, que Elvira la idea que te formas de ella. No hay que hurgar tan adentro. (CASARES, 2005, p. 92-93).

Aldini reconhece a impossibilidade de se dominar e conhecer uma alma por inteiro e revela a importância da sorte no sucesso de uma relação. Bordenave, porém, prefere reafirmar o físico de Diana, algo mais tangível e certo do que a sorte, como determinante na paixão que sente por ela. Entretanto, após viver todo o absurdo que se instala em sua vida, o relojoeiro muda a concepção do amor que tem pela esposa. Um episódio que envolve Adriana María, a cunhada que, fisicamente, só se diferencia da irmã por ser morena, adianta a mudança por que Bordenave passa. Logo após a internação de Diana, Adriana María, viúva e mãe de Martincito, instala-se na casa da irmã com a nada discreta intenção de ocupar seu lugar. Certa noite, o relojoeiro desiste de seu trabalho e tem uma surpresa quando entra em casa: ele vê, na penumbra, a cunhada, de costas, assistindo à televisão e a confunde com a esposa. A ilusão de que Diana havia voltado dura pouco, pois Adriana María se volta para ele e sua aparência revela o engano. O relojoeiro se decepciona e lhe diz “No cualquiera toma su lugar” (CASARES, 2005, p. 46) e, em seguida, volta a se perguntar se o que ama na esposa é apenas seu belo físico. Porém, o marido solitário adianta: “Creo, sin embargo, que la escena anterior, insignificante si la recuerdo por separado, junto al resto de los sucesos que le refiero, adquiere sentido y sirve para entenderlos” (CASARES, 2005, p. 47). O relojoeiro se refere à rejeição que terá pela nova Diana após a volta de sua esposa do manicômio, já que sua personalidade estará muito modificada, e à certeza a que chegará, após todo o mecanismo de horror da

imunização sofrida por ele ser revelado, quanto ao fato de amar não só o físico, mas também, e, sobretudo, a alma de Diana.

O episódio tragicômico do papagaio feito corpo tomado pelo fantasma da mãe do massagista também pode ser lido como uma ironia que provoca a hipervalorização das garantias materiais do corpo nas relações humanas. Os vizinhos e o próprio massagista passam a considerar o papagaio como a própria mãe apenas pelo fato de a ave imitar com perfeição sua voz e repetir suas falas e gestos. Aliás, como já se discutiu antes, foi justamente a decepção de se perceber considerada apenas pelas características de seu físico que a declamadora encerrou sua ave de estimação na gaiola para, desiludida, morrer em seguida. Esse mesmo tipo de ironia é praticado pelo cabeleireiro que funda o Moridero em *Salón de belleza*. Quando já está tomado pela mesma enfermidade que seus hóspedes e percebe o corpo totalmente debilitado, o cabeleireiro imagina, sarcástico, uma situação na qual seu definhamento provocaria pânico nos amantes que teve na vida. Esse exercício provoca-lhe prazer pela cruel e requintada ironia que debocha dos que valorizam excessivamente a aparência na ilusão ou pretensão alienadas de que nunca serão vítimas da inclemência do tempo:

A veces me imaginaba con regocijo cuál sería la reacción de los asistentes al verme con el cuerpo supurante. Lo más probable es que en un primer momento no se dieran cuenta y sólo lo notarán cuando estaban ya demasiado comprometidos. Puedo asegurar que muchos huirían aterrados. Aunque puedo asegurar también que otros seguirían como si nada sucediese. Eso mismo podía pasar si salía vestido de mujer en las noches. Claro que en esas circunstancias habría sido diferente, pues era muy probable que me las tuviera que ver cara a cara y sin salida con algún tipo entre asqueado y furibundo. A mi edad y en mi estado no estaba para pasar por ese tipo de trances. (BELLATIN, 2009b, p. 62).

Após esse exercício sarcástico de imaginação, o cabeleireiro se descobre vítima da imunização por causa da doença incurável. Essa revelação resulta-lhe cruel, mas, ao mesmo tempo, parece-lhe uma forma de proteção: “Me sentía como aquellos peces invadidos por los hongos, a los cuales rehuían incluso sus naturales depredadores.” (BELLATIN, 2009b, p. 62).

O físico pode ser algo por meio do qual se consiga domesticar alguém, já que a ameaça à integridade física é aterrorizante, como pode, também, ser o meio pelo qual se ignore a singularidade dos indivíduos. Bellatin coloca essas questões em jogo nas performances que promove. Uma delas, apresentada em 2003 em Paris, dublês de quatro escritores – Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz e o próprio Mario Bellatin – recitavam dez textos que haviam sido decorados com muito treinamento para o público, que

podia escolher o texto que seria recitado. Porém, a performance se faz da seguinte maneira: os dublês dos escritores recitavam textos trocados, ou seja, aquele que dublava Bellatin recitava os textos de Pitol e vice-versa. Algo de contestação da concepção da literatura como representação está presente nessa performance, o que mostra que tanto na arte quanto na vida, o valor maior está na potência de ser, tão singular e inapreensível, e, portanto, muito além da materialidade do corpo ou das referências extra-ficcionais. A performance citada pode ser considerada, também, como uma provocação ao fetiche contemporâneo pela vida privada do escritor, tão alimentada pela economia de mercado que invadiu o universo editorial. Nesse sentido, a composição de si que propomos para as obras de Bellatin aproxima-se do conceito de autoficção defendido por Diana Klinger, já que procede a desestabilizar a fronteira entre realidade e ficção para confundir o leitor em passagens que ao mesmo tempo em que o remetem à vida do escritor, colocam em xeque a possibilidade de ser uma referência à experiência do mesmo. Segundo Klinger, produz-se, assim, o mito do autor, “uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’.” (KLINGER, 2006, p. 55).

Mas se há discursos perversos que atuam por meio da hipervalorização do corpo, uma segunda questão que se pode colocar é justamente a do indivíduo que tem a coragem de pôr a vida em jogo na prática de autodesdobramento. Ao discorrer sobre as experiências do excesso, Bataille recorda uma indagação importante sobre ética em Espinosa – “O que pode um corpo?” – para propor experiências que desafiam limites impostos ao corpo e que revelam uma potência de ser (Bataille, 2013). Algo que se pode considerar como uma potência em Bellatin é essa posta de discursos disciplinadores em jogo. Recordando Costa Lima, suas considerações sobre autodesdobramento contínuo e encenação, sendo esta uma condição para o desdobramento das possibilidades de ser, compreendem-se algumas experiências do cabeleireiro de *Salón de belleza*, que se traveste de mulher; de alguns personagens de *Flores*, mais especificamente um grupo de mulheres que se vestem como homens e um jovem que se fantasia de idoso; e *Los fantasmas del masajista*, em que uma idosa se traveste de jovem; como um jogo proposto como performance que desafia discursos normalizadores dos papéis de cada um na sociedade. Ademais, inclui-se nessa proposta de dramatização da vida e de si, a estratégia narrativa do escritor já mencionada como uma autoficção que desestabiliza a fronteira entre o real e o ficcional para confundir leituras que buscam desesperadamente pelas garantias da realidade do autor para se legitimarem e para desautorizar, no sentido de retirar a autoridade do escritor, em relação ao processo criativo da leitura. Vale lembrar que Bellatin costuma polemizar sua vida em entrevistas cujas perguntas buscam revelar algo de sua vida privada. Na entrevista dada a Diego Rojas, o escritor revela que segue o islamismo sufi

(mesma religião que o escritor amputado de *Flores* frequenta) e testa a reação do entrevistador: “‘Soy musulmán. Practico el islamismo sufi y cumplo todos sus rituales. Con esa religión he aprendido a levitar’ dice y espera la sorpresa en el interlocutor. Luego ríe.” (ROJAS, 2005, s.p.). Bellatin explica o motivo do riso: esperava o susto porque sabia da possibilidade de ser considerado um fundamentalista. Ele explica seguir uma linha algo mística, mas deixa no ar uma dúvida quanto à veracidade ou intensidade de sua devoção. Sobre essa teatralização do escritor, a observação de Diana Klinger é pertinente para uma reflexão sobre Bellatin:

o autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a “*ilusão* da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” (KLINGER, 2006, p. 59).

Assim, essa encenação da vida – que em *Dormir al sol* é praticada pelo relojoeiro enquanto escreve sua carta para o estranho conhecido, escrita que faz com que ele reelabore seu passado e seu *ethos*, e que em Bellatin se desenvolve tanto nos personagens que se travestem quanto na dramatização da própria vida do autor – aproxima-se da coragem de viver o *como se* de que fala Iser e do que Bataille propõe como experiência heterogênea desestabilizadora do mundo homogêneo.

1.4.2 Experiência e encenação

*Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro.
Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte.
(Juan Gelman)*

Quando Iser reflete sobre o fictício e o imaginário nas experiências do auto-desnudamento, confere a este um caráter ficcional que escancara o irreal no mundo. O imaginário, então, é justamente aquilo que é inapreensível em termos cognitivos e, por isso, revela a consciência da inaturalidade. Instância espontânea, o imaginário desempenha um papel na vida cotidiana, na qual versões de mundo são produzidas. Os estudos de Costa Lima sobre o controle do imaginário propiciam uma reflexão sobre o porquê de certas experiências

cotidianas, muitas delas, inclusive, advindas de saberes populares, sofrerem desprestígio por meio da hierarquização de saberes e da normalização de condutas. Essas experiências que dão mais vazão ao imaginário alcançam a liberdade de criação de sentidos outros, alheios ou avessos à ordem, que demonstram outros mundos possíveis. É exatamente por isso que Iser afirma que o ser humano precisa das experiências abertas ao imaginário, “para salientar o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível” (ROCHA (org.), 1999, p. 76). Ainda de acordo com Iser, o ser humano só tem posse de si mesmo em possibilidades realizadas, mas, por outro lado, trata-se justamente do que não é, ou seja, o ser humano não é uma possibilidade limitada de si mesmo. Por isso, o teórico alemão conclui que é pelo autodesdobramento contínuo, que se realiza no desdobramento do conjunto das possibilidades, que mundos alternativos são fabricados. Porém, é preciso considerar que o autodesdobramento não é uma forma de representação, pois não se trata de reconhecimento de algo cognoscível, muito pelo contrário, trata-se de algo que permite a percepção do intangível e, por esse motivo, propicia a experiência daquilo que, de outra forma, não se poderia conhecer. A normalização que tenciona controlar o imaginário existe porque a possibilidade de criação de diversas versões de mundo evidencia o fato de que não há nada sólido sob o domínio de qualquer concepção sobre o real. A realidade do imaginário é experiencial, portanto seu jogo é performático, realiza-se por meio da encenação, movimento que passa pelo corpo e coloca o ser em questão. Segundo Bataille, o ser é aquilo que está em falta e o corpo só se afirma quando se excede (Bataille, 2013). A encenação, que põe o ser e o corpo em jogo, é, portanto, uma forma de excesso que afirma a experiência como o lugar do não-saber, para o qual todo discurso revela-se insuficiente.

Ao retomar a indagação de Espinosa sobre o que pode um corpo e refletir sobre a encenação praticada pelo cabeleireiro de *Salón de belleza* e por alguns personagens de *Flores* e *Los fantasmas del masajista*, a experiência de vida do escritor Mario Bellatin, vítima de um erro médico-científico, a talidomida, que lhe custou um braço amputado, suscita-nos a seguinte questão: o que pode um corpo deformado, vitimado por um erro de instâncias de poder que estão sob domínio da razão? Se se considera uma afirmação do físico Marcelo Gleiser, para quem a imperfeição e o desequilíbrio são sementes do devir (Gleiser, 2010), pode-se compreender a recorrência, nas obras de Bellatin, de personagens que jogam com a vida por meio da encenação, pois essa experiência propicia um movimento de transformação que está sempre em aberto, ou seja, trata-se sempre de uma potência. Essa questão está posta, como já se mostrou, no início de *Flores*, quando o narrador apresenta o escritor amputado como alguém que se pergunta qual deve ser o procedimento da ciência quando esta se vê

diante de um equívoco que evidencia suas falhas. Consciente de que sua indagação ainda não pôde ser respondida, já que os mecanismos da ciência são um mistério proposital, o escritor conclui, na última página do livro, sem número, que se assemelha a um epílogo, que as relações humanas seguirão seu rumo “como si de una complicada estructura sumeria se tratase” (BELLATIN, 2004). Bellatin cria um escritor amputado que, diante da ausência de respostas convincentes por parte da ciência, opta por experienciar as relações humanas em vários de seus papéis, mergulhando no insondável para senti-lo com todos os sentidos do corpo (por isso a sugestão da linguagem das flores). A alternativa para o absurdo que é a existência é viver seu sem-sentido de uma forma exuberante e consciente da não totalidade do mundo e da debilidade da razão diante do mistério da vida. A encenação em Bellatin escolhe corpos frágeis, deformes ou degenerados como uma experiência do excesso por meio da qual se pode fruir a existência a partir do terrível, ou seja, daquilo que afronta o ideal do belo como uma totalidade perfeita. Bataille acredita que a experiência heterogênea configura uma vida exuberante com gasto desmedido de energia inútil sem temor de se degenerar, o que faz com que esse excesso se mostre em figuras hiperbólicas do terrível como mortos proliferantes e corpos com alguma malformação, o que, segundo ele, é indício do belo como começo do terrível. O filósofo francês considera a beleza como potência e, portanto, força de resistência, porém, ela não engendra apenas o belo já que também se degenera em terror. A inclemência do tempo e as contingências da vida como enfermidades e acidentes causam a degeneração do belo, motivo pelo qual amputados, enfermos e idosos são personagens frequentes nas obras de Bellatin. Porém, outra categoria do terrível analisada por Bataille está justamente na animalidade que todo ser humano possui. Consideram-se belas toda exterioridade e interioridade que se distanciam das características selvagens do animalesco, em outras palavras, quanto mais fique recalcado o que se tem de animalidade, mais próximo se estará do ideal de beleza, a qual, entretanto, contemplamos conscientes daquilo que recalca, ou seja, sabemos que o belo guarda o terrível e desejamos o horror da selvageria contida na simetria e na disciplina da beleza. A seguinte consideração de Bataille sobre a imagem da mulher desejável contribui para essa reflexão:

A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida — ela não provocaria o desejo — se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. A beleza negadora da animalidade, que desperta o

desejo, vai dar na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais. (BATAILLE, 1987, p. 94).

Se para o filósofo francês a beleza tem, em si, o terrível, para Bellatin, o contrário também é possível, pois o escritor estetiza o que se considera como horrendo e revela a possibilidade de se encontrar o belo no horror.

Sobre o belo que se degenera em terror, Bataille considera mais nobres as vidas que se intimidam menos diante da impiedosa passagem do tempo e da ameaça da morte. Nesse ponto, há uma aproximação com as considerações de Norbert Elias sobre como o processo civilizador incentivou o temor à morte com a estratégia de poupar o homem do contato com moribundos e cadáveres, o que enfraqueceu os laços afetivos tão caros a quem está à beira da morte e, ainda, estimulou uma espécie de pavor por meio do qual se domesticam populações. Elias comenta como era a relação com a morte e com os mortos antes do processo civilizador:

Referências à morte, à sepultura e a todos os detalhes do que acontece aos seres humanos nessa situação não eram sujeitas a uma censura social estrita. A visão de corpos humanos em decomposição era lugar-comum. Todos, inclusive as crianças, sabiam como eram esses corpos; e, porque todos sabiam, podiam falar disso com relativa liberdade, na sociedade e na poesia. (ELIAS, 2001, p. 30).

O incômodo diante da ameaça da morte ou da própria já consumada foi tão estimulado, que a assistência aos enfermos, o tratamento dos cadáveres e o cuidado com a sepultura foram retirados da família e dos amigos e entregues a profissionais remunerados. Elias comenta as transformações por que passaram os cemitérios que antes tinham uma estética fúnebre e atualmente prescindem dos mausoléus com estátuas negras de santos e anjos, investem em bosques e jardins para se assemelharem a parques ecológicos. Essa mudança procede a recalcar o pavor e a dor causados pela morte. Elias comenta que seria maravilhoso se esse novo estilo de cemitérios realmente funcionasse como um parque para os vivos “onde os adultos pudessem comer seus sanduíches e as crianças, brincar!” (ELIAS, 2001, p. 39). Porém, lamenta que o excesso de solenidade exigido nesses ambientes seja, na verdade, uma estratégia dos vivos para se distanciar dos mortos como meio de se estimular a ilusão de que a morte é sempre alheia. Assim, Elias se queixa da ideia imposta de que “a graça e o riso são inadequados na vizinhança dos mortos” (ELIAS, 2001, p. 40). Dessa forma, a relação mais natural da sociedade com a morte foi sendo retirada pelo processo civilizador a tal ponto que hoje há uma normalização da conduta diante da morte, o que limita o imaginário social sobre

o tema – Elias destaca o fato de que já não se encontram referências irreverentes em relação à morte na poesia e lamenta a ausência do riso nessa situação –, e, pior, engessa a troca de afetos tão necessária nessa hora, já que o tom excessivamente solene inibe formas de expressão mais naturais e inflamadas. Outros procedimentos que objetivam o encobrimento da morte na consciência dos indivíduos e que, por isso, enfraquecem os laços afetivos são os avanços médico-científicos que permitem o prolongamento da vida e a institucionalização dos cuidados com os moribundos. O primeiro procedimento pode causar a impressão de que a garantia de uma qualidade de vida está muito mais nas mãos da ciência e da medicina do que nas relações afetivas entre os seres. O segundo retira do moribundo o único fator que pode lhe dar algo de conforto: o relacionamento com seus próximos que, reforça Elias, sendo aquilo que pode revelar para o enfermo o que ele significa para os outros e, conseqüentemente, dar-lhe um sentido para sua existência, é a única possibilidade que ele tem de encontrar um sentido para a vida e para a morte. Em *Salón de belleza*, o cabeleireiro infectado que cuida dos moribundos se queixa de sua solidão quando relata o desespero de alguns amantes de seus hóspedes que, aos gritos, tentavam ter um encontro amoroso:

La llegada de aquellos hombres me producía fastidio, pues nunca nadie vino por mí. Me pregunto entonces de qué me sirve tanto sacrificio en la administración de este lugar. Sigo solitario como siempre. Sin ninguna retribución afectiva. Sin nadie que venga a llorar mi enfermedad. (BELLATIN, 2009b, p. 64).

Se julgamos pertinentes as considerações de Bataille sobre a morte como a experiência, por excelência, do excesso, podemos compreender a normalização da conduta diante desse aniquilamento como um esforço do mundo homogêneo em afastar de si a exuberância perturbadora da ordem do mundo heterogêneo. Elias acredita que o homem cuidaria melhor de si caso a realidade da morte não fosse camuflada para a sociedade. Ele chega a comentar sua crença de que haveria menos acidentes de trânsito se o homem não estivesse tão afastado da ideia da morte. Essa consideração coincide com a proposta de Bataille sobre o excesso como experiência heterogênea que concede potência à vida, pois a morte e, por consequência, a própria vida são postas em jogo quando o excesso irrompe. Sobre essa discussão, propomos uma aproximação das constatações de Elias sobre o encobrimento da morte realizado pelo processo civilizador com os estudos de Esposito sobre a imunização como mecanismo que pretende debilitar as relações comunitárias. A aproximação dos termos *immunitas* e *communitas* e sua relação com o tema *munus* inspiraram o filósofo

italiano a propor a imunização como um processo que isenta um indivíduo ou uma coletividade de suas obrigações relativas ao outro:

He creído poder encontrar este sentido en la idea de «inmunización» derivada, por extensión, del término latino *immunitas*, que se encuentra ligado precisamente al de *communitas* por relación, en el primer caso negativa y en el segundo, positiva, con el lema *munus*. Si los miembros de una comunidad están vinculados a la misma ley, a la misma obligación o don de dar – que son los significados de *munus* – entonces *immunis* es, por el contrario, aquello que está exento o exonerado, que no tiene obligación respecto al otro, pudiendo así conservar íntegra la propia sustancia de sujeto propietario de sí mismo. (ESPOSITO, 2009a, p. 81-82).

Outra consideração de Esposito sobre a imunização aproxima-se do que pensam Elias e Bataille sobre o efeito de se afastarem a morte, os moribundos ou as experiências do excesso do cotidiano do ser humano: “En una situación de exceso de impresiones y presiones ambientales, éstas tienen la tarea de exonerar al hombre del peso que la contingencia de los acontecimientos pone sobre sus hombros” (ESPOSITO, 2009a, p. 84). Essa estratégia de poder estimula a ilusão de que o mundo organizado da razão e a hierarquização do saber médico-científico podem garantir total segurança e controle da vida, discurso que tutela o indivíduo e retira-lhe a capacidade de autodeterminação.

O cabeleireiro enfermo que transforma seu salão de beleza em um Moridero tem muita consciência sobre as tentativas de imunização que se realizam diante da ameaça da morte. Ao se descobrir infectado, ele teme o momento mais doloroso por que passará quando a doença se desenvolver em seu organismo e, então, constata: “Aunque desde hace ya bastante tiempo la muerte crea tener en el salón la libertad de hacer lo que le venga en gana” (BELLATIN, 2009b, p. 65). Cercado pela morte desde o instante em que resolve acolher os primeiros infectados, o cabeleireiro, após tentativas frustradas de cura por métodos legitimados, resolve promover uma imunização às avessas, já que ele mesmo isola seu Moridero de toda a comunidade e, sobretudo, das instituições médicas ou de caridade que oferecem ajuda com segundas intenções:

Sin embargo, debo ser fiel a las razones que tuvo este Moridero para existir. No a la manera de las Hermanas de Caridad, que cuando se enteraron de nuestra existencia quisieron asistirnos con trabajo y oraciones piadosas. Aquí nadie está cumpliendo ningún sacerdocio. La labor obedece a un sentido más humano, más práctico y real. Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo. (BELLATIN, 2009b, p. 61).

Diante da morte iminente, o cabeleireiro necessita da experiência do aniquilamento e para isso precisa proibir qualquer instituição – médica ou religiosa – que tente se apoderar dessa realidade para encobri-la tanto dos enfermos quanto da sociedade. Por isso, ele considera sua assistência mais humana, no sentido que tem o substantivo derivado da junção de *homo* com *humus*, ou seja, na concepção natural de sua condição e distante de qualquer representação divina. É também por isso que medicamentos e consultas médicas estão proibidos: “Otros quieren colaborar con medicinas, pero les tengo que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero.” (BELLATIN, 2009b, p. 21). A morte precisa ser encenada no espaço que, antes, encenava o belo e era compatível com os vários aquários povoados por diversas espécies de vida representadas pela riqueza de cores e por níveis de complexidade na manutenção de sua existência. Assim, o salão de beleza se transforma no Moridero, cenário onde o único aquário possível é o que abriga vidas mais simplórias que suportam a água lodosa. Não pode haver espaço para nada que permita que a vida seja recobrada, por isso o cabeleireiro se arrepende do envolvimento afetivo que teve com um dos hóspedes, o qual o conquista por ser o único que lhe retribui a atenção dedicada: “Lo que más me emocionó fue que no era ajeno a mis preocupaciones. También me demostró su cariño. Incluso un par de veces estuve en situación íntima con aquel cuerpo.” (BELLATIN, 2009b, p. 27). Após o envolvimento, o cabeleireiro enfeita o ambiente do hóspede com um aquário, manifestação de carinho vedada aos outros companheiros de agonia. Porém, quando resolve retomar o distanciamento que se obriga a ter de todos os enfermos, o dono do Moridero retira o aquário do hóspede e observa que esse afastamento provoca rapidamente sua morte: “Retiré la pecera del lado de su cama y lo traté con la distancia que me impongo para todos los huéspedes. Casi al instante el mal atacó todo su cuerpo y no tardó mucho en morir.” (BELLATIN, 2009b, p. 27).

Sobre a experiência do excesso na perspectiva de Bataille, o corpo desafia o limite do possível com certo risco. A concepção da palavra deve partir de sua origem latina – *experiri* – cuja raiz coincide com *periculum*, ou seja, a experiência que se considera de excesso joga com o perigo e, por isso, possui caráter dramático. Na concepção batailleana dessa dramatização numa experiência interior, efetiva-se a perda de si e a abertura para uma comunicação com algo imperceptível. Portanto, aquele que não sabe dramatizar sua existência acaba por viver isolado e aniquilado pela angústia e o temor à morte (Bataille, 1992). Considerando-se a loucura como um estado no qual a existência dentro da ordem racional é desafiada e colocada em jogo, aproximando-se, assim, da morte, propomos a experiência de

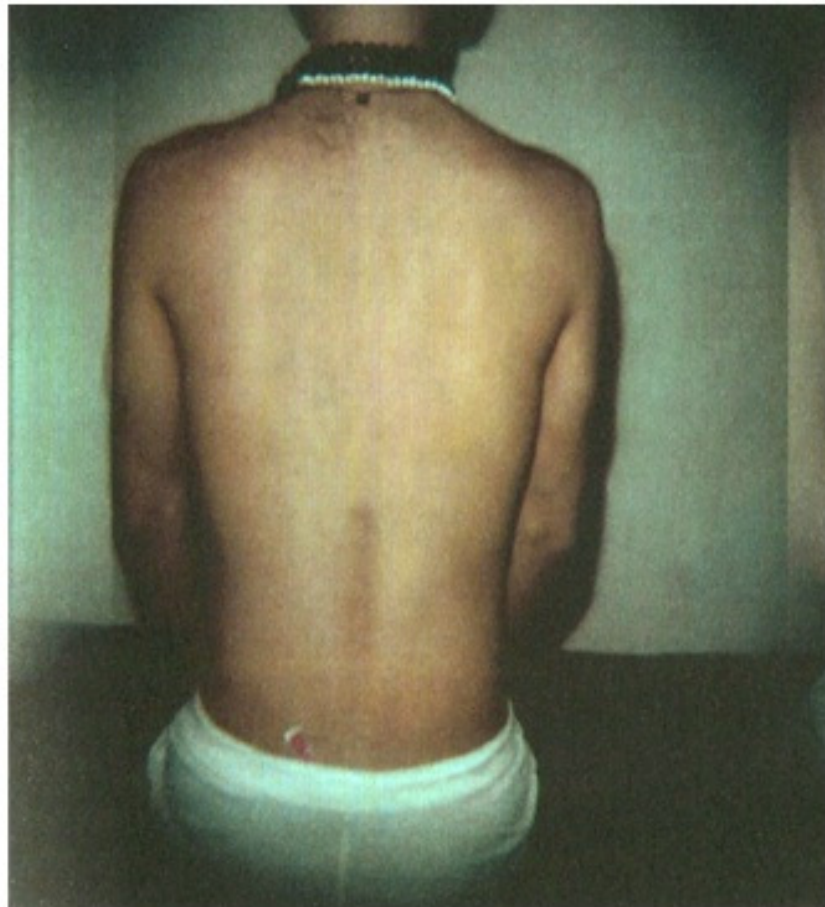
Lucho Bordenave, o relojoeiro de *Dormir al sol*, no hospício onde é internado à força como uma dramatização de sua vida, que é posta em suspensão. Encerrado em um ambiente asséptico, excessivamente branco, dominado por um silêncio absoluto e imposto, o relojoeiro percebe que terá que dissimular a aceitação de sua condição de enfermo para poder reagir e escapar do horror maior que o espera. Se de início o terror provocado pela internação injustificada causa-lhe revolta, muito rapidamente ele elabora a estratégia de imersão naquele mundo como sua possível salvação da condição de internado: “Por un lado yo me sentía sinceramente indignado; por otro, alcancé a comprender que en manos de enfermeros acostumbrados a lidiar con locos, de nada me valdría rebelarme.” (CASARES, 2005, p. 145). Bordenave entra no jogo do qual vinha tentando escapar há tempos, e aceita a encenação da loucura, vivenciando uma espécie de morte, já que está privado de quase tudo o que possa trazer fôlego de vida (algumas experiências novas para ele recobrarão algo de vida e serão essenciais para sua fuga, como a convivência com Paula, a enfermeira fogosa). Assim, o relojoeiro extremamente reservado relata sua primeira encenação como enfermo quando precisa fazer uso do banheiro e o enfermeiro impõe sua companhia forçada, não sem antes comentar, irônico, que Bordenave, que havia comentado nunca ter feito uso de remédios antes, teria que se adaptar ao tratamento:

El enfermero me miró fríamente y en un tono que me desagradó dijo: -Ya cambiaremos todo eso. Venga, lo acompañamos al baño. Tuve que ir, estar y volver en su compañía. Para esas cosas, usted no lo creará, soy muy delicado y prefiero la soledad. Pensé: ‘Aunque sea por esto, les daré confianza, para que no estén mirándome noche y día’. (CASARES, 2005, p. 145-146).

A experiência do relojoeiro dentro do manicômio é determinante na transformação por que ele passa ao perceber que durante tanto tempo havia se orgulhado de uma retidão que se revela manipulada por discursos de ordem que jamais conseguiram ou pretenderam livrá-lo do horror que se instalou em sua vida e na de sua comunidade. O homem em cuja infância havia sido superprotegido e que, adulto, havia apreciado, até então, sua vida de comodismo e de rejeição às diferenças, afeiçoa-se aos loucos que tem como companheiros no hospício e declara, um pouco antes de empreender sua fuga: “En realidad, las caras que solía ver en las ventanas, aunque de locos, no eran repulsivas.” (CASARES, 2005, p. 160).

Em *Los fantasmas del masajista*, encenam-se a própria ficção narrada e a realidade, ambas postas em jogo por meio da sequência de fotografias que encerra a obra. Cada fotografia aparenta ilustrar ou documentar passagens da narração como a descrição da clínica onde se trata o narrador amputado, a existência do jovem que comete incesto sem

saber e dos cantores brasileiros citados. Porém, todos os títulos das fotos, que mais funcionam como legenda, entregam a ficção que há na realidade de cada uma delas, ou seja, as fotos são reais, mas só fazem aumentar a ficção apresentada na narrativa escrita, pois Bellatin se apropria das imagens para deslocá-las do real ou de seu sentido comum para sua invenção, o que estimula o leitor a entrar no *como se* de que fala Iser, que é o jogo de composição do imaginário com o fictício. Uma dessas fotos apresenta o enquadramento de um jovem sentado de costas e sem camisa. Acima da foto, lê-se: “Espalda de João dentro del sueño” (BELLATIN, 2009a, p. 89), numa referência ao episódio em que o massagista conta um sonho no qual ele era o amputado. A foto, real, é deslocada pelo narrador para encenar uma ficção – o sonho do massagista – dentro de outra ficção:



Espalda de Joao dentro del sueño

Espalda de João dentro del sueño (BELLATIN, 2009a, p. 89)

Sobre essa ficção que gera outra ficção, o escritor e crítico literário argentino Jorge Panesi faz uma observação interessante em seu ensaio para a revista *El interpretador*: “Porque cualquier elemento de una ficción, en el universo de Mario Bellatin, parece estar allí para eventualmente generar otra ficción. Lo que él ha llamado el miedo de que la escritura no genere más escritura.” (PANESI, 2005, s.p.).

Em um artigo dedicado à obra de Bellatin, o escritor argentino Alan Pauls analisa a quase constante presença de fotografias ou desenhos na narrativa do escritor mexicano. Para Pauls, “Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito.” (2005), mas como o próprio Pauls recorda, pode-se ler em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, outra obra de Bellatin, que “el dolor es un instante y su permanencia una representación” (BELLATIN *apud* PAULS, 2005). Tanto a escrita quanto a imagem resultam insuficientes porque não podem fixar o momento, já que não são mais o instante em que foram realizadas e, assim, o que resta para que não se esgotem é sua representação ou, melhor dizendo, sua posta em um jogo em aberto para o qual lançar-se ao *como se* é fundamental. O instante passado já não “é” mais e já não pertence ao real, mas por meio de sua encenação pode alcançar a potência de ser. Não se trata, então, de que a escrita ou a imagem necessitem de referências, pois como recorda o escritor Diego Rojas, o próprio Bellatin afirmou, no texto com o qual apresentou *La escuela del dolor humano de Sechuán* em Buenos Aires: “Siempre he tratado de que mis textos funcionen en sí mismos, que no necesiten una referencialidad que los sustente – que no deban actuar como reflejo o representación –, y creo que muchas veces lo he logrado” (BELLATIN *apud* ROJAS, 2005).

Em debate com Iser, David Wellbery sustenta a tese de que na arte e na literatura contemporâneas o que realmente importa é o acesso ao real e não o fictício, assinalado por Iser como o mais importante. Wellbery recorda a sugestão de Odo Marquard, segundo a qual a tendência da sociedade contemporânea “conduz a uma universal ‘desrealização’ da experiência” (ROCHA (org.), 1999, p. 101), para concluir que “Por isso, a tarefa da arte não é mais a de oferecer visões alternativas de mundos, mas precisamente sua tarefa é a ‘desficcionalização’” (ROCHA (org.), 1999, p. 101). A escolha infeliz do termo “tarefa” talvez já deponha contra a tese que tenta defender, pois engessa a arte e a literatura concebidas, assim, como manifestações de uma intenção (ou uma pretensão) apriorística. Para ampliar a tese de que a arte contemporânea tem como tendência uma antificcionalidade, Wellbery recorre aos conceitos de *studim* e *punctum* de Roland Barthes em *A câmara clara*. Em seu entendimento, o *punctum*, instante imprevisível em que um detalhe de uma fotografia arrebatava o receptor, corresponderia ao “real que leva o fotógrafo a dizer: *isto foi*.” (ROCHA

(org.), 1999, p. 102). Em defesa de sua concepção sobre a importância do imaginário e do fictício na literatura e na arte, Iser argumenta que o raciocínio de Wellbery opera com uma oposição entre o fictício e o real, o que, enfatiza, para ele não existe, já que em sua concepção o fictício é “um componente importante do que denominamos realidade” (ROCHA (org.), 1999, p. 102-103). Para contestar a interpretação de Wellbery sobre o *punctum* barthesiano, Iser defende que o espectador da foto, ausente da realidade que ela representa, recorre a sua experiência e, sobretudo, ao imaginário para exceder à referencialidade do real e, assim,

Essa indecidibilidade compõe a natureza de um evento, o qual excede a referencialidade. Quando isto ocorre, a imaginação é posta em ação e, nesse caso, o *punctum* pode ser qualificado como o fechamento imaginário do hiato que assinala a incapacidade cognitiva de lidar com uma realidade que, embora percebida, o espectador está ausente dela. (ROCHA (org.), 1999, p. 103).

Recordamos uma passagem do livro de Barthes na qual ele comenta o *punctum* que experimentou com a fotografia *Retrato de família* de James Van der Zee. Inicialmente, a cintura da mulher que está de pé pareceu-lhe ser o *punctum* da foto. Porém, ele confessa ter refletido e trabalhado a foto para descobrir que na verdade era o colar que a mesma mulher levava porque era muito parecido com o que uma parente falecida usava e que, após sua morte, ficara encerrado em uma caixa de joias. O exemplo de Barthes aproxima-se mais da concepção de Iser, já que o que realmente o arrebatou na foto não foi o colar retratado, mas, sim, a memória – que é algo recomposto pelo imaginário – de seu passado familiar, ou seja, o *punctum* não foi provocado pelo objeto colar por si só, mas muito mais pela memória afetiva de Barthes espectador. Nesse sentido, o *punctum* para Barthes não foi provocado pela realidade do fotógrafo a dizer *isto foi* como interpreta Wellbery, pelo contrário, foi a recordação de um ente querido já falecido a dizer *isto pode ser*. Essa potência de ser só pode ser alcançada pelo evento do *punctum*, uma vez que este escapa de todas as conexões com algum saber – cultura, teoria, crítica – e irrompe a partir de um detalhe. Essa experiência em muito se aproxima do excesso de que fala Bataille, principalmente se se considera a analogia que Barthes faz com a transverberação do espectador por uma flecha, o que remete à experiência de Santa Teresa de Ávila, defendida por Bataille em *O erotismo* como uma experiência do excesso que promove a *continuidade* do ser. Dessa maneira, o *punctum* é uma espécie de êxtase que ao aproximar o espectador da sensação de aniquilamento, uma vez que contempla um instante que já não existe e que não pode ser repetido, promove um jogo entre a vida e a morte – Barthes afirma que essa revelação é mais bem um lance de dados (Barthes,

2006). Essa aproximação entre Barthes e Bataille inspira uma leitura do uso, em *Los fantasmas del masajista*, de fotografias retiradas de sua referência e deslocadas para a ficção como uma encenação da narrativa que coloca em jogo as noções de realidade e ficção, e, sobretudo, vida e morte.

1.5 Riso, composição e encenação

*Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade,
porque a única verdade é aprendermos a nos libertar
da paixão insana pela verdade
(Humberto Eco)*

Como se afirmou anteriormente, os personagens do *corpus* literário selecionado, que têm suas vidas reificadas por estratégias de imunização que se instalam em suas vidas por meio de práticas perversas, veem-se, perante o absurdo que irrompe em seu cotidiano, diante da tarefa inadiável e inalienável de criarem para si um sentido próprio para suas vidas que, para isso, devem ser postas em jogo por meio de experiências do excesso que desestabilizem a normalização do mundo homogêneo. Ademais, ao se verem alijados do convívio com seus próximos por meio das práticas imunitárias, esses personagens também estabelecem novos e variados vínculos comunitários nos quais aceitam se revelar para o olhar do outro e se abrem para esse mundo alheio, fazendo-o seu também. Essa coragem da travessia entre o absurdo e a reelaboração de si tem como práticas indispensáveis o riso como um não-saber que desafia a ordem; a escrita como uma composição de si, necessária na avaliação consciente do próprio ethos; e a encenação como o trânsito entre vários tipos de experiência para o qual o corpo, como plasticidade, é necessário, e o êxtase, experiência pungente que pede a coragem do desprendimento das garantias materiais do corpo para o protagonismo das sensações, dos instintos e de inspirações na construção de singularidades. Riso, composição e encenação são as práticas que criam uma existência estética e ética que resiste e supera as estratégias imunitárias que reificam vidas e esterilizam as relações humanas.

2 ADORMECER A ANIMALIDADE

Me dije que era larga la tarea, que no debía perder más tiempo en espiar a los vecinos, y volví al informe. Al redactarlo me olvidaba de la situación presente y ponía las cosas en su lugar: quiero decir que en el centro de mi preocupación estaba Diana. Por eso le tomé el gusto al trabajo y avancé a razón de treinta a cuarenta páginas diarias. Lo malo es que engolfado en mi historia, no pienso en la fuga. (CASARES, 2005, p. 160-161).

Lucho Bordenave, o relojoeiro protagonista e narrador da maior parte do romance curto-correspondência que é *Dormir al sol*, escreve esse trecho da carta que, mais tarde, enviará a Félix Ramos, o vizinho escolhido como seu destinatário e confidente. *Dormir al sol* está dividida em duas partes, a primeira é a carta que o relojoeiro escreve para o vizinho com quem tem menos convivência e intimidade, já que alguns contratempos no passado fizeram com que os dois se afastassem. Porém, justamente por serem vizinhos em uma rua pequena e fechada desde a infância, ambos conhecem bem a história de vida de cada um. A segunda parte é narrada pelo destinatário de Bordenave, quem recebe a carta do relojoeiro em uma situação totalmente inusitada. Em sua narração, Félix Ramos conta a situação em que recebeu essa carta e deixa transparecer que os relatos do relojoeiro deixaram-no curioso, intrigado, mas, ao mesmo tempo, temeroso das consequências que poderia sofrer pelo fato de estar ciente de todo o absurdo que Bordenave e sua esposa viveram.

Quando escreve o trecho citado, Bordenave já está encerrado, injusta e injustificadamente, no mesmo manicômio em que havia internado Diana, sua esposa. Forçado a passar todos os seus dias enfiado em um quarto excessivamente branco, o relojoeiro se dedica a escrever a carta que poderá salvar sua vida e a de sua esposa, a espiar seus vizinhos do hospício e a maquiavar sua fuga. Essas três tarefas que ocupam a mente do relojoeiro têm bastante importância para um processo de avaliação e reflexão sobre sua vida, sua personalidade, suas atitudes – com todo o absurdo e a violência que provocaram em seu presente – e, sobretudo, sobre seu amor por Diana. Ademais, toda essa fase de autoavaliação irá se mostrar fundamental no processo de amadurecimento do relojoeiro que, até então, era um homem mimado, covarde, egoísta e superprotegido por Ceferina, a mulher que o criou após a morte de sua mãe. Apesar de lamentar que o gosto pela escrita da carta o distrai e impede o prosseguimento de seu plano de fuga, Bordenave intui sobre a importância da etapa da escrita como um processo de reconstrução de si para que toda a sua luta tenha realmente o poder de reverter a situação terrível em que está.

Essa narrativa curta é, na verdade, em sua primeira parte – muito mais extensa que a segunda parte composta pelo relato de Félix Ramos – a própria carta que escreve Bordenave. Esse ato de escrita de uma correspondência para alguém que é íntimo e estranho ao mesmo tempo, num exercício de avaliação e reflexão sobre si e sobre a vida, é uma estratégia de reconfiguração interna que busca resistir e superar a violência absurda e sem precedentes de que o relojoeiro e sua família foram vítimas. Bordenave escreve a carta porque precisa rememorar seu passado desde a infância, principalmente as etapas passadas que envolvem sua comunidade, reinterpreta-lo para si mesmo e cumprir com dois objetivos: reavaliar suas atitudes, sem condescendência, para compreender e assumir sua responsabilidade no caso; e conquistar a confiança do destinatário para que este acredite em seu relato sobre o absurdo vivido. Para isso, ele sabe que precisa ser bastante crítico em relação a suas ações passadas, além de implacável em seu autoexame. Em várias lembranças de suas atitudes, o relojoeiro mostra seu compromisso com a verdade e, por isso, confessa sua debilidade e seu egoísmo muitas vezes de uma maneira tão crítica em relação a si mesmo, inclusive ridicularizando-se, que muitas partes do relato resultam satíricas. Ao ser totalmente fiel aos fatos ao ponto de fazer de si mesmo alvo de escárnio ou de reprovação, Bordenave pretende fazer com que Félix Ramos lhe dê crédito: “Si piensa que le miento, no ha leído con atención lo que llevo escrito; mi relato prueba, me parece, que digo la verdad sin preocuparme de quedar bien.” (CASARES, 2005, p. 146-147). Essa coragem e honestidade de Bordenave em narrar os fatos de maneira implacável consigo mesmo cumpre melhor o exercício proposto para compreensão de tudo o que contribuiu para o acontecimento absurdo e violento que vitimou sua família. O fato de escolher para destinatário da carta um vizinho que apesar de ser amigo de infância é, também, e principalmente, um homem afastado de sua vida e, até então, indiferente em relação a seus problemas, pode ser lido como uma escrita que se destina a um desconhecido externo, o vizinho, e interno, ou seja, o próprio Bordenave que o relojoeiro ignora ter em si. Assim, o desconhecido é também o próprio remetente que precisa se admitir como um subordinado de discursos de poder e buscar uma prática de si adormecida ou recalçada ao longo da vida. Nesse sentido, pode-se perceber que a carta escrita por Bordenave tem dois destinatários: Félix Ramos e o próprio relojoeiro, e, dessa forma, essa correspondência mudará radicalmente a vida dos dois vizinhos que se conhecem e se estranham. Ao receber a carta do relojoeiro de uma maneira totalmente inusitada, Félix Ramos confessa:

Muchas veces a lo largo de la vida he soñado con la idea de recibir una noticia que altere mi destino. Esta imaginación procede quizá de la historia, sin duda falsa, que leí en algún almanaque popular, de aquel joven inglés, famélico y desesperado, que al llegar a la playa para suicidarse encontró una botella con el testamento del norteamericano Singer, que legaba sus millones a quien lo recogiera. Un día, en la misma puerta de casa, increíblemente el sueño se volvió realidad; pero en la versión que me deparó la suerte, desaparecen los elementos románticos: no hay botella, ni mar, ni testamento, sino un montón de papeles en la boca de un perro. Nuestros deseos por fin se cumplen de manera de persuadirnos de que más vale no desear nada. (CASARES, 2005, p. 193).

O mesmo absurdo que invade a vida pacata de Bordenave, obrigando-o a uma reavaliação de sua existência e à aceitação da vida como um jogo implacável, sem regras e sem garantias prévias, surpreende seu distante vizinho e também exige dele coragem para enfrentar conflitos e desafios. Nos tempos sombrios em que vivem Bordenave e Ramos, não há espaço para interpretações romantizadas da vida, tampouco há condições sequer de sonhar com a sorte. Fica evidente que a luta de Bordenave, que passa a ser de Félix Ramos também, é uma luta para se reconhecer e encarar a vida como ela realmente é e tudo o que dela decorre, ou seja, seus conflitos, seus imprevistos e sua exuberância. Para isso, não é a sorte que é necessária, mas, sim, a coragem de enfrentar as adversidades e de assumir a emancipação e todas as implicações decorrentes da autodeterminação. O relojoeiro precisou ter sua vida invadida pela violência para ter consciência disso. O vizinho, por sua vez, vê-se implicado nessa história absurda e ao ser colocado a par da situação, tem sua consciência perturbada pela dúvida entre manter-se omissos para continuar com sua vida pacata e aparentemente segura, ou agir, buscando justiça, para tentar salvar Bordenave, sua família e, conseqüentemente, sua própria vida e a de sua comunidade. Portanto, essa correspondência assume a tarefa de ressignificação das vidas do remetente e do destinatário, o que resulta na criação de novos valores e sentidos para cada um deles. Esse processo de autoexame, de confissão e reflexão nos permite um diálogo com a estética da existência foucaultiana da *Escrita de si*, mas por se tratar de uma prática que reconfigura cada parte envolvida e que acaba por promover uma aproximação e até mesmo uma união dessas singularidades, e, ainda, por se tratar de um processo de escrita que é uma dolorosa e, ao mesmo tempo, sublime subjetivação de verdades, propõe-se o termo *composição* para esse exercício de construção de uma vida ética e estética. Porém, para que se possa realizar uma análise do processo de escrita de Lucho Bordenave como uma composição de si e da vida, é preciso, antes, saber quem foi e como viveu o relojoeiro antes e depois do absurdo que transformou sua vida radicalmente.

2.1 O relojoeiro

No le pido crédito para mis apreciaciones, que podrían resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero. (CASARES, 2005, p. 124).

Para falar do relojoeiro de Bioy Casares, parece-nos interessante recorrer a Roberto Arlt que em *Aguafuertes porteñas* sonda o trabalho e a personalidade desse profissional e oferece uma análise divertida sobre o tema. Assim, Arlt relata:

Y me quedé pensando, porque más de una vez, recorriendo las calles, me detuve, perplejo, ante un portal, mirando un sujeto que [...] con un tubo negro en un ojo, remendaba relojes como quien echa medias suelas a un botín. (ARLT, 2005, p. 56).

O escritor argentino caracteriza o relojoeiro como um ciclope – “Porque recordarán ustedes que ese trabajo de corcovado, y de cíclope, ya que el sujeto trabaja con un solo ojo, es agobiador” (ARLT, 2005, p. 56) – que passa a maior parte de seu tempo com os olhos fixos em pontos mínimos, perdendo, assim, o foco para a imensidão da vida. Assim o é Lucho Bordenave, que tem obsessão pela exatidão e uma mania impressionante de observar com rigor os mínimos detalhes até o ponto de deixar os grandes ou terríveis acontecimentos passarem despercebidos. O próprio Bordenave reconhece esse problema: “Creo que nuevamente le di la razón a Diana y aun sentí un rechazo por el oficio de relojero. ¿Por qué mirar de cerca detalles tan chicos?” (CASARES, 2005, p. 46). Porém, algumas elucubrações de Arlt sobre o relojoeiro não se aplicam ao Bordenave anterior à etapa de seu autoexame:

Yo no sé de donde se me ocurrió la idea de que los relojeros, en el fondo, debían ser todos medios anarquistas y fabricantes de bombas de reloj. Porque en las novelas de Pío Baroja, los relojeros si no son anarquistas son filósofos [...] En Rusia, al menos en la época del zarismo, todos los relojeros eran sindicados como semirrevolucionarios. (ARLT, 2005, p. 56).

Não se trata, aqui, de interpretar o processo de autodeterminação de Bordenave como estratégia que irá tirá-lo da subordinação aos discursos de poder para colocá-lo a serviço de ideologias, pois se fosse esse o caso, não haveria uma composição de si em sua prática. Porém, não se pode deixar de destacar a grande diferença entre o sujeito pacato e covarde que é o relojoeiro de Casares e o relojoeiro revolucionário imaginado por Arlt. Porém, esse escritor conterrâneo de Casares imagina, também, outras características desses profissionais

do relógio que, essas sim, podem ser associadas a Bordenave: “Ante todo se necesita la paciencia de un beato o de un angélico, para apechugar con tanta minucia y preocuparse de que ande bien por cierto tiempo, nada más. Luego, cierta tristeza de vivir” (ARLT, 2005, p. 56). A relação de Bordenave com seu trabalho e com sua esposa lembra, em muitos aspectos, o casal Yerma e Juan, de *Yerma*, de Federico García Lorca. Em ambos os casos, a dedicação e o entusiasmo excessivo dos maridos pelo discurso da ordem e do trabalho retiram-lhes a capacidade de viver o prazer e o gozo. A dedicação ao trabalho é tanta, que resulta em um tipo de vida privada das paixões e, portanto, totalmente infértil. No caso de Lucho Bordenave, seu caráter exageradamente controlado, seu excesso de descrição e sua vida encerrada em uma oficina totalmente ocupada por máquinas fazem de sua vida e da de Diana algo totalmente reprimido, apático e estéril, pois não há sensualidade e erotismo em sua relação. Como afirma Bernardo Ruiz, intelectual mexicano cuja tese sobre a obra de Bioy Casares recebeu menção honorífica no Premio Nacional de Ensayo José Revueltas, em 1978,

Aunque Lucio (la luz, el sol) y Diana (La luna) podrían representar nuevamente una hierogamia su unión es estéril. En todos los años de su matrimonio sólo han sabido mantenerse en un nivel donde el amor se asemeja de tal manera a la costumbre que es imposible diferenciarlos. (RUIZ, 1976, s.p.)¹¹

Sobre a relação do trabalho com a questão do erotismo, Bataille desvela um dos efeitos da excessiva dedicação a um ofício quando demonstra que a organização do trabalho promove a *descontinuidade* do ser, ou seja, trata-se de uma ocupação que particulariza sobremaneira o indivíduo, apartando dele qualquer possibilidade de experiência que proporcione a sensação de integração com a insondável exuberância da vida. Bataille afirma que “aquele que se serve do instrumento e fabrica os objetos é também um ser descontínuo” (BATAILLE, 1987, p. 78). Como o erotismo é uma das experiências que Bataille reconhece como uma forma de se alcançar a *continuidade* do ser, percebe-se por que, em termos de experiência sagrada de total entrega ao insondável da vida, trabalho e erotismo estão em posições opostas. Sobre o tema, o filósofo francês cita Louis Beirnaert: “Fomos nós que, com nossa mentalidade científica e técnica, fizemos da união sexual uma realidade puramente biológica” (BEIRNAERT *apud* BATAILLE, 1987, p. 145). Quem, como sempre, percebe como trabalho e erotismo podem ser incompatíveis é Ceferina. Quando Diana volta do manicômio, Bordenave fica tão feliz, que se esquece de suas responsabilidades e se dedica

¹¹ A tese de Bernardo Ruiz está disponível na internet, no site indicado nas referências bibliográficas, porém as páginas não estão numeradas.

apenas a viver seu romance com a esposa que, acredita ele, está curada. A perspicaz segunda mãe de Bordenave conversa com ele e observa que o relojoeiro já não comparece ao trabalho: “Al rato llegó Ceferina y me dijo: -Vos fuiste siempre trabajador. -¿Qué me decís con eso? – le pregunté. –Que me recordás a esos mocitos eu son un modelo hasta que se les cruza la primera pollera. Estoy segura que tenés el trabajo atrasado. Qué pensarán los clientes.” (CASARES, 2005, p. 113).

Esse acomodado, egoísta e covarde relojoeiro, um dia se vê envolvido em uma história sórdida e, então, empreende uma luta árdua para ter de volta seu direito à vida. Para isso, o relojoeiro terá que reconhecer a vida como um jogo cruel de forças que fazem dela algo totalmente ilógico e imprevisível, ou seja, o relojoeiro passará por várias experiências que lhe revelarão quão insondável, desmedida e indomável é a vida.

No início, esse homem se gaba de ter, desde a sua infância, a melhor casa da pequena rua e acredita ser invejado por seus colegas:

Desde chicos, usted y toda la barra, cuando se acordaban, me perseguían. El Gordo Picardo, el mayor del grupo [...] una tarde, cuando yo volvía del casamiento de mi tío Miguel, me vio de corbata y para arreglarme el moño casi me asfixia. Otra vez, usted me llamó engreído. Lo perdoné porque atiné a pensar que me ofendía tan sólo para conformar con los otros y a sabiendas de que estaba calumniando. Años después, un doctor que atendía a mí señora, me explicó que usted y la barra no me perdonaban el chalet con jardín de granza colorada ni la vieja Ceferina, que me cuidaba como una niñera y me defendía de Picardo. (CASARES, 2005, p. 10-11).

Como se pode observar, Bordenave é tão submisso ao discurso da ordem, que consegue acreditar que as crianças que tinham liberdade para brincar e passar horas na rua sentiam inveja de sua condição de menino superprotegido, mimado, medroso e bobo.

Lucho é bastante apegado a seu lar. O relojoeiro, que mantém seu escritório em uma parte de sua casa, preza pela vida tranquila que tem no bairro onde mora desde seu nascimento. Porém, seu apego pela rua que parece uma vila, por seu trabalho simples, enfim, por sua vida pacata, é motivo de revolta de sua esposa, Diana, que sonha em melhorar de vida e ir morar no Barrio Norte, um bairro de elite que, por isso, é maior, mais desenvolvido e habitado por moradores menos provincianos. O casal costuma ter problemas em sua vida conjugal por causa dessas diferenças, mas, também, e, principalmente, porque Lucho reprova os arroubos de sua mulher e se nega a admitir que sua personalidade intempestiva é consequência de sua vontade desmedida de viver intensamente a vida. O relojoeiro, inclusive, deixa-se convencer por argumentos os mais rasos sobre o porquê do comportamento

indomável de sua esposa, pois, aceitando essas explicações como verdades, ele se vê isento da tarefa de reconsiderar sua postura no casamento:

En el barrio no se muestran lerdos para alegar que una señora es holgazana, o de mal genio, o paseandera, pero no se paran a averiguar qué le sucede. Diana, está probado, sufre por no tener hijos. Me lo explicó un doctor y me lo confirmó una doctora de lo más vivaracha. (CASARES, 2005, p. 15).

O que Lucho não quer admitir de forma alguma é que a mulher por quem é perdidamente apaixonado está insatisfeita com a vida previsível que leva ao seu lado. Além disso, a covardia e o comodismo do marido afetam-na de maneira considerável. Como uma mulher tão intensa pode admirar um marido que permite, muito a contragosto, que o sogro lhe tome as pantufas toda vez que o visita? Outro grande problema que Diana enfrenta é a antipatia que a ciumenta e possessiva Ceferina, a segunda mãe de Lucho, tem por ela. O relojoeiro jamais repreende as grosserias que sua mãe de criação faz com sua esposa. Aliás, Ceferina tem tanta permissão para se intrometer na vida dos dois, que várias vezes abre a porta do quarto do casal sem bater antes. Há uma passagem do texto muito interessante na qual se pode perceber o quanto o caráter débil do marido irrita sua esposa. Lucho recorda, na carta que escreve a Félix Ramos, quando era bancário e houve uma greve dos funcionários do banco. De início, o relojoeiro, por medo de perder o emprego, não se juntou aos grevistas, o que decepcionou tanto Diana, que, com seu jeito impulsivo, ela o reprovou terminantemente. Lucho recorda o acontecido e o relata para seu destinatário:

Durante la huelga de los empleados del banco, Diana se dejó dominar por los nervios y por su tendencia al descontento general. En los primeros días, delante de la familia y, también, delante de vecinos y extraños, me reprochaba una supuesta falta de coraje y solidaridad (CASARES, 2005, p. 15-16).

Quando se decide por tomar a atitude que a esposa espera, ou seja, apoiar a greve, Lucho é detido e volta a ser testemunha da decepção que é para Diana: “pero cuando me encerraron, [...], y sobre todo cuando me echaron del banco, se puso a decir que para sacar las castañas del fuego los cabecillas contaron siempre con los bobos.” (CASARES, 2005, p. 16).

Por ter esse tipo de problema com Diana, Bordenave sempre se pergunta sobre o que em sua mulher ele tanto ama. Antes de interná-la no manicômio, portanto antes de perceber a violência que havia deixado ocupar suas vidas e se decidir por lutar por seu amor, o relojoeiro tão dedicado a máquinas e ferramentas, o homem que gostava de ver detalhes

mínimos de perto, ciclope de Arlt, só conseguia entender sua paixão pela esposa como algo puramente físico:

Diana se dejó caer en un sillón, se acurrucó, se abrazó una pierna, apoyó la cara contra la rodilla, quedó con la mirada perdida en el vacío. Al verla así me dije, le juro, que yo no podría vivir sin ella. También, estimulado por el entusiasmo, concebí pensamientos verdaderamente extraordinarios y me dio por preguntarme: ¿Qué es Diana para mí?, ¿su alma?, ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo [...] Yo no creo que otra mujer con esa belleza de ojos ande por el mundo. (CASARES, 2005, p. 25-26).

Porém, quando a esposa está ausente e sua irmã, Adriana María, uma viúva muito parecida com Diana, instala-se na casa do casal para cuidar de Lucho cheia de segundas intenções e insinuações para o cunhado, o relojoeiro reflete mais uma vez sobre o que sente pela esposa. As considerações restritas ao belo físico de Diana continuam recebendo maior importância, mas o relojoeiro adianta que depois da perda de sua esposa, a concepção de seu amor mudaria bastante. Lucho relata um episódio no qual vê a cunhada de costas e a confunde com Diana. Então, ele sente necessidade de explicar a confusão:

Probablemente usted pueda sacar de todo esto consecuencias bastante amargas acerca de lo que Diana es para mí. ¿No es más que su cabello, o menos todavía, la onda de su cabello sobre los hombros, y la forma del cuerpo y la manera de sentarse? Quisiera asegurarle que no es así, pero da trabajo poner en palabras un pensamiento confuso. Usted dirá que Diana tiene razón, que la relojería es mi segunda naturaleza, que propendo a mirar de cerca los pormenores. Creo, sin embargo, que la escena anterior, insignificante si la recuerdo por separado, junto al resto de los sucesos que le refiero, adquiere sentido y sirve para entenderlos. (CASARES, 2005, p. 47).

Quando o relojoeiro compra Diana, a cadelinha, há uma mudança visível em sua maneira de encarar a vida que se deve muito ao convívio com o animal. Em uma passagem na qual pensa na cadelinha, ele faz um elogio a seus atributos físicos e conclui que Ceferina tem razão quando comenta que ele é um apaixonado pela beleza: “A lo mejor acertó Ceferina cuando dijo que soy un enamorado de la belleza” (CASARES, 2005, p. 88). Mas essa reflexão faz com que o relojoeiro reconheça que valoriza apenas a beleza física:

Hay en esto un punto que me preocupa: la belleza que a mí me gusta es la belleza física. Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: “con Diana, mi señora, me pasa lo mismo. ¿No adoraré en ella, sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?” (CASARES, 2005, p. 88-89).

Sobre a importância que Bordenave dá à beleza física e sobre sua personalidade de relojoeiro que se preocupa com os mínimos detalhes e precisa consertar pequenas peças para que uma máquina funcione, algumas reflexões podem ser feitas. O tipo de trabalho que exerce Lucho revela que ele acredita na perfeição de um todo composto pela junção exata e precisa de cada pequena parte. Seu conceito de beleza parte do pressuposto, imposto por uma concepção do conhecimento em que há o primado da razão e da exatidão, de que a vida e o universo são um todo perfeito para cujos fenômenos o homem com sua ciência tem todas as explicações e pode, por isso, determinar seu curso. Porém, o absurdo e a injustiça por que o relojoeiro passa provocam nele, aos poucos, a consciência de que não há sentido prévio nem ordem na vida. Caso houvesse, por que um homem honrado, extremamente correto, trabalhador e discreto seria injustiçado pela vida? Assim, Bordenave vai compreendendo que obedecer discursos de ordem não é garantia, para ninguém, de uma vida livre de problemas. Como afirma Bernardo Ruiz, “Esta es la importancia de Lucio Bordenave como protagonista de una novela. No se trata de encumbrar al prototipo de ciudadano y alabarlo; por el contrario, se le muestra el abismo en que está hundido.” (RUIZ, 1976, s.p.). Dessa maneira, o relojoeiro aprende que precisa criar, ele mesmo, o sentido para sua vida e que para isso terá que entrar no jogo dela, que é perigoso, mas, ao mesmo tempo, excitante. Alguns acontecimentos serão determinantes para a mudança de postura de Bordenave, entre eles, seu convívio com a animalidade da cadelinha Diana; os encontros casuais e recorrentes que ele tem com Gordo Picardo, seu vizinho desde a infância, vendedor de bilhetes de jogos de azar; a convivência, no hospício, com pessoas que, antes, ele rejeitaria terminantemente de sua vida, como Paula, a enfermeira fogaosa que o ajuda na fuga, e os vizinhos loucos; a escrita da carta na qual narra sua vida e reflete sobre sua postura e os acontecimentos resultantes dela; e a fuga do hospício, que exige dele muita coragem. Percebe-se, assim, que a crueldade e a injustiça de ser retirado de seu pequeno universo cômodo forçam o relojoeiro a repensar sua vida e suas verdades. Como afirma Ruiz,

Bajo la protección de un buen dios lar el hombre se puede defender de los demonios de las maldiciones de los enemigos. Pero no hay opción contra el progreso y sus efectos. A fin de cuentas, se nos enseña a pensar el mundo con base en ideas preconcebidas. Cuando estas se ven atacadas, no tenemos defensa posible. (RUIZ, 1976, s.p.).

Ao final de todas essas experiências de troca, abertura e aprendizagem com o Outro e de um árduo exame de consciência, o relojoeiro estará tão modificado, que, inclusive, reconhecerá que seu amor por Diana, sua esposa, não se limita a sua beleza física, ou seja, ele reconhece a importância da alma de sua mulher e sente muita falta de sua personalidade inflamada. Confirma-se isso em sua conversa com Samaniego, o médico do hospício, na qual o doutor confessa e explica a experiência científica realizada com sua esposa que, após um imprevisto, separou a alma inquieta de Diana de seu belo físico. Questionado sobre o que ama na esposa, o relojoeiro reflete e confessa:

Al oírle esa pregunta recordé que a veces me la había planteado yo mismo. La coincidencia, o lo que fuera, me dispuso favorablemente; dominé un poco los recelos y dije con sinceridad: -La contestación no es fácil, doctor. A veces me pregunté si yo no quería sobre todo su físico... pero eso era cuando no la habíamos internado. Ahora que usted me la devolvió cambiada, para qué le voy a negar, extraño el alma de antes. (CASARES, 2005, p. 182).

Sobre o conceito de beleza, Bataille afirma que a separação imposta, pela cultura, do espírito do homem – a parte valorizada – de sua animalidade determinou uma forma de vida e de pensamento na qual tudo o que remetesse o indivíduo a sua porção animal seria contido e até desprezado. Bataille conclui que o conceito de beleza construído pela cultura está fundamentado nessa separação, na qual belo é tudo aquilo que esteja mais distante das características animais. O relojoeiro, que, antes, era tão avesso à vida compartilhada com animais de estimação, é levado a conviver com uma cadelinha que conquista seu amor. Essa mudança de uma atitude hostil para com os animais para o convívio e o amor por uma cadelinha é determinante na consideração que Bordenave passa a ter pela alma tão apaixonada e inflamada de Diana, pois se antes o relojoeiro pensava amar apenas a beleza física de sua mulher, tão clássica e distante dos traços selvagens, depois do convívio com a Diana cadelinha, a alma plena de animalidade da esposa conquistou o reconhecimento de sua beleza e importância.

2.2 Convívio com a animalidade

Como dito anteriormente, uma das causas da transformação por que passa o relojoeiro é o seu convívio com a cadelinha Diana. Quando ele reflete sobre o porquê de gostar tanto do animalzinho e descobre que valoriza demais a beleza física, já há um questionamento sobre a importância excessiva que dá a esse conceito criado pelo homem e a consequente desconsideração com as questões da alma e das paixões da carne. Quando se insere no convívio com o mundo animal, o relojoeiro insiste em fundamentar essa convivência em pressupostos racionais e resiste em se lançar à experiência puramente sensorial, emocional e apaixonada que é a troca de afetos com os animais. Porém, quando tem um sonho com a cadelinha, as coisas começam a mudar:

Una tarde, a la hora de siesta, volví a soñar disparates. Usted se va a reír: soñaba que estaba en mi cama, en mi cuarto, y que Diana dormía al lado, abajo, en la alfombrita. Exactamente lo que pasaba en la realidad, sólo que en el sueño yo le hablaba. Le pregunté, recuerdo, cómo era su alma y dije: “Seguro que es más generosa que la de muchas mujeres”. Usted comprende, sin nombrarlas abiertamente, yo me refería a la cuñada y a Ceferina. Le pedí a la perra que me hablara, porque si no, le dije, yo nunca iba a conocer el alma que estaba mirándome desde esos ojos tan profundos. (CASARES, 2005, p. 93).

A necessidade de relatar o sonho e de enfatizar o quanto precisava da linguagem verbal para conhecer, realmente, a alma da cadelinha mostram que, na verdade, o relojoeiro já estava questionando a concepção de que apenas os processos cognitivos são capazes de construir uma relação com alguma verdade. Em *Nueve Perros*, relato autobiográfico de Silvina Ocampo, esposa de Bioy Casares, há uma emocionada reflexão sobre a convivência com cachorros e, evidentemente, uma linda homenagem ao melhor amigo do homem (o casal gostava muito de cachorros e, inclusive, nos anos 70 eles tiveram uma cadelinha chamada Diana):

Nunca ponderamos bastante la inteligencia de un animal querido, pues no podemos citar una frase que haya dicho o escrito memorablemente; para alabarle contamos sólo con las manías o los gestos íntimos de cariño que tuvo y que van perdiendo fuerza con el tiempo, a medida que los borran de nuestro recuerdo tantas acumuladas frases orales y escritas de los seres humanos. (OCAMPO In: CASARES, 2005, p. 552).

Silvina Ocampo recorda um cachorrinho que tiveram – Áyax – que era muito apegado a Bioy Casares. Para refletir sobre tudo o que aprendeu com seus animaizinhos, Ocampo questiona a

importância que o ser humano dá quase que exclusivamente à linguagem verbal e relata que aprendeu a conhecer a alma de seus cachorros, observando, admirando e lembrando suas manias, suas atitudes, sua linguagem corporal e suas atividades cotidianas: “No poder repetir algo que Áyax me dijo me parece ahora extraño, pero, ¿acaso hablar es tan importante? Un detalle de su biografía, que no omitiré, es que hubo en nuestra vida un antes y un después de Áyax y un cuando Áyax, el más feliz de todos.” (OCAMPO, s.d.). A escritora recorda vários momentos emocionantes em que a alma do cachorrinho lhe era revelada por meio de sua linguagem animal:

Cuando su amo se iba de viaje, yo tenía que dormir teniéndole la pata, porque su llanto era tan lastimero que me veía obligada a consolarlo de ese modo. "No llore —yo le decía—, volverá muy pronto." Nunca lo tuteé como a los otros perros. Le estrechaba la pata en mi mano, de igual modo hubiera estrechado una mano, hasta que se dormía, o que yo me dormía. Pero tal vez toda esa representación era un engaño y en lugar de ser yo quien lo tranquilizaba, él me tranquilizaba. (OCAMPO, s.d.)

A alma apaixonada do cãozinho é carinhosamente descrita por Ocampo:

Sus amores eran apasionados. No me parecía posible que un perro tan serio se volviera tan desconsiderado. Se escapaba de la casa, en busca de una hembra, cruzaba potreros, campos desiertos, arboledas, como si nunca fuera a volver, y si volvía lloraba toda la noche y todo el día. (OCAMPO, s.d.).

Como indica o título do texto de Silvina Ocampo, são nove os cachorrinhos de estimação que recebem sua homenagem. Percebe-se que ela e Casares sabiam bem o quanto a comunicação e as trocas apenas sensoriais e emocionais são importantes para o ser humano e suas relações. Percebe-se também de quem aprenderam essa lição: “Una piedra en el campo, donde murió, lleva su nombre. Cuando paso junto a esa piedra, siento ganas de persignarme o de ponerle flores.” (OCAMPO, s.d.). Trata-se da mesma aprendizagem que Diana, a cadelinha, proporciona ao relojoeiro.

Outra mudança que o convívio com a cadelinha promove na vida do relojoeiro é que ele passa a se relacionar melhor e de maneira bem mais próxima com estranhos, estabelecendo com eles um vínculo comunitário importante e determinante para sua transformação. Ele observa o fato com bastante entusiasmo:

Desde que tengo perra, en la calle miro los perros y, si los veo dos veces, usted se va a reír, los reconozco. Entre los que salimos a pasear los perros, fácilmente entablamos amistad. Somos lo que se llama una familia numerosa [...] Por mi parte, desde que la tengo a Diana, no encuentro más que gente con perros. O perros que se me acercan. (CASARES, 2005, p. 89).

O fato de passear com a cadelinha promove duas mudanças na vida do relojoeiro. Em primeiro lugar, ele, que era tão caseiro e tinha tanto medo da rua, toma gosto por passear com ela e, por isso, expõe-se mais aos olhares vizinhos. Em segundo lugar, esse relojoeiro antes tão avesso a compartilhar sua intimidade com estranhos e até mesmo com conhecidos, entusiasma-se com o convívio com a comunidade que formam os donos de cachorros. Bordenave chega, inclusive, a chamar essa comunidade de família.

Diana, a cadelinha, conquista tanto o relojoeiro que ele até adia os compromissos de trabalho para passar mais tempo com ela: “Menos mal que no se le ocurrió echarme en cara (lo que pudo hacer con fundamento) que yo robaba tiempo a los relojes para adiestrar a la perra.” (CASARES, 2005, p. 88). Essa passagem mostra que Bordenave, que até então só se dedicava a seu trabalho minucioso com relógios e engrenagens, e, por isso, levava uma vida previsível e totalmente reprimida em relação às paixões, aos instintos e à inspiração, começa a dar vazão a sua parte animal, que o retira de seu isolamento e o reconcilia com uma vida dotada de afetos que aceita ser modificada por eles. O relojoeiro reconhece que sua descoberta e sua abertura para o lado selvagem da vida foram possíveis graças à chegada da cadela Diana, e sua consciência sobre esse fato faz com que ele se apegue profundamente ao animalzinho. Esse apego não é só pela cadelinha que tanto adora, mas, também, por sua porção animal, que até então era tolhida e cuja descoberta modifica sua vida positivamente. O relojoeiro deixa de ser aquele homem egoísta e egocêntrico por causa de sua ternura pelo animal de estimação. Consciente de que tem algo de muito valor em sua vida, Bordenave começa a temer a perda da cadelinha. Transtornado, um dia ele tem um pesadelo no qual Diana desaparece. Ele se envergonha ao confessar que, no sonho, confundia as duas Dianas, mas esse fato se revela, adiante, pleno de sentido.

Cuando iba a acostarme pensé que no conciliaría el sueño fácilmente. Pasé la noche en continua agitación, porque soñé que el hombre pálido me había robado la perra. En la pesadilla, con las piernas cansadas de caminar tanto y con ansiedad en el alma, buscaba la perra por todo el barrio y por el Parque Chas. La llamaba mentalmente y creo, Dios me perdone, que en mi angustia confundía y hasta identificaba una Diana con otra. (CASARES, 2005, p. 91).

O sentimento profundo e verdadeiro que o relojoeiro tem pela cadelinha faz com que ele reconheça a importância que os afetos, e inclusive o desespero e a angústia, têm na constituição de uma vida que realmente se justifica como tal. A mudança em sua relação com as paixões é tão significativa, que ele consegue confessar que confundiu as duas Dianãs – sua esposa e a cadelinha – fato que mostra como ele começa a reconhecer a importância do erotismo em sua relação com a esposa. Na aceitação dos afetos, Bordenave até consegue se divertir quando confessa que tem ciúmes da cadelinha que, ao que parece, preferia brincar com Martincito, seu sobrinho, filho de Adriana María:

Diana prefería los juegos de Martincito a pasar las horas echada a mis pies en el taller. Probablemente el olor del calentador de kerosene la molestaba. Debemos recordar siempre que el perro, según me explicó Ceferina, en materia de olfato supera al ser humano. En realidad, debía de ser bastante ridículo mi temor de que el chico me robara un cariño tan seguro. Por la manera de mirarme yo debí entender que esa perra me quería. No creo que nadie tenga ojos así. (CASARES, 2005, p. 90).

Nesse momento, é a linguagem inefável dos afetos que dá segurança ao relojoeiro sobre o carinho de sua cadela. Assim, Bordenave demonstra já estar reconhecendo e legitimando o lugar importante dos instintos e da intuição em sua vida. Seu apego à cadelinha e, conseqüentemente, a sua parte mundana, para a qual ele começa a dar acolhida, é tão profundo que ele começa a sofrer o desespero que é o temor da perda de algo que lhe é tão caro. No dia em que recebe o telefonema do hospício e é comunicado de que sua esposa recebeu alta, o relojoeiro sai às pressas. Quando chega ao manicômio, ele se lembra da cadelinha e dos boatos de que o alemão Standle costumava roubar cachorros na vizinhança. Então, fica apavorado, com medo de que o médico tivesse tramado sua ida ao hospício para que o alemão, aproveitando a casa vazia, roubasse Diana, a cadelinha: “Imaginé de pronto que el doctor me había llamado con el propósito de alejarme de casa. ‘Mientras cumplo este plantón acá, se aparecen en casa el alemán y el cejudo y me roban la perra’” (CASARES, 2005, p. 102). O relojoeiro teme perder a cadelinha e não admite mais que sua porção selvagem, que lhe dá coragem e vontade de dar vazão aos afetos, seja tolhida por quem quer que seja. Sobre a coragem que Bordenave conquista após o convívio com Diana, uma passagem do texto comprova o papel fundamental do animalzinho nessa transformação e mostra, também, como o relojoeiro tem consciência disso e aprova essa mudança que será fundamental em sua vida. Trata-se de quando Adriana María trava uma briga terrível com Bordenave e ameaça chamar o pai, Don Martín, para defendê-la. Bordenave, que, antes, temia

tanto o sogro, enfrenta a cunhada enquanto acaricia a cadelinha: “-Te prevengo: lo voy a poner al tanto, al detalle, a mi viejo, para que te rompa la crisma. -Pobre de él – dije y la acaricié a Diana.” (CASARES, 2005, p. 98).

2.3 Quinielas y Redoblonas

A lo mejor usted se pregunta: “¿Por qué Bordenave no manda su cartapacio a un abogado?” Al doctor Rivaroli yo lo traté una sola vez, pero al Gordo Picardo (¡a quién se lo digo!) lo conozco de siempre. No me parece de fiar un abogado que para levantar quinielas y redoblonas tiene de personero al Gordo. (CASARES, 2005, p. 9).

Bordenave escreve sua carta para Félix Ramos e imagina que o vizinho que um dia foi seu desafeto e que, por isso, afastou-se de sua vida irá estranhar o fato de ser o destinatário da correspondência na qual o relojoeiro, tão discreto até então, confia momentos íntimos de sua vida e, inclusive, zomba de si mesmo. Antecipando-se a esse estranhamento, o relojoeiro já oferece explicações sobre o porquê de não ter escolhido para confidente alguém que fosse mais próximo dele. Bordenave também imagina que seu distante vizinho questionará se o caso de violência relatado não deve ser tratado pela justiça e, assim, explica por que se recusou a tratar com o doutor Rivaroli, advogado mais próximo da comunidade. Rivaroli tem como empregado fiel o Gordo Picardo, vizinho e colega de infância de Bordenave, que trabalha vendendo bilhetes de jogos de azar. O relojoeiro, que recrimina qualquer atividade que, segundo seu entendimento, funcione fora da lei, evita a convivência com o Gordo Picardo, mas, como é de se esperar, vive sendo surpreendido pelo vizinho quando tem que sair de casa. Outra característica do vendedor de apostas que incomoda sobremaneira o relojoeiro é o fato de que além de ter muita curiosidade em relação à vida dos amigos e não ter limites para fazer perguntas invasivas, Picardo não se incomoda em expor suas fragilidades em público. Bordenave faz questão de contar, em sua carta, uma conversa que teve com Ceferina, na qual sua mãe de criação relembra, com um tom crítico, uma passagem muito triste da vida de Picardo. O vizinho do relojoeiro, sofrendo por ter sido abandonado pela esposa e buscando apoio emocional, não se importa em desabafar em público, em pleno bar local:

Cuando nos dejó solos, la vieja apoyó las manos en mis hombros y me preguntó: -¿Qué pasa, Lucho? –Nada – le dije. -¿Ni en mí confiás? [...] –Si me salís con eso, te lo digo. No sé qué me pasa, pero me pregunto si algún día Diana volverá. –Estás como Picardo. Cuando la zaparrastrosa de Mari lo dejó, se pasaba el día en La Curva y desde el fondo le gritaba al patrón: “Pepino, ¿vos creés que volverá?” (CASARES, 2005, p. 74).

O que Ceferina e Bordenave consideram um vexame pode receber outra leitura. O fato de Picardo expor seu sofrimento pode ser comparado a um estilo de vida elogiado por Foucault, que é o dos cínicos os quais, segundo Foucault, tinham a coragem da verdade não apenas na parresía que praticavam, mas, também, em sua forma de vida totalmente exposta. Os cínicos não ocultavam suas paixões, fato que leva Foucault a declarar que eles viviam à luz do dia porque eram livres. Essa é a personalidade do vendedor de apostas. Picardo não se incomoda em demonstrar suas fragilidades nos espaços públicos porque, na verdade, não se importa com o que os outros irão pensar dele. A prática de Picardo é, portanto, verdadeira e coerente com sua personalidade de clandestino que não se deixa dominar por leis questionáveis. Como será mostrado mais adiante, só depois de ser tremendamente injustiçado, Bordenave reconhecerá esse valor do vendedor de apostas.

Quanto ao nome escolhido para o vendedor de apostas, Bernardo Ruiz observa que Casares usa o recurso de nomear seus personagens com algo que os caracterize ou indique seu papel na trama:

El recurso es antiguo; en los diálogos platónicos ya encontramos referencias a esta relación entre el nombre y la cosa porque ambas mantienen la esencia de la cosa. De esta manera, desde su nombre, los personajes de Bioy se relacionan con un destino. Ligado a un proceso ineluctable, nadie escapa, al menos, de su contemplación; como nadie escapa del infortunio o la muerte. (RUIZ, 1976, s.p.).

De *Dormir al sol*, ele menciona os nomes de Lucio (luz do sol) e Diana (luz da lua). O nome Picardo nos remete à figura clássica da literatura espanhola: o pícaro, marginalizado que para conseguir sobreviver e superar a miséria aplica pequenos golpes para satisfazer suas necessidades básicas. Esse personagem popular conquista um espaço importante no imaginário social em uma época em que, como afirma Mario González (1988), admiravam-se narrativas de heróis, cavaleiros aguerridos ou pastores apaixonados e pacatos. Na América Hispânica, o pícaro influenciaria o imaginário popular, e a arte de ser pícaro por essas terras receberia a denominação de *viveza criolla*. A maneira como a *viveza criolla* vem sendo tratada nos tempos atuais, criticada por um discurso que nomeia algumas desobediências civis

que perturbam a convivência em comunidade, algo que mais a aproxima do famoso *jeitinho brasileiro*, como o ato de furar filas, de subornar alguém para obter vantagens, de ultrapassar carros pela direita, entre outros, demonstra como a figura inicial que inspirou a picardia e ganhou o imaginário popular por sugerir que há vida fora dos limites excludentes da lei, sofreu uma normalização de conduta que acabou por desvirtuar seu sentido libertário. Tendo observado essa normalização do imaginário que procede a controlar a conduta dos cidadãos, o psicólogo venezuelano Axel Capriles dedicou-se a pesquisar as origens da *viveza criolla* e as transformações por que passou na Venezuela e no México. Em seu livro *La picardia venezolana o el triunfo de Tío Conejo*, Capriles defende essa picardia – a, digamos, original – como uma forma de sobrevivência que pode e deve ser admirada, já que quem vive na miséria e se recusa a ter algo de pícaro está condenado a ser um pária social. Para ele, a picardia é um produto histórico e uma figura obstinada que tem uma maneira particular de viver os limites da transgressão com uma rude rejeição às normas e leis abstratas. Ademais, expressa certa informalidade e flexibilidade dos latino-americanos (Capriles, 2000).

Os estudos de Capriles, o nome escolhido por Casares para o vendedor de jogos de azar e o papel desenvolvido por ele na trama nos levam a considerar o Gordo Picardo como um personagem por meio do qual Casares expressa sua admiração pelo pícaro e pela *viveza criolla*. Muitos críticos o acusam de ser um escritor elitista e indiferente aos problemas sociais da América Latina. Porém, apesar de não apresentar temas bastante comuns ao Realismo Mágico como a exploração do trabalho do homem simples, os efeitos funestos da colonização ou os vários conflitos sociológicos do continente, a acusação, principalmente de elitista, é bastante injusta, pois o escritor sempre prestigia o universo do homem comum. Como afirmado antes, nas obras de Casares, qualquer tipo de indivíduo pode ser vítima de injustiça, sanção ou imunização, basta que esteja fora dos limites da ordem preestabelecida. Dessa maneira, realmente não há um discurso que denuncie e problematize a questão das minorias, pois em seu universo, a vida é o paraíso, mas também o inferno para todo e qualquer cidadão comum. Em entrevista ao programa Bazartv, Casares diz que “todos somos héroes porque luchamos contra la muerte”¹², essa afirmação demonstra que suas questões são bem mais de cunho filosófico do que sociológico. Bernardo Ruiz observa essa característica nas obras do escritor argentino:

¹² Informação obtida na primeira parte da entrevista do autor ao programa Bazartv, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QmylvasfPXk>> . Acesso em: 26 de julho de 2012.

No es que el hombre haya perdido la razón, sino que ésta, adorando sus propias fuerzas, busca deshacerse del otro pensamiento: el mágico, el salvaje, el que nos hunde en las pesadillas para otorgarnos la contemplación de un mundo en el que nuestras capacidades son inútiles, donde oscuros designios se manifiestan como una entidad superior que la de la vigilia. (RUIZ, 1976, s.p.)

Ernesto Sábato, escritor argentino, concorda com essa proposição. Em sua resenha na revista *Sur* sobre *Plan de evasión*, obra de Casares, escreve:

Pretendo hacer un vaticinio: Bioy Casares es sentimental y romántico aunque lucha por ocultarlo (y está muy bien que luche por ocultarlo); sus novelas se acercarán cada vez más a la condición humana, sus invenciones se mezclarán cada vez más con las miserias y las esperanzas de estos pobres seres que viven y sufren en un mundo terrible. (SÁBATO, 1945, p. 67)

Quanto à admiração pelo homem comum, pela sabedoria popular e por comunidades mais simples, Casares contou na segunda parte da entrevista ao programa Bazartv que, ao contrário de Borges, que tinha bairros portenhos mais nobres como a Recoleta como favoritos, preferia os bairros mais simples como Saavedra e Mataderos, sendo este um bairro muito significativo, já que abriga comunidades *gauchas* e, inclusive, tem uma feira tradicional dedicada ao folclore gauchesco. A afirmação de Ruiz sobre como Casares questiona a rejeição do pensamento mágico, selvagem para imposição da razão e as próprias declarações do escritor argentino sobre suas preferências em relação aos cidadãos argentinos e sua cultura popular podem, a nosso entender, explicar por que Gordo Picardo e Ceferina têm tanto destaque na trama. Quanto a Ceferina, as frases, ditos, provérbios que sempre pronuncia para Bordenave como uma sentença representam a sabedoria popular à qual a gente simples recorre para ilustrar o mundo, já que o conhecimento acadêmico está, muitas vezes propositalmente, afastado dela. Mais adiante, discutiremos o valor que o saber popular tem na trama e defenderemos que com esses elementos Casares procede a desestabilizar a hierarquização dos saberes. Já o vendedor de jogos de azar, como discutido antes, tem muitas características pícaras e sua maneira de viver sem se importar com a ordem e com os papéis impostos aos cidadãos prestigia a figura pícaro do imaginário popular cuja simbologia estimula uma catarse, principalmente por seu caráter libertário.

Se se consideram as declarações de Casares sobre seus tangos favoritos, pode-se arriscar a afirmar que o estilo de vida fora da lei do Gordo Picardo é bastante admirado por seu criador. Aliás, dois de seus tangos preferidos apresentam temas dessa tese: a imunização e a admiração por personalidades que desafiam a ordem e as leis. O tango *Entrada Prohibida*

conta a história de uma prostituta, a preferida do cabaré, que um dia tem sua entrada à casa proibida sob a acusação de falta de higiene: “Del cabaret te piantaron, / y la razón no te dieron; / pero después te dijeron: / que fue por falta de higiene... / "Rajá de acá, andáte a pastorear, / piantá de aquí, que no te doy tecor. / Y si querés volver a figurar / laváte bien pa'no pasar calor.”¹³

Já o tango *El Apache Argentino* narra as peripécias de um malandro valente e impetuoso: “Astuto, altivo y muy valiente / siempre ha sido / si es que le sale algún rival / y sabe jugar la vida / por medio de su puñal / Es blanco de la tortura / de la mano justiciera / y tiene su alma altanera”¹⁴.

Na entrevista em que delcara essas preferências, o escritor argentino enfatiza o fato de preferir os tangos mais antigos. Os temas desses tangos, anteriores ao processo de “modernização” (higienização, limpeza étnica, imunização) por que passou a Argentina, tinham liberdade para exaltar a vida boêmia, as prostitutas e os malandros que bebiam e brigavam para disputar uma mulher. Sendo assim, o ambiente era propício para a manifestação de todo tipo de paixão acalorada e as letras das canções estimulavam um imaginário que flertava com transgressões sociais. Como Casares chama atenção para o fato de preferir os tangos antigos, e, ainda, cita um tango cuja letra trata da expulsão da mais bela prostituta sob alegação de falta de higiene, acreditamos que há, por parte do escritor, um lamento pela normalização por que passou o Tango. A letra de *Entrada Prohibida* já parece se queixar do controle exercido sobre o universo transgressor do ritmo argentino.

Quanto a outra música citada como uma das preferidas por Casares, *El Apache Argentino*, esclarece-se que *apache* foi um termo muito usado no lunfardo para denominar os malandros que frequentavam os baixios de onde surgiu o Tango. O filósofo argentino Gustavo Varela comenta a higienização em aula citada pela acadêmica argentina Irene López:

La higienización está en marcha: a partir de 1917 el tango canción manifiesta en sus letras una moral social positivista y a la vez de un fuerte sentido católico, predominante en la Argentina del poscentenario. De esta manera el género adquiere aquellos principios que antes constituían su antítesis. (VARELA *apud* LÓPEZ, 2010, s.p.)¹⁵

¹³ Tango de “El negro Casimiro” composto em 1880. Por se tratar de um tango, a letra possui muitos termos do Lunfardo e, por isso, a tradução (nossa): “Do cabaré te expulsaram, e a razão não te deram; mas depois te disseram: que foi por falta de higiene... ‘Desapareça daqui, vá vagabundar fora daqui, que não te faço a corte. E se quiser voltar a se destacar, lave-se bem para não passar vergonha”.

¹⁴ Música de Manuel Aróztegui e letra de Arturo Mathón. “Astuto, altivo e muito valente, sempre foi quando aparecia algum rival e sabe jogar com a vida por meio de seu punhal. É alvo da tortura da mão justiceira e tem sua alma altaneira.”

¹⁵ Artigo disponível na *Espéculo*, revista de estudos literários, disponível no site < <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>>. A autora cita trechos das aulas do

Sobre a normalização, Varela explica que a chegada dos imigrantes europeus à Argentina provocou um sentimento de urgência na construção de uma identidade nacional no país, que para funcionar e ordenar o convívio social, contou com um forte apelo moralista:

...el tango debe decir lo que es, brindar un orden, edificar valores que definan el carácter de las prácticas, escribir qué sí y qué no, lo que es correcto y lo que es pernicioso. Entonces se convierte en discurso, en representación y enuncia una forma de percibir y de actuar. (VARELA *apud* LÓPEZ, 2008, s.p.)

Chamam-nos a atenção na letra de *El Apache Argentino* dois trechos: o que diz que o malandro sabe jogar com a vida por meio de seu punhal e o que afirma ser ele o alvo da tortura da mão justiceira. Por apreciar esse tango, pode-se inferir, mais uma vez, que Casares admira esse imaginário transgressor prestigiado pelos tangos anteriores às estratégias de controle. O malandro coloca a vida em jogo com coragem, desafia a morte, numa experiência que pode ser considerada de excesso, e, por isso, é perseguido pela tortura da normalização de condutas. Sua vida contraventora irreverencia a ordem de forma debochada. Nesse sentido, compreendemos a importância do Gordo Picardo na trama de Casares, pois esse personagem também desafia, sempre com uma postura de deboche, um riso irônico, normas e leis às quais é totalmente indiferente, porque sabe do jogo da vida.

Muito da obra de Casares revela a rejeição do escritor ao processo modernizador empreendido na América Latina com intenções higienizantes das manifestações populares e normalizadoras de condutas mais inflamadas. Em seu diário sobre uma viagem feita ao Brasil na década de sessenta – publicado com o título *Unos días en el Brasil* – o escritor argentino faz muitas críticas à modernidade, principalmente na sua passagem por Brasília, ainda em construção. Sobre a capital construída graças ao entusiasmo de JK pelo discurso da modernização, Casares comenta: “Aquello tiene algo del sueño de arte moderno de un funcionario imaginativo; tal vez, de un demagogo imaginativo.” (CASARES, 2010, p. 40). A contestação à imposição do processo modernizante segue, agora revelando a crítica do escritor à intromissão do Estado na vida dos cidadãos forçados a se mudarem para Brasília:

he podido corroborar que la gente obligada a mudarse de Río a Brasilia está resentida y triste. Dicen que destruir las costumbres, alterar la vida cotidiana de tanta gente, es criminal. Brasilia es una operación de sátrapa indiferente a los sentimientos de miles y miles de personas que formaron su vida en Río y deberán truncarla, para empezar de nuevo en otra parte; pero también es una operación demagógica, porque las multitudes, por ahora no afectadas directamente, están orgullosas, exaltadas de patriotismo. (CASARES, 2010, p. 40-41).

Casares critica com mais veemência as ações de higienização e imunização contra pessoas marginalizadas. Ainda em Brasília, ele comenta a invasão de terras indígenas e destaca as incongruências de uma modernização asséptica que se ocupa apenas da fachada e se abstém de resolver suas contradições, principalmente as sociais: “Fotografié, no sé con qué resultado, casas dignas del peor (o del mejor, tanto da) Le Corbusier y a indios, con orejas de un palmo y perforadas, que hace tres años vivían como únicos pobladores en la zona.” (CASARES, 2010, p. 41).

Em São Paulo, o escritor argentino reproduz o discurso crítico de Mateo Ballester, catalão que participava do mesmo congresso, sobre a higienização das zonas de prostituição: “Acá no puedes llevar una puta al hotel. Entonces entre tres o cuatro putas tienen un departamentito. Mientras una está adentro, otras esperan con el cliente afuera. Antes había zonas; ahora, para acabar con la prostitución, las abolieron y la zona es toda la ciudad.” (CASARES, 2010, p. 47-48). Os estudos biopolíticos da filósofa espanhola Beatriz Preciado discutem a invenção dos bordéis como “prisões do prazer” com as quais as prostitutas foram retiradas do espaço público, e, conseqüentemente, do convívio com a sociedade. Segundo a filósofa, essa imunização foi uma maneira de culpar as prostitutas pelo alastramento da sífilis na França pré-revolucionária. O mentor do confinamento das profissionais do sexo, o francês Nicolás Edme Restif de la Bretonne, defendeu em seu livro *Le Pornographe*, de 1769, que para controlar a expansão dessa doença, suas principais propagadoras, as prostitutas, deviam ser enclausuradas. Com essa pesquisa, Preciado defende que os bordéis estavam mais para hospício e prisão do que para casas de acolhimento como o discurso legitimado do Estado fez crer. Outra observação importante que Preciado faz é que os bordéis eram geridos pelo Estado que, inclusive, arrecadava fundos com o negócio por meio dos encargos tributários. Assim, ela afirma que o Estado é “el mayor proxeneta que existe”¹⁶. Como Casares critica o fato de não poder levar prostitutas para o hotel e ainda descreve suas péssimas condições de trabalho,

¹⁶ Reflexões apresentadas no Seminário *Cuerpo impropio: guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, apresentado na Universidad Internacional de Andalucía no período de 2 a 4 de novembro de 2011. Texto retirado do site oficial da universidade, disponível em http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703. Acesso em 03 de março de 2012.

pode-se notar que, na verdade, ele faz uma espécie de denúncia e de queixa com as quais se solidariza com as profissionais.

Sobre os jogos de azar vendidos clandestinamente por Picardo, cabe uma reflexão sobre a legalidade tão respeitada pelo relojoeiro que faz com que ele julgue mal seu vizinho. De acordo com o historiador argentino Mario Tesler, esses jogos, que hoje já estão oficializados pelo governo que, inclusive, é quem os administra, estavam proibidos até o ano de 1974:

Los doctos en el manejo de las tablas de los sueños y los números, con grado de doctores obtenido en la escuela de la *fija* y de la *timba*¹⁷ por su maestría en *toma y pase* de apuestas, también tienen su historia. Esa historia está vinculada a nuestro quehacer marginal de otras épocas. Sí, en otras épocas. Ser levantador y pasador de juego clandestino fue una actividad marginal en la Argentina, aunque nunca llegó a incorporarse al índice de las consideradas de extramuros (TESLER, 2010).

Tesler insinua que por ter se revelado uma atividade rentável, houve a legalização desses jogos e sua consequente apropriação pelo governo, que organizou a atividade e se encarregou de criar todo um aparato com pessoal oficializado para cercar o negócio e evitar que outros lucrassem com ele, ou seja, muitas vezes o poder legaliza uma atividade mais ou somente por questão de conveniência, principalmente financeira, do que com a intenção de garantir algum tipo de ordem que proteja o cidadão:

...el tiempo y las comisiones puntualmente abonadas a algunos custodios corruptos de la ley le dieron una pátina atemperadora. En adelante y hasta nuestros días la historia de la quiniela tiene dos etapas: la de juego de azar prohibido hasta 1974, cuando las autoridades decidieron tomar la delantera y por iniciativa de Francisco Manrique, implementaron una oficial con su red de agencias, tomadores y pasadores autorizados a partir de lo cual se inicia la segunda etapa, en la que conviven la oficial y la clandestina, esta última con sus características de siempre, pero ofreciendo alguna ventaja para rivalizar con la oficial (TESLER, 2010).

Gordo Picardo, um homem que passa muito tempo de seus dias vagando pelas ruas do bairro para vender apostas, incomoda extremamente o relojoeiro demasiadamente correto. Bordenave evita encontrar com o vizinho, a quem chama de vagabundo, quando tem que sair de casa, mas o vendedor de apostas sempre atravessa seu caminho. Durante toda a história, Bordenave se encontra por acaso com o Gordo Picardo pelo menos umas quatro

¹⁷ *Fija e timba* são gírias que compõem o lunfardo (vocabulário proveniente dos baixios onde se dançava o tango e que com o tempo foi legitimado pelos argentinos). *Fija* é uma aposta considerada como certa. *Timba* é o nome generalizado para jogos de azar e também o nome que se dá às casas que fazem apostas.

vezes e todas elas em momentos conflitantes ou decisivos. Esses encontros repetitivos proporcionam humor às cenas, pois como observa Bergson, a repetição é uma técnica da arte cômica (Bergson, 2002). O empregado do doutor Rivaroli sempre tenta vender apostas para o relojoeiro que, logicamente, nega-se terminantemente a se envolver em jogos de azar. A conversa mais significativa que Bordenave tem com Picardo acontece logo depois que o relojoeiro entrega Diana, sua esposa, para internação no manicômio. Arrependido, Bordenave sai de casa para evitar uma briga com Ceferina, que havia feito provocações por causa de seu caráter frouxo. Mal sai de casa, e o relojoeiro encontra com o vendedor de apostas: “No había llegado a la esquina cuando me cruzó el Gordo Picardo. Lo comprobé: cuando uno está más afligido, se toca con un fantoche como Picardo y lo que a uno le sucede ya no parece real, sino un sueño.” (CASARES, 2005, p. 38). Picardo, que havia assistido à cena da despedida de Diana, quer saber os detalhes do caso e, por isso, faz perguntas que o sistemático relojoeiro considera invasivas. O vendedor de apostas pergunta ao relojoeiro se ele está indo ao manicômio para retirar sua esposa de lá e levá-la de volta para casa: “-¿Vas a buscarla? - ¿Cómo se te ocurre? – contesté sin pensar” (CASARES, 2005, p. 38). A resposta de Picardo é muito importante para a definição de seu papel na trama: “Me dijo: -Tenés que probar la suerte en el juego” (CASARES, 2005, p. 38). A resposta que poderia ter o sentido mais imediato, já que foi dita por um vendedor de apostas, significa muito mais que isso. Primeiro, o mais importante para se considerar é que Picardo não completa a palavra “jogo” com o complemento que denomina seu trabalho: “de azar”. O vendedor de apostas dá essa resposta ao relojoeiro logo após perguntar sobre a internação de Diana, ou seja, é à luta inadiável e inalienável de Bordenave por seu amor e por sua vida, da qual ele precisa aprender a ser o próprio dono, que a frase de Picardo se aplica. A cena é um chamado feito ao relojoeiro para que entre no jogo totalmente sem regras e garantias que é vida a fim de se tornar seu próprio criador e, assim, poder, ele mesmo e apenas ele, determinar seu destino. Mas Bordenave se recusa a entender o significado da conversa e, para piorar, continua preferindo entregar sua autonomia aos outros. O relojoeiro, a fim de se livrar do Gordo Picardo, responde que fará quantas apostas este quiser desde que ele o deixe livre naquele instante: “-Voy a ser tu cliente si ahora te quedas acá.” (CASARES, 2005, p. 39). Porém, o relojoeiro não conseguirá escapar desse chamado para o jogo da vida e é por isso que sempre tem encontros inesperados com o vendedor de apostas.

Em cada encontro, Bordenave e Picardo continuam irredutíveis em relação a seus papéis, o da perigosa retidão e o de fora-da-lei, respectivamente. Em outra ocasião, o relojoeiro está, mais uma vez, chateado com as brigas de Ceferina e Adriana María e, como

sempre, prefere evitar problemas saindo de casa. Novamente, ele se encontra com o Gordo Picardo: “En cuanto asomé al pasaje, me abordó Picardo. Hasta lo de Aldini habló sin parar, para convencerme de que su mayor anhelo era que yo jugara una boleteada franca, de corazón, a una yegua que el sábado iba a dar el batacazo del siglo en Palermo” (CASARES, 2005, p. 77). A resposta de Bordenave continua sendo a mesma: “No juego, no traje plata.” (CASARES, 2005, p. 77). Três vezes Picardo insiste e três vezes Bordenave repete a mesma resposta. Mais uma vez, o relojoeiro dá uma resposta frouxa, na qual parece ceder à insistência do vendedor de apostas, que ao propor que fizesse as apostas para receber o pagamento de Bordenave depois, ouve a seguinte resposta: “No te voy a pagar nada” (CASARES, 2005, p. 78). A resposta pouco convincente dá margem para que Picardo pense estar autorizado a fazer as apostas e desautorizado apenas a cobrá-las caso ganhe a sorte, e, assim, o vendedor de apostas coloca o relojoeiro no jogo, mesmo diante de sua recusa, e sem que ele o saiba. Trata-se da entrada, ainda que forçada, de Bordenave no jogo da vida.

O vendedor de apostas tem outra importância na trama: é por causa de sua indiscrição e insistência que o relojoeiro, o mesmo fraco de sempre que não sabe negar algo terminantemente a ninguém, é levado a comprar a cadelinha Diana. Depois de internar a esposa no manicômio, Bordenave, arrependido, passa a rondar a escola de cachorros do alemão Standle e o próprio manicômio, mas o faz sempre de forma oculta porque sua covardia é maior que a falta que sente de Diana, e o impede de afrontar o alemão e o médico. Em uma ocasião dessas rondas, o relojoeiro se encontra novamente com o Gordo Picardo: “Porque uno siempre tropieza con los mismos vagos, en la calle Estomba lo encontré al Gordo Picardo. -¿Qué haces por acá? – me dijo. Para desconcertarlo pregunté: -¿Cambiaste de parada? –Yo que vos – aconsejó Picardo – no buscaría líos con el alemán. Es un mal tipo” (CASARES, 2005, p. 81). Como Bordenave não pretende demonstrar sua covardia para Picardo, inventa que estava diante da escola de cachorros para comprar um cachorrinho para Diana como uma forma de surpresa para quando sua esposa voltasse para casa:

A toda velocidad inventé una historia para explicar mi aparición en la calle Estomba. –No me creerás – dije, porque uno deja ver lo que piensa – pero se me ocurrió esperar a mi señora con una sorpresa. [...] -¿Qué sorpresa? –Un perro, es claro – dije –. Mi señora siempre deseó un perro. Es una cosa bien sabida. Preguntale a cualquiera que la conozca. Ahora le voy a dar el gusto. (CASARES, 2005, p. 81).

Esperto, porque passa muito tempo na rua, mas também porque conhece o relojoeiro desde criança, Picardo percebe a mentira e o constrangimento de Bordenave: “Picardo sonreía y me

miraba.” (CASARES, 2005, p. 81). Assim, o vendedor de apostas insiste em observar o trajeto do relojoeiro e faz questão de mostrar que está conferindo se a história de comprar um cachorro é verdadeira: “A la media cuadra, miré para atrás y lo vi a Picardo que me vigilaba desde la esquina, sin el menor disimulo. ‘Por culpa de ese cargoso – me dije – aunque no quiera entrar, tengo que entrar’” (CASARES, 2005, p. 82). É assim que Bordenave é levado a comprar, muito a contragosto, Diana, a cadelinha cuja presença é fundamental para a transformação por que passa o relojoeiro.

A constante presença indesejada e a exaustiva insistência de Picardo para que Bordenave arriscasse a sorte no jogo são tão determinantes na mudança que o relojoeiro fará em sua vida, que, no final, após ser internado e passar por momentos terríveis, ele, no momento imediatamente posterior a sua fuga, encontra-se com o vendedor de apostas na rua e é tomado pelo ímpeto de abraçar o vizinho que, em outras épocas era tão menosprezado por ele. Essa transformação de um homem extremamente discreto para o que abraça o vizinho no meio da rua pode ser comprovada na recordação de uma cena na qual o relojoeiro se repreende por querer abraçar a esposa em público. Trata-se de quando ele a busca no manicômio: “Mientras caminaba llevándola del brazo, le aseguro que tuve un fuerte impulso de abrazarla. Usted se preguntará si perdí el sentido de la decencia.” (CASARES, 2005, p. 107). Bordenave reconhece que sua decisão de entrar no jogo da vida e apostar a sorte, arriscando-se em sua fuga e pela recuperação de Diana, foi influenciada, também, por algo que aprendeu com Picardo: que muitas regras e leis têm, de acordo com a conveniência da instância de poder que as regula e impõe, limites frouxos e que segui-las numa obediência radical pelo orgulho equivocado de se ter retidão de caráter pode resultar na perda total da liberdade de se governar a própria vida, que, conseqüentemente, acaba por escapar dos domínios do indivíduo. Com essa descoberta, Bordenave, em fuga e já livre dos muros do manicômio, relata sua experiência sublime com a liberdade:

Después del cautiverio como el que pasé, usted no sabe lo que es andar suelto, de noche, por las calles del barrio. Me paré a mirar el cielo, busqué las estrellas que mi madre y Ceferina me mostraban cuando era chico, las Siete Cabritas, las Tres Marías, la Cruz del Sur [...] Me volví para mirar hacia atrás. No me seguían. En la esquina de Lugones y el pasaje, me volví por última vez y alguien me sujetó. Cuando vi que era Picardo, quise abrazarlo y por poco lo derribo. (CASARES, 2005, p.171).

O relojoeiro, que agora sente necessidade de se irmanar com o vizinho que tanto desprezava, não quer expressar, com o abraço, somente o alívio de perceber que quem o segurava era o

velho conhecido, pois há, também, nessa vontade de abraçar Picardo, o reconhecimento de que o vendedor de apostas tinha razão quando chamava o relojoeiro para apostar a sorte na vida. Ademais, Bordenave começa a perceber a importância da rua como espaço comunitário, no qual as pessoas se expõem e se abrem para o outro, o que faz com que o relojoeiro comece a ver o colega de infância com outros olhos.

Sobre o valor da convivência dos indivíduos no espaço público que é a rua, Roberto Arlt oferece uma reflexão muito interessante, que endossa a interpretação foucaultiana sobre a vida exposta dos cínicos. Em sua encantadora crônica de título sugestivo – “El placer de vagabundear” – que integra *Aguafuertes porteñas*, o escritor argentino presta uma homenagem à arte de vagar pelas ruas e, principalmente, a seus dedicados praticantes: “Comienzo por declarar que creo que para vagabundear se necesitan excepcionales condiciones de soñador. Ya lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: ‘no toda es vigilia la de los ojos abiertos’” (ARLT, 2005, p. 50). Com essa bela imagem do vagabundo que tem a capacidade de sonhar desperto enquanto vaga pelas ruas, Arlt amplia suas qualidades, que muito se aproximam da caracterização dos cínicos, inclusive ao comparar o vagabundo com o cachorro, feita por Foucault (vale lembrar que a palavra *cínico* deriva do grego *kynós*, que significa *cão*):

Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquito escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia. (ARLT, 2005, p. 50).

Para Arlt, o vagabundo gosta de observar os tipos humanos e admira a diversidade: “Entendámonos. Se regocija (vagabundo) ante la diversidad de tipos humanos.” (ARLT, 2005, p. 51, parênteses nossos). Portanto, um dos motivos pelos quais o vagabundo tem gosto pela vida nas ruas é o fato de apreciar e acolher os mais distintos tipos humanos, o que promove o encontro e o compartilhamento com o outro. A rua, portanto, não é apenas o lugar do trânsito de pedestres e veículos, mas, principalmente, o espaço público no qual o indivíduo se expõe e onde há estímulo para a convivência com todo tipo de pessoa, pois a maior vantagem que a rua oferece é o convívio inevitável entre as pessoas consideradas normais e todo tipo de marginalizado:

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal. (ARLT, 2005, p. 51).

Sobre o talento do Goya pintor de cenas de ruas, que, percebe-se, tem toda a admiração de Roberto Arlt, é ao seu gosto por vagar por elas que o escritor argentino atribui sua genialidade, Arlt afirma: “Y todo eso lo vio vagabundeando por las calles.” (ARLT, 2005, p. 51). O desfecho desse elogio à vida nas ruas e aos vagabundos, que sabem da importância desse espaço público na construção de uma vida comunitária, recorda Jesus, cuja prática de pregar a solidariedade e o amor ao próximo foi feita na rua, em contato direto com todos os tipos de pessoas, sem fazer qualquer tipo de discriminação, tal qual a *práxis* cínica:

Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús, derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran. (ARLT, 2005, p. 52).

Dessa maneira, aquele a quem Bordenave, com muito desprezo, chamava de vagabundo, passa a ser reconhecido como um amigo, o que se pode notar na resposta irônica e ressentida que Bordenave dá a Picardo quando este se esquiva do abraço: “-Lindo saludo de Año Nuevo” (CASARES, 2005, p. 171). Para quem vivia evitando o convívio com Picardo, Bordenave se mostra transformado, pois até um ato tão íntimo e próprio de amigos e familiares, como são os cumprimentos e gestos afetuosos na celebração do ano novo, o relojoeiro, que sempre se orgulhava em dizer que era discreto, queria compartilhar com o vendedor de apostas.

Além de Picardo, outra personagem que tem papel decisivo na transformação do relojoeiro é Paula, a enfermeira que tenta seduzi-lo, cuja companhia ameniza o sofrimento no manicômio. Ademais, ela ajuda Bordenave no plano e na execução de sua fuga.

2.4 La querendona

Otro momento culminante se produjo cuando divisé a una mujer en una ventana del quinto piso del Instituto. Sin la menor vacilación me dije: “Es Diana”. Siempre he creído que si un día estoy bajo tierra y Diana pisa mi tumba la reconozco. La ventana se abrió: lo que yo había tomado por Diana era, para qué negarlo, una enfermera bastante gorda. (CASARES, 2005, p. 79).

O primeiro contato do relojoeiro com Paula, a enfermeira que será tão importante para sua fuga do hospício e para sua transformação, dá-se em uma das rondas clandestinas de Bordenave pela escola de cachorros e pelo manicômio. O relojoeiro, que ainda valorizava apenas a beleza física de sua mulher, confunde-se ao ver a silhueta da enfermeira, que se desenha atrás de uma janela do quinto andar do manicômio. Porém, quando Paula se aproxima da janela, Bordenave se assusta por tê-la confundido com sua esposa, já que para seus padrões de beleza, a enfermeira era muito gorda. Porém, o relojoeiro não a confundiu com sua esposa por acaso. O que na silhueta de Paula, apesar de gorda, lembrou Diana? Uma fala de Paula pode responder a essa pergunta: “-Soy gorda y pesada – contestó – pero también soy querendona.” (CASARES, 2005, p. 164). A enfermeira fogosa se revelará uma mulher extremamente ardente e sem o mínimo pudor em demonstrar seus afetos. Sua expressão corporal, tomada por suas paixões, soa como indisciplinada para pessoas que, como Bordenave, reprimem os instintos para alcançar o que consideram uma vida respeitável. Paula não reprime seus impulsos e não se acanha em devassar seus sentimentos e suas intenções, por isso sua expressão corporal é totalmente livre. Trata-se de uma relação com o próprio corpo insubordinada às regras de bons modos impostas às mulheres que Diana, a esposa do relojoeiro, também tem, como pode provar sua típica postura de descontentamento, citada pelo menos três vezes pelo marido: “Si por casualidad toma, entonces, la más característica de sus posturas – acurrucada en un sillón, abrasada a una pierna, con la cara apoyada en la rodilla, con la mirada perdida en el vacío – ya no dudo, me embeleso y pido perdón.” (CASARES, 2005, p. 15). Em algumas passagens, pode-se perceber também a desinibição de Paula. Logo no início de sua internação, o relojoeiro, que ainda não conhecia bem a enfermeira, finge que está dormindo quando ela entra em seu quarto. Então, acontece algo que, segundo ele, deixa-o assustado e irritado: “Ya es hora que le diga que la enfermera dejó la bandeja en la mesita, se inclinó sobre mí, para observarme de cerca y me dio un beso.” (CASARES, 2005, p. 147).

Encerrado no manicômio, Bordenave contará com a ajuda de Paula e, por isso, terá que conviver com essa mulher cuja maneira desacanhada e indiscreta de ser o incomoda tanto no início. Porém, o convívio com a enfermeira, sua dedicação e empenho em ajudá-lo na fuga farão com que Bordenave reveja seus conceitos e os parâmetros pelos quais julgava as pessoas. Portanto, se no início da relação o relojoeiro se irritou com o beijo daquela que naquele momento era uma desconhecida, outras atitudes da enfermeira ao longo da convivência entre os dois no hospício, muito mais invasivas ou indiscretas, já não provocaram no relojoeiro esse sentimento de raiva, ao contrário, enterneceram-no. Há uma passagem na qual a enfermeira leva o almoço do relojoeiro e pede que ele pare de escrever a carta para se alimentar bem. Porém, enquanto ele, tão sistemático e discreto, almoça, ela continua próxima, sem parar de admirá-lo em sua refeição. Bordenave, claro, fica constrangido com a situação, mas não se irrita como na cena do beijo: “Almorcé con apetito: hecho bastante inexplicable, en mi situación, porque a mí no me gusta que me estén mirando cuando como, y la enfermera, reclinada contra la puerta, no me sacaba los ojos de encima.” (CASARES, 2005, p. 149-150). Em outra ocasião, Paula tem uma atitude muito mais ousada, pois, fortemente atraída por Bordenave, tenta seduzi-lo, expondo sua intimidade:

Paula me dijo: -Dame la mano. Después me pidió que cerrara los ojos y yo discurrí las cosas más descabelladas, que tal vez me iba a dar un papelito con el nombre de Félix Ramos o, vaya uno a saber, su tarjeta de visita y que yo oiría “Está abajo, esperando”. Uno se queda corto ante la fantasía de la gente. Se lo digo en orden: primero sentí la suavidad y el calor, y sólo después comprendí que Paula había puesto mi mano debajo de su corpiño. Me miró como esperanzada. (CASARES, 2005, p. 161).

Bordenave se sensibiliza com o sofrimento de Paula por não ser correspondida e também teme perder sua única parceira no plano de fuga, pois precisa da ajuda dela, mas mesmo assim mantém sua honestidade e rejeita as investidas da enfermeira. Antes dessa cartada final de Paula, outra reação sua totalmente inusitada e constrangedora já havia deixado o relojoeiro compadecido da condição da enfermeira de mulher rejeitada:

Lo que sucedió entonces fue el acabose. Tal vez hago mal en contarlo, porque Paula es una señorita y porque siempre me ayudó. Lo cierto es que el episodio me afectó de un modo tan profundo que se mezcló a pesadillas por las que iba a pasar. Todavía la veo, como en un delirio de la fiebre, cuando se desprendió el delantal, se tiró al suelo, se revolcó en vaivén, con los brazos abiertos, muy congestionada, gimiendo por lo bajo, murmurando las más notables obscenidades y repitiendo como si me llamara: -No hay nadie en el piso. (CASARES, 2005, p. 159).

Se antes de tudo o que passou, Bordenave jamais deixaria que uma pessoa de personalidade tão inflamada, principalmente sendo mulher, desfrutasse de sua companhia, depois de se ver diante de um absurdo total que transformou radical e negativamente sua vida, e, sobretudo, depois de ficar encerrado no manicômio, isolado do resto do mundo, o relojoeiro passou a enxergar o ardor dessas pessoas com olhos mais enternecidos.

Paula não deixou de colaborar com o plano de fuga de Bordenave após saber que não teria chance de viver um romance com ele. Muito pelo contrário, a ajuda da enfermeira foi determinante para que o plano desse certo. O relojoeiro fica bastante agradecido pela dedicação dela e reconhece o peso de sua ajuda para o sucesso da fuga: “y me dije que si no fuera por Paula y por mi buena suerte, la libertad no estaría menos lejos.” (CASARES, 2005, p. 171). O convívio com essa mulher extremamente passional, que se revelou solidária e fiel, e que o ajudou a escapar da prisão do manicômio, colocando em risco o seu emprego e até a sua vida, revelou para o relojoeiro o lado humano dessas pessoas inflamadas, cujo ardor, mais próximo da animalidade do que do espírito, que antes o constrangia e assustava, conquistou seu respeito, sua gratidão e sua admiração.

2.5 A fuga, o abismo, a travessia

-¿Has preparado el plan de fuga? –Cuando voy al baño, le doy un empujón al enfermero y lo encierro. –Él te encierra. No: se me ocurrió un plan más difícil, pero menos peligroso. Una de estas noches traigo una herramienta para que abras la ventana. Creo que todavía no había entendido. –Con el ruido ladra el perro. –No hagas ruido. Por la cornisa vas a la sala de operaciones. –¿Eso te parece poco peligroso? –Sí, porque no te agarran. –Siento vértigo y el perro, abajo, me espera con la boca abierta. –No importa. Lo esencial es que te escapes. (CASARES, 2005, p. 162)

Paula e Bordenave conversam e preparam o plano de fuga. O relojoeiro, hesitante como sempre, reclama do grau de perigo que o plano de Paula apresenta e demonstra temer o cachorro que o vigia do térreo. Porém, Paula sabe justamente o que os médicos estão planejando para o relojoeiro e não ignora por que há um cachorro à espreita no hospício. Quando Bordenave percebe, pergunta para a enfermeira:

-¿Qué me contás del perro que hay en el patio? –Es para vos – contestó. –No he de ser el único, en esta casa, con ganas de irse – repliqué, sin dejarla hablar-. Al primer intento, el perro ladra o se abalanza. Paula guardó silencio, como si pensara ‘¿Le digo o no le digo?’ (CASARES, 2005, p. 162).

Por saber que o horror maior ainda está por vir, Paula insiste com Bordenave sobre a importância de sua fuga. Após concordar e combinar tudo com a enfermeira, o relojoeiro lembra que está sem sua cédula de identidade: “-Si fuera posible – le dije – poné mi cédula en un bolsillo. –Olvidala. Tu cédula está en el cofre de Samaniego, fuera del alcance. La reclamás después, cuando estés libre, si te animás” (CASARES, 2005, p. 163). A notícia deixa Bordenave bastante preocupado: “La noticia de que debía resignarme a dejar la cédula quién sabe dónde, me cayó pésimamente. Le parecerá extraño, pero a esa altura de los hechos, el posible extravío de mi cédula, me preocupaba tanto como encontrarme privado de libertad.” (CASARES, 2005, p. 163). Na verdade, o relojoeiro estava privado de sua liberdade e para conquistá-la de volta, teria que saber abrir mão de sua identidade, pois a fuga lhe exigiria uma coragem que jamais havia tido.

A las doce menos cuarto cerré los ojos y me paré en el marco de la ventana. Le juro que no menos de cuatro veces el vértigo y el miedo me devolvieron a mi cuartito. Daba unos pasos manoteando las molduras de la pared, que son de poco relieve. Usted las araña inútilmente, en el afán de asirlas, y todo el tiempo se le escapan. Eso sí, para no irse de espaldas, hay que poner la mayor fuerza de voluntad. (CASARES, 2005, p. 165-166).

Assim, o relojoeiro inicia sua fuga tão bem planejada. Porém, logo que toma as primeiras providências, ele percebe que tanto cálculo e tanto planejamento não garantem, sozinhos, o sucesso do plano. Suas medidas calculadas nada serão se não houver, de sua parte, coragem para enfrentar o incerto e as contingências que podem surpreender. Bordenave quase retrocede para aquele homem covarde e acomodado de antes, tanto que chega a chamar a cela do manicômio de “meu quartinho”, o que mostra que ele quase opta por deixar tudo como está, atitude com a qual já estava acostumado. Ele parece, ainda, não querer encarar a situação tal como ela é, pois insiste em fazer o trajeto de costas para o abismo. Porém, nem tudo na vida é sólido e seguro, e o relojoeiro percebe que, naquela situação, nem mesmo uma parede feita de concreto é resistente o suficiente para sustentá-lo. Depois de insistir em sair pela janela de costas para o abismo para não ter que encará-lo, e perceber que isso não seria possível, Bordenave, na quinta tentativa, resolve enfrentar o medo de se movimentar enquanto tinha como perspectiva o vazio. Na travessia que empreende, o relojoeiro percebe que devia controlar seu corpo, mas, ao mesmo tempo, teria que deixá-lo mais relaxado:

... y de frente al vacío, que de verdad asusta, porque abre ante los ojos el cuadro completo, con las baldosas y el cantero abajo, pero que en definitiva resulta el modo más aceptable, porque le permite a usted afirmarse, mantenerse apretado contra la pared, siempre que no se ponga rígido, porque entonces, cuando tropieza contra una saliente, trastabilla. (CASARES, 2005, p. 166).

No meio do trajeto, o relojoeiro começa a tremer e, então, encontra uma maneira de dominar seu corpo descontrolado. O interessante é que na estratégia que encontra, Bordenave imagina exatamente a rua, o espaço público que tanto temeu e desprezou um dia, como espaço de liberdade e escolha:

¿Sabe cómo lo dominé? Por un esfuerzo de la imaginación: bastó que me figurara la fuga como una calle, con el manicomio en una punta y la señora en la otra. Retomé el camino, que era agotador, porque ahí no se mueve uno sin exponerse a la caída, y de vez en cuando me detenía a descansar. (CASARES, 2005, p. 166).

Enquanto descansava, Bordenave percebeu que um interno acompanhava sua travessia. Ele temeu que aquele homem, que podia ser louco, gritasse ou fizesse algo que chamasse a atenção dos médicos para a fuga. Porém, o interno deu uma lição de discrição e solidariedade ao relojoeiro, que reconheceu o valor da ajuda e, principalmente, daquele ser humano cuja caracterização médica como louco faria com que, em outros tempos, Bordenave rejeitasse a possibilidade de convivência entre os dois:

En un alto de éstos, advertí que el señor de pelo largo y aspecto pensativo no dejaba por un instante de observarme. “Con tal – pensé – que no se me asuste, grite y dé la alarma.” Por fortuna se mantuvo dentro de su imperturbable serenidad y, en alguna medida, me la comunicó. (CASARES, 2005, p. 166).

No momento mais difícil da travessia, Bordenave percebe que tem outro espectador: um dos cachorros que os médicos haviam colocado no pátio. O relojoeiro descobre que o cachorro acompanha seu trajeto no momento em que detém seu avanço para descansar e controlar as reações involuntárias de seu corpo. É a animalidade que, do fundo do abismo, acompanha, atentamente, cada passo do relojoeiro. Mas o cachorro não late, ele apenas observa, com toda a atenção, o ato arriscado e a coragem de Bordenave. O olhar atento e estático do animal não amedronta o relojoeiro, que segue firme em seu objetivo:

El momento más ingrato llegó cuando debí rodear un caño de desagüe. Para descansar y serenarme un poco, me detuve [...] Al poco rato pude ver que, amén del señor de pelo largo, yo contaba con otro espectador: el perro mastín. Desde abajo me observaba con la mayor atención. (CASARES, 2005, p. 167).

Diante do último percalço, quando precisa atravessar um cano, o que lhe exige total controle do corpo, o relojoeiro recebe o maior incentivo que lhe encorajará definitivamente: o sorriso de aprovação do mesmo interno que já havia estimulado sua travessia anteriormente:

Le juro que tuve la sorpresa más grande de mi vida: al conseguir el cruce del caño, vi, por un instante no más, en la cara del señor impasible, una sonrisa de aprobación. Aunque le parezca extraño, esa aprobación me reconfortó y desde entonces continué mi travesía con mejor ánimo. (CASARES, 2005, p. 167).

O que ajuda o relojoeiro a cumprir sua travessia é o olhar da animalidade, do fundo do abismo, e o incentivo da loucura. Bordenave comenta que pode parecer estranho o fato de que a aprovação do interno o tenha reconfortado em seu desespero, pois, realmente, pouco tempo antes de toda a experiência do absurdo, ele jamais sentiria estar no caminho certo ao receber aprovação de um louco. Ele, então, entende duas coisas: que as pessoas excêntricas, que vivem à margem daquilo que é imposto como normal ou legal, também são humanas e dignas da convivência em comunidade; e que a porção selvagem do ser humano tem tanto valor e importância na vida quanto sua racionalidade.

Quando consegue abrir a janela que Paula havia deixado aberta, o relojoeiro se entusiasma tanto, que se desequilibra e quase cai:

Llegué, la empujé y abrí. Me alegré como si hubiera ocurrido un milagro y le juro que perdí el equilibrio, al extremo de que si no me tiro para atrás, no sé qué pasa. Caí de espaldas, con un estruendo considerable, en el piso de la sala, que es durísimo. Quedé mareado. Usted se va a reír. Me senté en el suelo y quedé no sé cuánto tiempo con la cara entre las manos, no tanto por el dolor del golpe, que fue regular, como por el susto que pasé en la cornisa. Quería estar cerca del piso; aunque me alejara de la ventana, parado sentía vértigo. (CASARES, 2005, p. 168)

Após arriscar a vida justamente para lutar por seu direito a ela, o relojoeiro busca a segurança e a solidez, mas o susto e a vertigem, que funcionaram como uma experiência-limite que embaralhou e ressignificou as referências que tinha sobre si mesmo, fazem com que ele esconda o rosto entre as mãos.

O abismo, a travessia, a animalidade e a loucura que observa, admirada e atentamente, o relojoeiro, antes sistemático, introspectivo, conservador e covarde, agora capaz de um ato de valentia em um trajeto arriscado e incerto, ou seja, capaz de colocar sua vida em jogo. A imagem dessa fuga tem muito da experiência-limite que é o excesso do mundo heterogêneo, pois Bordenave desafia a vida e a morte ao expor seu corpo ao risco da queda. Nessa travessia, ao jogar com o perigo, ele experiencia o nada que, como enfatiza Esposito, está na origem da existência: “A ello – a esta abertura (o nada originário) – accedemos mediante las experiencias-límite que escapan a nosotros mismos, al control sobre nuestra propia existencia.” (ESPOSITO, 2009a, p. 74, *parênteses nossos*). Consideramos a cena, já citada, em que, após a fuga do manicômio, ou seja, após realizá-la com o enfrentamento da travessia do abismo, o relojoeiro contempla constelações como um signo de que ele, a partir de então, admite o mundo e a vida como desprovidos de sentido e garantias. Como afirma Esposito sobre o indivíduo que reconhece a existência como livre de sentidos pressupostos ou impostos:

Libre de un mundo reducido a sí mismo – o sea, capaz de ser simplemente aquello que es: un mundo planetario, sin dirección ni puntos cardinales. Un nada-más-que-mundo. Y esta nada en común es el mundo al hacerse común, a condición de exponerse a la más dura ausencia de sentido y, al mismo tiempo, a la apertura de un sentido hasta ahora impensado. (ESPOSITO, 2009a, p. 78).

A consciência do nada que é a vida, a coragem para colocá-la em jogo, desprovido de garantias, a emancipação de discursos de poder e a autodeterminação que permite a acolhida da animalidade, eis o que significaram, para o relojoeiro, a jornada que foi a sua internação, a sua fuga e a escrita da carta como uma composição de si.

2.6 A escrita como uma composição de si

En la carta que le llevó la señorita Paula, no le detallaba nada. Después de leerla, ni yo mismo quedé convencido. Me pareció natural, pues, que usted no me respondiera. En esta relación, en cambio, le explico todo, hasta mis locuras, para que vea cómo soy y me conozca. Quiero creer que usted pensará, en definitiva, que se puede fiar en mí. (CASARES, 2005, p. 21).

Com essa correspondência, que é, ao mesmo tempo, a maior parte do romance curto que é *Dormir al sol*, Bordenave precisa convencer duas pessoas de que tudo o que está vivendo é, realmente, uma verdade. Ele precisa convencer seu vizinho Félix Ramos, que é um

conhecido e um estranho ao mesmo tempo; e a si mesmo, analisando-se como se fosse uma terceira pessoa, que, assim como o vizinho, tem algo de familiar, mas, também, de estranho. Assim, essa escrita, que é um exercício de reflexão, na qual o remetente pretende se sondar e indagar sobre a vida, será mais bem sucedida se o destinatário for alguém distante, que desprovido do conhecimento, da intimidade e de algum sentimento fraterno pelo remetente, terá uma reação menos condescendente e, sobretudo, imparcial diante de tudo o que for narrado. Portanto, Bordenave prefere tratar seu destinatário de maneira formal: ele escolhe o pronome de tratamento que, gramaticalmente, é de terceira pessoa do singular – “usted”, ou seja, “senhor” – para garantir o distanciamento necessário para que seu exame de consciência e seu pedido de ajuda sejam bem sucedidos. Essa estratégia da *terceira pessoa* cumpre com o que Esposito considera a única forma possível de se anular o ser, já que a primeira e a segunda pessoas do plural são apenas uma extensão de um indivíduo. A terceira pessoa, ao contrário, é uma forma de não-pessoa, de não-eu, ou seja, não é nem singular nem plural, ou ambas ao mesmo tempo. Esposito cita o linguista francês Émile Benveniste para defender sua teoria sobre a *terceira pessoa*:

En efecto, queda claro que la unicidad y la subjetividad inherentes al “yo” contradicen la posibilidad de una pluralización. No se pueden obtener varios “yo” concebidos por el propio “yo” que habla, por el hecho de que “nosotros” no es una multiplicación de objetos idénticos, sino una conjunción entre el “yo” y el “no yo”, sea cual fuere el contenido de este “no yo”. (BENVENISTE *apud* ESPOSITO, 2009b, p. 157).

Para que a correspondência de Bordenave seja, de fato, uma composição de si, sua escrita deve partir do estranhamento de si mesmo até que seu próprio eu, posto em questão, transforme-se em uma terceira pessoa (recordemos também o significado que tem o fato de o relojoeiro estar privado de sua cédula de identidade enquanto está internado e escreve a carta): “Precisamente la no-persona es la que, expresada de manera extendida e ilimitada, expresa el conjunto indefinido de los seres no-personales. (...) Sólo la tercera persona, en cuanto no-persona, admite un verdadero plural.” (BENVENISTE *apud* ESPOSITO, 2009b, p. 157). Essa estratégia de escrita cumpre com o que Foucault afirma sobre a prática de si em uma citação feita por Frédéric Gros no texto “Situação do curso” na *A hermenêutica do sujeito*:

De modo que não se trata sequer de voltar a um estado de juventude ou a um estágio de infância, em que o ser humano ainda estivesse; mas antes de referir-se a uma “natureza” [...] que nunca teve a ocasião de se manifestar em uma vida cedo tomada por um sistema de educação e de crenças defeituosas. A prática de si tem por objetivo liberar o eu, fazendo-o coincidir

com uma natureza que nunca teve a ocasião de nele manifestar-se. (FOUCAULT *apud* GROS, 2006, p. 650).

Ainda sobre a importância da correspondência como uma prática relacional de composição do Outro e de si mesmo, Gros interpreta Foucault: “O cuidado de si é, portanto, atravessado pela presença do Outro: o outro como diretor de existência, o outro como correspondente a quem escrevemos e diante de quem nos medimos, (...)” (GROS *In*: FOUCAULT, 2006, p. 650). Gros lembra, ainda, que essa prática do cuidado de si não exige solidão, mas, pelo contrário, uma efetiva prática social que intensifica as relações sociais, argumento que endossa a proposta de Esposito que inspira nossa leitura, que é a importância dos vínculos comunitários para uma resistência às práticas de imunização. Sobre essa questão, Esposito recorda as proposições de Bataille sobre comunidade e comunicação: “La ‘comunicación’ no puede provenir de un ser pleno e intocado por el otro: necesita a seres que tengan el ser – en ellos mismos – puesto en juego, al límite de la muerte, de la nada.” (BATAILLE *apud* ESPOSITO, 2009a, p. 73). A situação terrível em que o relojoeiro está, internado injusta e injustificadamente em um hospício, vítima de uma estratégia imunizante, força-o a enfrentar a ameaça da morte. Diante de sua situação de imunizado, a escrita como uma composição de si que proporciona uma comunicação confere-lhe a sensação de que ainda possui vínculos comunitários: “El tedio revela aquello que es la nada del ser recluso en sí mismo [...] Si no comunica nada, un ser aislado se entristece, se deprime y siente (oscuramente) que así, solo, no existe.” (ESPOSITO, 2009a, p. 73).

Ao ler a carta, Félix Ramos estranha a forma de tratamento escolhida por Bordenave. O que intriga o destinatário é o fato de ele e o relojoeiro serem vizinhos desde a infância. Porém, ele também estranha o fato de Bordenave escolhê-lo para destinatário de uma carta tão confessional porque, para isso, considera-se um desconhecido do remetente:

Por motivos aparentemente contradictorios, desconfío de la autenticidad del documento. Ante todo, me parece raro que Bordenave se dirija a mí; al fin y al cabo estamos distanciados. También me parece raro que Bordenave me trate de usted; al fin y al cabo nos conocemos desde la infancia. (CASARES, 2005, p. 194).

O relojoeiro imagina que Félix Ramos estranhará o fato de ser o escolhido para destinatário da correspondência e, por isso, tenta explicar essa escolha. Bordenave opta por se justificar por meio da negação dos laços que ambos poderiam ter, ou seja, assume, definitivamente, a escolha por alguém estranho:

O a lo mejor usted se pregunta: “-¿Por qué me manda a mí el cartapacio?”. Si alega que no somos amigos le doy la razón, pero también le ruego que se ponga en mi lugar, por favor, y que me diga a quién podría mandarlo. Después de repasar mentalmente a los amigos [...] elegí al que nunca lo fue. (CASARES, 2005, p. 9-10).

A única missão dessa correspondência que poderá, efetivamente, resultar na reversão do quadro absurdo em que está o relojoeiro é o exame de consciência, pois só a ele cabe essa tarefa. Ademais, apenas uma mudança total em sua maneira de considerar e encarar a vida será realmente eficaz em sua luta pela reconstrução de seu mundo particular e comunitário. Assim, o outro objetivo de Bordenave – que o vizinho vá retirá-lo do manicômio – não pode e não vai acontecer. Na verdade, o relojoeiro parece saber dessa questão, por isso adota o tratamento formal, pois mais vale a composição de si a partir da escrita para o estranho do que a espera incerta por uma ajuda do amigo: “No es por agrandar las cosas, pero le aseguro que en una situación como la mía, sin un confidente que me escuche y me aconseje, la soledad se vuelve ingrata. Dígame a quién podía yo recurrir para desahogarme.” (CASARES, 2005, p. 51). Diante dessa situação, o relojoeiro relembra seu passado e os últimos acontecimentos, como se ele fosse uma terceira pessoa, um desconhecido, para poder empreender seu árduo exercício em busca da autodeterminação. Só assim sua composição será uma comunicação efetiva de si para o outro e, sobretudo, para si mesmo.

Bordenave recorda várias passagens de sua infância e dos momentos anteriores e posteriores à internação de Diana. Sem nenhuma complacência consigo mesmo, o relojoeiro sonda cada atitude sua e reconhece suas debilidades. Já no início da carta, ele recorda quando Diana estava na fase das visitas diárias e intermináveis à escola de cachorros. Bordenave ficava totalmente desorientado com a demora da esposa para voltar para casa. Em uma dessas longas e cruéis esperas, Ceferina, a mãe de criação ciumenta, implicante e intrometida, começa a insultar o relojoeiro, que, como sempre, para evitar conflitos, prefere sair de casa. Ao relatar a cena na carta, Bordenave sente necessidade de explicar sua covardia. O constrangimento com que explica sua atitude demonstra que ele já é capaz de reconhecer seus defeitos:

La intención general y el tono eran siempre los mismos. A veces yo no aguantaba y con una voz que aparentaba indiferencia le decía: -Me voy a dar una vuelta. Si usted piensa que no tengo edad para pedir permiso, está en su derecho. Es muy fácil arreglar de palabra la conducta del prójimo, pero cada cual lleva la propia como puede. (CASARES, 2005, p. 28).

Quando afirma que cada um “leva a vida como pode”, o relojoeiro parece perceber a debilidade e a pequenez de sua postura diante da vida, tanto que se constrange e repensa sua relação com Ceferina numa fala que é, claramente, dirigida muito mais a ele mesmo do que ao vizinho: “¿Qué me aconseja? ¿Que la eche a Ceferina? Guardando las distancias, yo haría de cuenta que echo a mi finada madre. ¿Qué le pegue un grito? A mí no me gusta pasar la vida gritando.” (CASARES, 2005, p. 28). Mas a hipótese de expulsar Ceferina de sua vida ou de enfrentá-la é ameaçada pela lembrança do olhar de reprovação da mãe de criação. Porém, não é por carinho que o relojoeiro rejeita a ideia de enfrentar Ceferina, mas, sim, por causa da consciência que tem de sua fraqueza de caráter, consciência essa que a mãe de criação recrimina exatamente no olhar de reprovação, temido por ele, mencionado por ele na carta: “Ceferina, con la cara de rabia y con los ojos relucientes, bien a las claras deja ver su desaprobación. Para mí esa desaprobación, no sé como explicarme, es una cosa real, algo que está en mi camino, como la punta de una mesa.” (CASARES, 2005, p. 28). Novamente, o relojoeiro faz um comentário no qual reafirma com orgulho seu caráter acomodado, mas, ao final, sua necessidade de se explicar acaba por demonstrar que ele já reconhece quão desprezível é sua atitude: “No me pida que todas las veces que paso la lleve por delante, porque yo prefiero vivir tranquilo y dar un rodeo. Lo de vivir tranquilo es una manera de hablar.” (CASARES, 2005, p. 28).

Depois de combinar a internação de Diana com Standle, o alemão da escola de cachorros, Bordenave, arrependido, desespera-se com a ideia de viver separado de sua esposa, e com a possível decepção que ela teria com ele, pois, tendo já sido internada quando solteira, ela sempre pedia ao marido que nunca deixasse que a internassem novamente. Quando relata o acontecido na carta, o relojoeiro exalta o caráter grandioso da esposa, comparando-o com sua imensa debilidade: “De repente grité: ‘No puedo hacerle eso’. No podía entrar en arreglos, a sus espaldas, con un desconocido, para internarla. Yo no me lo perdonaría; ella, créame, tampoco.” (CASARES, 2005, p. 34). Então, Bordenave maquina vários planos de fuga, já que havia acordado que apenas no dia seguinte iriam buscar Diana em casa para levá-la para o hospício. Mas ele rejeita essa ideia porque recorda a coragem de sua esposa e sabe que ela jamais aceitaria fugir de qualquer tipo de adversidade:

No me acuerdo si le dije que mi señora es muy valiente. Desde ya que guardaba un mal recuerdo del sanatorio donde la encerraron de soltera y que la pobre contaba conmigo para que la defendiese de cualquier médico o practicante que asomara por casa, pero si hubiera sospechado que yo le proponía la fuga, aparte de llevarse una desilusión y despreciarme sin

remedio, por nada me hubiera seguido, aunque supiera que a la mañana siguiente venían a buscarla. (CASARES, 2005, p. 34-35).

Bordenave recorda a conversa que teve com Standle sobre a situação de Diana e reconhece que admitiu sua internação apenas pelo orgulho idiota de se sair melhor que o alemão na discussão que tiveram (claro que essa “vitória” foi um ledó engano do relojoeiro). No relato desse fato, Bordenave reconhece, novamente, sua covardia:

Es verdad que si me apura un poco le voy a reconocer que me comprometí a entregar a mi señora para no quedar mal en la conversación. Le agregó, si quiere, un agravante. Cuando el profesor se retiró de mi vista, ya no me importó quedar bien o mal y me admiré de la enormidad que yo había consentido. (CASARES, 2005, p. 35).

A lembrança do episódio faz com que o relojoeiro reconheça, mais uma vez, seu egoísmo, sua vaidade e sua covardia, ao mesmo tempo em que tem uma lição com o exemplo de coragem de Diana. No momento em que escreve sobre isso, Bordenave fala de si como se fosse uma terceira pessoa, o que significa que o processo de sua composição de si já faz com que ele se diferencie do homem que foi um dia:

Pobre Diana, tan confiada en su Lucho: en la primera oportunidad usted ve como la defendió. Aunque ella no me quiera tanto como yo la quiero, estoy seguro de que por imposición de nadie me abandonaría así... La entereza y el coraje de mi señora me asombran y en momentos difíciles, como los que estoy pasando, me sirven de ejemplo.

Até quando recorda o dia em que emprestou dinheiro para o amigo Aldini, cuja esposa, segundo os médicos, também teria que ser internada, Bordenave reconhece que sua ação não foi nada baseada na solidariedade e na amizade:

Me retiré satisfecho. Al rato me pregunté si no le había prestado el dinero al rengó por el simple afán de quedar como un gran amigo y como un hombre generoso. O peor aún: si no lo había prestado porque pensaba que el dinero me traía mala suerte. (CASARES, 2005, p. 99).

O relojoeiro reflete sobre sua atitude ao considerar as palavras de Diana e, novamente, reconhece seu egoísmo: “Como usted ve, mi señora tiene razón: interesado en mí mismo, siempre estoy interrogándome y examinándome y hasta me olvido de los otros. ¿Le digo la verdad? Tuve miedo de que todo esto me trajera mala suerte.” (CASARES, 2005, p. 99).

Já preso no manicômio, o relojoeiro observa os outros internos e todo o espaço físico do lugar. Na solidão, indignado com todo o absurdo que aconteceu em sua vida e na de sua família, ele tenta estabelecer laços, mesmo que isso seja quase impossível, com os internos – pessoas excêntricas que antes ele rejeitaria – e com o espaço físico ao redor: “Mientras meditaba sobre todo esto miraba el patio, abajo, con el perro, las ventanas vacías del quinto piso, y en las de otros pisos, a varios personajes que ya eran para mí habituales. Es curioso como cualquier lugar, después de un tiempo, se convierte en nuestra casa.” (CASARES, 2005, p. 160). Para quem tinha sua casa e a passagem como os únicos lugares seguros, Bordenave dá sinais de abertura para outros espaços e para a convivência com outros tipos de pessoas: “En realidad, las caras que solía ver en las ventanas, aunque de locos, no eran tan repulsivas.” (CASARES, 2005, p. 160). O relojoeiro descreve seus vizinhos e demonstra ter certo carinho e preocupação com eles. Ele comenta sobre um senhor que sempre o cumprimentava o qual tinha um sorriso irônico e fazia um gesto de quem não se importava com a situação; sobre uma senhora que parecia desconsolada; uma menina magra e muito bonita que vivia caçando uma mosca imaginária e o senhor de cabelos longos que, mais tarde, no momento da fuga, encorajou-o com o olhar. Depois, ele conta: “Usted no va a creer: me acostumbré a mis vecinos y, de vez en cuando, me arrimaba a la ventana, para ver si estaban en su puesto. Generalmente estaban.” (CASARES, 2005, p. 160).

Quando já tem toda a fuga planejada com a ajuda de Paula, Bordenave teme que sua ansiedade atrapalhe tudo. Então, percebe o valor do processo de escrita da carta, que, como uma prática de si – a composição se si – auxilia em seu autocontrole:

Yo sé que alguien dijo que no hay nada peor que la esperanza. No me pregunte si fue Ceferina, Aldini o don Martín. Sacados esos tres ¿quién va a ser? Lo cierto es que me dijo la verdad. Desde que Paula se explicó el plan de fuga, yo no me aguantaba a mí mismo. El bastión, lo que me permitía aguantar un poco y seguir esperando, era la redacción de este informe. (CASARES, 2005, p. 164).

O relojoeiro percebe também que precisa cuidar não só de seu espírito, mas também de seu físico, o qual recebe mais atenção e uma maior consideração de sua importância para a prática de si:

Un peligro más grave era el de no dormir de noche, de estar nervioso, de que el enfermero o el médico lo notaran, de que me dieran algunas gotas que me dejaran dormido o por lo menos aflojaran mi voluntad. Tenía que llegar en buen estado físico a la noche del 31 e ignoraba qué tratamiento me habían preparado los médicos. (CASARES, 2005, p. 164).

A prática de si do relojoeiro – sua correspondência e sua fuga – pede alma e corpo, espírito e animalidade, lucidez e loucura, cuidado e intrepidez, singularidade e coletividade, reflexão e arrebatamento, descontinuidade e continuidade, rigor e riso. Este último recurso é o que contribuirá para que Bordenave suporte a indignação e o assombro que lhe causam o absurdo que invade sua vida e a certeza de ter sido injustiçado. A introdução do riso em seu relato contribui para o processo de distanciamento de si, já que ao debochar de si mesmo o relojoeiro se tratará como uma terceira pessoa, e, ainda, força-o a reconhecer que sua covardia e seu egoísmo também foram responsáveis pelos acontecimentos terríveis que tomaram sua vida após a internação, consentida e acordada por ele, de Diana. Outra importância da sátira em que se transformam as cenas lembradas por Bordenave por meio do riso de si mesmo pode ser explicada como uma estratégia de Bioy Casares, que, com isso, alerta o leitor para não criar muita empatia com o personagem quando este se faz de vítima, mas é, também, um recurso do próprio relojoeiro que ao pretender que seu correspondente ria de suas trapalhadas, evita sua compaixão (recordamos aqui que consideramos seu correspondente tanto Félix Ramos quanto ele mesmo no exercício de seu autoexame).

O recurso de Casares coincide com uma fórmula do riso analisada por Bergson. Para o filósofo francês, há algo que causa mais riso que a imoralidade: a insociabilidade. Ademais, para ele, a equação perfeita para o riso é a soma desta característica do personagem com a insensibilidade do espectador. Quanto ao personagem principal de Casares, já se destacou bastante sua insociabilidade exatamente como a caracteriza Bergson, ou seja, sua desatenção para as coisas, para o outro e para si mesmo. Igualmente, destacou-se a neutralização da compaixão que o riso provocado por essa desatenção estimula. Uma passagem que demonstra como o relojoeiro evita comover seu correspondente está logo no início de sua carta. Ele conta seu despreparo para lidar com a esposa geniosa e lembra uma discussão que tiveram justamente por sua falta de jeito e pelo gênio difícil de Diana. Trata-se de uma ocasião em que a esposa percebe seu semblante triste e pergunta o motivo. A cena é cômica pela série de mal entendidos. A conversa se inicia com a pergunta de Diana: “¿Por qué estás triste? –Porque me pareció que no estabas contenta. –Ya se me pasó [...] A lo mejor, creyendo ser cariñoso, agrego: -Si no querés entristecerme, no estés nunca triste” (CASARES, 2005, p. 14). O pedido pode soar como uma declaração de carinho, mas também como um pedido egoísta. Diana, obviamente, considera a fala com a segunda interpretação:

-Entonces no vengás con el cuento de que es por mí que te preocupás – me grita como si fuera sordo –. Lo que yo siento a vos te tiene sin cuidado. El señor quiere que su mujer esté bien, para que lo deje tranquilo. Está muy interesado en lo suyo y no quiere que lo molesten. Es, además, vanidoso. (CASARES, 2005, p. 14).

O teor cômico aumenta com a tentativa de conserto do relojoeiro: “-No te enojés que después te sale un herpes de labio – le digo, porque siempre fue propensa a estas llaguitas que la molestan y la irritan. Me contesta: -¿Tienes miedo que te contagie?” (CASARES, 2005, p. 14). A comicidade é provocada justamente pela falta de tato de Bordenave que provoca uma sucessão de desentendimentos. Ele faz questão de explicar para seu leitor o porquê do relato, que é exatamente o fato de não se importar em se expor ao ridículo para não tomar o caminho mais fácil, que é o de se vitimizar e provocar compaixão no outro: “No le refiero la escena para hablar mal de mi señora. Tal vez la cuento contra mí.” (CASARES, 2005, p. 14).

Outra passagem na qual o relojoeiro evita se fazer de vítima com o recurso de rir de si mesmo é quando ele narra as esperas intermináveis por Diana no período anterior a sua internação, quando ela passava grande parte das noites na escola de cachorros. Para evitar que os vizinhos o vissem desesperado pela volta da esposa e começassem a fazer fofocas com o fato, ele escolhia os lugares da rua que não tinham iluminação e ali se escondia.

Como le contaba: si me entraba la desazón, con el pretexto de tomar aire, salía a la calle, elegía el lugar menos iluminado, me recostaba contra el cerco y esperaba. Esperaba con inquietud en el alma, porque Diana tardaba más de lo previsible, pero también porque siempre aparecían los vecinos, que viven para sorprenderlo a uno y repartir el comentario por el pasaje (CASARES, 2005, p. 28-29).

Seu relato dosa o drama dessa espera, que caso ficasse apenas no drama enterneceria seu receptor, com a situação engraçada que seu jeito atrapalhado provoca. Assim, ele não omite para seu leitor que o esperto Gordo Picardo e até mesmo seu amigo Aldini, cuja visão já estava bastante comprometida, já sabiam onde ele se escondia, ou seja, ele pensava que seu esconderijo era totalmente secreto, mas até mesmo seu amigo deficiente visual conseguia enxergá-lo: “Una noche Picardo se me vino derecho, como si supiera dónde iba a encontrarme” (CASARES, 2005, p. 29) e “Otra noche el mismo Aldini, que según Ceferina está perdiendo la vista, con el pretexto de pasear el perro [...] caminó hasta donde yo estaba – el lugar más oscuro, le garanto...” (CASARES, 2005, p. 29).

O relojoeiro segue com sua estratégia de rir de si mesmo, e provocar esse mesmo riso em seu leitor, em sua composição de si. Logo após se deixar influenciar pelos argumentos

persuasivos de Standle para internar Diana e se gabar de ter saído vitorioso na discussão, ele conta que enquanto voltava para casa com ar de triunfo, percebeu que sua atitude conciliadora poderia ser interpretada pelo professor alemão como uma prova de seu temor. Então, ele resolve retornar à escola de cachorros para enfrentar o alemão. Seu leitor espera por uma atitude realmente valente, de real enfrentamento, mas o relojoeiro não esconde que, novamente, atuou como um covarde atrapalhado e submisso, o que, na releitura de suas atitudes, agora no tempo de sua composição de si, resulta em uma efetiva autocrítica com a qual ele reconhece que seu comodismo, egoísmo e sua covardia também foram responsáveis pelo horror que vitimou sua família:

Di media vuelta, volví a la casilla, entreabrí la puerta, me asomé. El profesor parecía de nuevo disgustado. –Que mi señora no traiga quejas, porque usted y ese doctor la van a pasar mal. – Como abrió la boca y no contestó, le grité – : Si tiene algo que decir, hable. –No, no – balbuceó -. No habrá queja [...] Cerré la puerta. Me fui como triunfador, pero la satisfacción no duró mucho. Me dije: “Le doy la razón a la pobre Diana. Yo estoy miserablemente ocupado en mi amor propio. Quién sabe si con estas compradonadas no demoro su libertad”. (CASARES, 2005, p. 42-43).

Ainda sobre a função do riso na narrativa e na trama, Bioy Casares afirma na entrevista ao programa Bazartv que sua obra preferida é *Dormir al sol* justamente pela presença da alegria em quase toda a história (ele enfatiza que essa alegria só não está presente no início e no final). Quando recorda alguns momentos engraçados de seu passado, o relojoeiro tem seu apreço pela vida e seu afeto por parentes e amigos reforçados, o que é bastante importante para que tenha determinação para lutar contra o absurdo e o horror que se instalam em sua vida. Em algumas passagens, Casares provoca o riso no leitor com uma técnica humorística analisada por Bergson e Lalo na qual a ação se dá quando o corpo se adianta à alma e a embarça. Assim, Bordenave recorda uma trombada que teve com Ceferina quando, chateado com os insultos de Adriana María, resolveu buscar o apoio irrestrito que só podia ter de sua mãe de criação: “Disimulé como pude la contrariedad y en busca de un pecho fraterno, como dice el tango, me largué a la pieza de Ceferina, en el fondo.” (CASARES, 2005, p. 45). O relojoeiro usa o verbo *largarse* justamente porque saiu correndo precipitadamente em busca de Ceferina, ou seja, em um desespero que não permite reflexão ou cálculo dos gestos. Desse ato desembestado, só podia resultar uma trombada muito divertida: “En la misma puerta se produjo el encontronazo, que no fue duro, porque Ceferina iba cargada de almohadas y de mantas, pero que me desconcerto.” (CASARES, 2005, p. 45). As cenas em que Adriana María tenta seduzir o lerdo e ingênuo Bordenave também são

bastante divertidas pela forma como o relojoeiro as narra em sua carta. Em muitas das investidas de sua cunhada, o fato de ambos estarem preocupados com situações totalmente distintas – ela em seduzi-lo e ele em ter certeza de que agiu bem ao internar a esposa – faz com que um não considere a fala ou a atitude do outro como realmente deveriam ser compreendidas, do que resultam cenas cômicas. Bordenave recorda um dia em que, incomodado com Ceferina, quis dar uma volta na rua. Adriana María percebe sua chateação e o convida para ir ao quarto dela para conversarem: “-¿Qué le sucede al pobrecito? – Apoyó las manos en mis hombros, me Miró fijamente, sin titubear cerró la puerta de una patada e insistió con una voz muy cariñosa –. ¿Qué le sucede?” (CASARES, 2005, p. 49). O relojoeiro não se importa em relatar tamanha ingenuidade, que mais faz com que pareça um tolo, e revela não ter percebido a tentativa de sedução da cunhada, cuja atitude intencional ele interpreta como inocência: “Yo quería librarme de sus brazos y salir de la pieza, porque no sabía qué decirle [...] y a lo mejor sin dar a entender que desaprobaba, como una falta de tino, el hecho tan inocente de cerrar la puerta.” (CASARES, 2005, p. 49). Ele confessa que, como sempre, queria apenas evitar mais conflitos e confusões e, por isso, mais uma vez, tem seu espaço invadido e perturbado. O diálogo no qual cada um entende a linguagem verbal e corporal conforme seus interesses começa: “Obré así en la inteligencia de asegurarme la simpatía de mi cuñada. –Me pregunto si no es una barbaridad – murmuré.” (CASARES, 2005, p. 49). O relojoeiro se refere ao fato de ter internado a esposa, mas Adriana María entende que ele está aventando a possibilidade de se entregar a sua sedução: “-¿Dónde está la barbaridad? – exclamó, de lo más contenta.” (CASARES, 2005, p. 49). A parte mais cômica acontece quando Bordenave não entende os gestos sedutores da cunhada: “Debí de estar pálido, porque se puso a fregarme como si tratara de excitar, en todo mi cuerpo, la circulación de la sangre.” (CASARES, 2005, p. 49). Com esse lado trapalhão do protagonista que passa por uma experiência trágica, Casares lança mão do tragicômico para dosar, no leitor, a empatia e a indiferença em relação a seu drama, já que o relojoeiro se revela ingênuo e excessivamente bem intencionado, mas, também, frouxo e egoísta, ou seja, um personagem nada maniqueísta.

Quanto ao fato de o próprio Bordenave adotar a capacidade de rir de si mesmo em sua composição de si, seu amigo Aldini pode ter servido de exemplo. O relojoeiro recorda certo dia em que se encontrou com o amigo reumático no restaurante do bairro. Aldini estava muito triste porque sua esposa, Elvira, também havia sido diagnosticada como enferma. Na ocasião, Gordo Picardo e o advogado Rivaroli sentam à mesa deles sem ser convidados e começam uma conversa extremamente invasiva. Bordenave se preocupa com o amigo que

sempre havia sido exemplo de discrição, mas resolve expor algo muito íntimo para os dois indiscretos: Aldini confesó:

-Tal vez porque la vista se me nubla, cuando hay poca luz, veo a mi señora más linda, no sé cómo decirles, como si fuera joven. Una cosa bastante rara: en esos momentos creo que es como la veo, la muchacha que fue cuando joven y la quiero más. -¿Y si te calzás los anteojos? – preguntó Picardo.
-Qué querés, aparecen detalles que más vale pasar por alto. (CASARES, 2005, p. 54).

Surpreso e indignado com a superexposição que o amigo faz de si e de sua esposa, Bordenave comenta: “-No te reconozco – dije -. Generalmente no pecás de indiscreto.” (CASARES, 2005, p. 54). A resposta de Aldini soa como uma reivindicação do riso como antídoto contra as dificuldades ou os absurdos da vida e até mesmo como um conselho para que o relojoeiro aprenda a não se levar tão a sério sempre: “-Bueno, Che – protestó –, un día puedo estar medio alegre.” (CASARES, 2005, p. 54).

Se se considera a árdua tarefa do relojoeiro, pode-se afirmar que ele cumpriu muito bem o seu papel, como ele mesmo reconhece: “Cuántos recuerdos revivo al correr de la pluma; algunos angustiosos, no lo niego, pero muchos gratos. Opino que el balance final es favorable, de modo que veo confirmada mi invariable convicción de que tengo suerte.” (CASARES, 2005, p. 157). É essa nova maneira de reconhecer a vida e essa nova forma de se relacionar consigo mesmo e com o Outro que fazem com que Bordenave, mesmo que ainda cativo no manicômio, conclua que tem sorte. Pena que a imunização que vitimou sua família ainda usaria seu bem mais precioso – o amor de sua vida – e o discurso da saúde para dar um grande golpe em sua felicidade.

2.7 A Imunização

“Toda la noche me acompañó la aflicción. Pensando tristezas me desvelé...” (CASARES, 2005, p. 27). O relojoeiro relata em sua carta a noite de pesadelo que teve após receber em sua festa de aniversário, sem ter convidado, o professor alemão da escola de cachorros. O relojoeiro medroso, que até então pensava poder afastar de si qualquer perigo ou injustiça por ser um cidadão de bem que se esmerava para estar sempre dentro da ordem e da moral e, ainda, por se privar de conviver com estranhos, por ser extremamente discreto e evitar uma convivência efetiva com o outro nos espaços públicos, começaria a viver uma terrível trama que lhe roubaria tudo pelo que mais tinha apreço: família, lar e o bairro onde

morava desde seu nascimento. Bordenave intui que aquele pesadelo se transporia também para sua vida e a de sua família, que seriam vítimas de uma trama perversa muito bem arquitetada pelo professor alemão da escola de cachorros e por médicos de um hospício, os doutores Samaniego e Campolongo. Os propósitos médico-científicos que fundamentam a prática que vitimiza o relojoeiro possuem caráter imunizante e serão discutidos como tal. Porém, é importante considerar que o excesso de cautela do protagonista bem como o orgulho que ostenta por ter uma conduta dentro da ordem já caracterizam uma vida imunizada justamente por ele ser avesso aos vínculos comunitários, recordando que estamos adotando a concepção de Esposito para comunidade, ou seja, uma convivência que acolhe os conflitos e requer certa renúncia de si com uma consequente abertura vulnerável para o estranho até um ponto em que não haja distinções entre o indivíduo e o outro. Esposito reconhece que essa proposta se apresenta como uma ameaça para a identidade individual por fragilizar os limites que asseguram sua estabilidade, pois, segundo ele, “expone a cada cual a un contacto, o también un contagio, potencialmente peligroso por parte del otro.” (ESPOSITO, 2009a, p. 98). Esse efeito é, na verdade, um propósito da proposta comunitária, mas o filósofo italiano ressalta que, justamente por isso, a modernidade elaborou o processo contrário, que é a imunização. Assim, ele explica como a estratégia imunizante se opõe à comunidade:

Si la primera obliga a los individuos a algo que les empuja más allá de sí mismos, la segunda reconstituye su identidad protegiéndoles de una peligrosa contigüidad con lo otro respecto de sí mismos, descargándolos de todo deber frente a ello, recludéndolos en el caparazón de su propia subjetividad. (ESPOSITO, 2009a, p. 98).

Uma importante reflexão sobre essa estratégia imunizante da modernidade e sua relação com a liberdade também pode explicar por que o relojoeiro – visto, na trama, como um exemplar de indivíduos que se imunizam – perde, como consequência, sua liberdade. Ao desobrigar o indivíduo de seus deveres relativos ao outro, o discurso da modernidade acena com uma promessa de garantia de autossuficiência de cada um. Com isso, os indivíduos são igualados justamente em sua recíproca separação. Dessa forma, quando a filosofia política moderna tentou restituir ao conceito de liberdade seu caráter universal, só pôde fazê-lo dentro desse traço particularista. Liberdade deixou, então, de ser algo relacional para se constituir como aquilo que separa o indivíduo de seu outro e que o resguarda de todo imprevisto procedente da vida em comum (Esposito, 2009a). Uma consequência cruel dessa política moderna de imunização é que a liberdade passa a ser concebida como um direito ou uma propriedade do indivíduo que aceite ter uma vida imunizada para receber garantia de proteção

de sua vida e de seus bens. Esposito recorda uma observação de Hanna Arendt sobre essa questão: “se es libre sólo si – y en tanto – se está seguro – si la libertad resulta ‘asegurada’ o ligada a su significado defensivo y autoidentitario.” (ARENDRT *apud* ESPOSITO, 2009a, p. 104). Percebe-se, assim, a estratégia de se retirar da liberdade seu caráter relacional, ou seja, de vida em comum, para que ela passe a ter significado anticomunitário, já que “es libre aquel que es propietario de aquello que le pertenece.” (ESPOSITO, 2009a, p. 104). O principal caráter de dominação que essa concepção moderna revela é o fato de fazer parecer que liberdade é algo que se tem – ou, como consequência, não se tem – quando, na verdade, só se pode ser livre quando se sabe que liberdade é questão de ser, ou seja, sua conquista só depende de uma decisão por ser livre. Nas palavras de Esposito, liberdade é “una ‘decisión de existencia’ que no puede devenir objeto de teoría y tampoco, propiamente, de pensamiento, sino práctica de experiencia.” (ESPOSITO, 2009a, p. 105).

Por ser uma questão de decisão de existência e por ter caráter relacional, de vida compartilhada, a liberdade é uma prática singular que se assemelha às experiências comunitárias, ou seja, ela é “la dimensión singular de la comunidad” (ESPOSITO, 2009a, p. 107). Sendo assim, é essa liberdade como decisão de existência liberta de obediências cujo propósito, mesquinho, é o de se garantir proteção para a vida e, conseqüentemente, contra o estranho, é o que proporciona a resistência à imunização. Dessa forma, pode-se perceber por que o relojoeiro acaba por perder sua liberdade, pois antes do horror que o obriga a lutar por sua vida, sua prática era a de sempre renunciar à tarefa de se fazer livre. Ao se imunizar das relações comunitárias com o objetivo de se proteger do estranho, Bordenave nega seu direito a construir sua existência e, portanto, sua liberdade, pois quando se leva a imunização até as últimas conseqüências, ela, que promete proteger a vida, acaba por negar essa mesma vida, uma vez que a coloca em uma armadura que impede o exercício da liberdade e, sobretudo, a maior essência da existência que é a circulação de sentidos, ou seja, seu caráter exposto. Assim, se o relojoeiro opta por se imunizar dos vínculos comunitários, é justamente essa escolha de vida que acabará por fazer dele vítima de uma imunização muito mais cruel que se inicia com a atitude invasiva de Standle.

2.7.1 *Caballero teutón*

Standle é um homem misterioso de compleição robusta cuja descrição, feita por Bordenave para Félix Ramos, o destinatário de sua carta, chega a ser bastante ameaçadora: “Haga memoria: un gigantón de gabardina, rubio, derecho como palo de escoba, medio

cuadrado en razón de las espaldas anchas, de cara afeitada, de ojos chicos, grises, que no parpadean, le garanto, aunque el prójimo se retuerza y clame.” (CASARES, 2005, p. 18). O mistério que envolve Standle alimenta as mais diversas especulações sobre sua origem entre os moradores da vizinhança:

En el pasaje corren sobre ese individuo los más variados rumores: que llegó como domador del Sarrasani, que fue héroe en la última guerra, fabricante de jabones con grasa de no sé qué osamenta, e indiscutido as del espionaje que transmitió por radio, desde una quinta en Ramos, instrucciones a una flota de submarinos que preparaba la invasión del país. (CASARES, 2005, p. 18).

Mas a especulação que mais chama a atenção do relojoeiro é a de seu amigo Aldini, que, cheio de cuidados para que ninguém mais escutasse sobre sua suspeita, cochicha aos ouvidos de Bordenave: “-Es caballero teutón”. (CASARES, 2005, p. 18).

A presença do alemão na casa do sistemático e reservado relojoeiro irrita-o bastante, sobretudo porque Bordenave presencia o quanto o professor da escola de cachorros hipnotiza toda a família. Após narrar toda a cena e reproduzir o discurso de Standle sobre cachorros, o relojoeiro comenta com seu destinatário: “Al oír estas pesadeces yo ni remotamente sospechaba sus terribles consecuencias.” (CASARES, 2005, p. 23). Bordenave ainda não tinha como saber tudo o que aconteceria depois de ter recebido o alemão misterioso em seu próprio lar, mas sua intuição, um pesadelo que teria de noite e uma observação que ele faz sobre uma fala de Standle já anunciavam a terrível imunização que vitimaria sua família. Sobre a fala de Standle, o relojoeiro pensa: “Algunos alumnos de la escuela se desenvuelven – si me atengo a los relatos del alemán – como seres humanos hechos y derechos.” (CASARES, 2005, p. 22). Quanto a isso, Bordenave jamais aventaria a possibilidade de que em muitos dos corpos dos cachorros do alemão habitavam espíritos humanos transplantados. O pesadelo de Bordenave também se baseia nesse horror que mistura cachorros com seres humanos:

Por fin me dormí para soñar que perdía a Diana, creo que en la Avenida de Mayo, donde nos habíamos encontrado con Aldini, que anunció “Los aparto por un instante, para decirte un secreto sin ninguna importancia”. Muy sonriente hacía el ademán de apartarnos y en seguida me apuntaba con un dedo. El carnaval desembocó entonces en la avenida y la arrastró a Diana. La vi perderse entre máscaras disfrazadas de animales, que incesantemente pasaban, con el cuerpo a rayas de colores como de cebras o de víboras y con la cabeza de perro en cartón pintado, de lo más impávida. No me creerá: todavía dormido, me pregunté si mi sueño era un efecto de lo que sucedió o un anuncio de lo que iba a suceder. (CASARES, 2005, p. 27)

O pesadelo que, mais tarde, revela-se um anúncio do que ia acontecer, intriga pela pessoa que separa o casal: Aldini. O melhor amigo de Lucho Bordenave sofre de reumatismo e, por isso, tem o físico bastante debilitado. O *rengo* (manco), como o relojoeiro costuma chamá-lo, representa, como amigo e como enfermo, duas coisas que são um dos alvos e um dos pretextos usados pela imunização: a vida em comunhão com o Outro e a enfermidade, respectivamente.

Após a visita indesejada do alemão, a vida de Bordenave se transforma em um pesadelo. Diana, ávida por conviver com cachorros depois de ouvir o discurso de Standle, passa a frequentar sua escola todos os dias, deixando seu lar e seu marido sozinhos até avançada a madrugada. Com um discurso sobre a saúde muito bem tramado e com a ajuda do egoísmo e da debilidade do relojoeiro, o professor alemão o convence a internar sua esposa. No início do diálogo, Bordenave desconversa sobre a possibilidade de sua esposa estar doente, mas, esperto, Standle afirma: “-No se haga el que no capta. Está muy enferma. Si no actuamos, puede llegar a ese punto del que nadie vuelve.” (CASARES, 2005, p. 31). Como mesmo depois dessa ameaça, o relojoeiro segue insistindo que Diana está bem, o alemão resolve ser taxativo e, dessa forma, consegue convencer o pobre Bordenave, que nem procura saber, antes, que tipo de tratamento será feito: “-Actuamos en el acto o pierde prácticamente a la señora. –Actuemos – le dije y le pedí que me explicara como.” (CASARES, 2005, p. 31). Porém, ao saber que se trata de internar Diana no hospício, o relojoeiro resiste à ideia e, diante disso, Standle apela para seu egoísmo e insinua a vergonha que é para ele ter a esposa todo o dia fora de casa, passeando até de madrugada: “-Mientras dure la internación, para usted se acabaron los dolores de cabeza. Dios me perdone, dije: -¿Usted cree?” (CASARES, 2005, p. 32). O relojoeiro recorda uma cena que faz com que ele saiba que Standle e Samaniego eram muito próximos:

Lo miré sorprendido, aunque sabía perfectamente que era compinche del doctor, porque los viernes a la noche juegan al ajedrez, a la vista y paciencia del público, en La Curva, de Álvarez Thomas y Donado. Es verdad que yo sabía todo esto de mentas: por una de esas grandes casualidades del destino, hasta aquel momento nunca se me había cruzado ante los ojos el doctor Reger Samaniego, con su cara de momia. (CASARES, 2005, p. 33).

Apesar de intuir que o alemão estivesse de conluio com Samaniego, o orgulho ferido de marido, a vaidade e o egoísmo são maiores e, então, ele aceita a internação de sua esposa: “Cuesta creerlo, pero le repetí varias veces ‘Gracias’, porque aún lo veía como un amigo y como um protector. Nada más que por la dificultad de encontrar las palabras, no le dije: ‘No

sabe el peso que me ha sacado de encima” (CASARES, 2005, p. 33). Assim, a internação que instaura a violência na família Bordenave fica acertada entre ambos. Depois de se despedir de Standle, Bordenave começa a refletir sobre sua atitude e percebe que se deixou enredar pela maneira ardilosa com que o alemão discursou: “Quién sabe si Standle no me había parecido un protector, porque no me dejaba abrir la boca para plantear mis dudas.” (CASARES, 2005, p. 34). Mais uma vez, a observação de Esposito é bastante pertinente quando alerta que o medo excessivo de riscos, que muitas vezes são forjados e estimulados justamente para que haja súplicas por proteção, adquire características de doenças autoimunes altamente destrutivas, pois “el exceso de defensa contra los elementos extraños al organismo se vuelve contra él, con efectos potencialmente letales.” (ESPOSITO, 2009a, p. 117). É exatamente o que acontece com o relojoeiro que opta por ter uma vida imunizada, pois seus temores e suas defesas excessivas levam-no a viver o horror que se inicia com a visita inoportuna de Standle.

Sobre a presença desse misterioso alemão na trama de Casares, muitas questões podem ser postas. Como mencionado no primeiro capítulo, algumas passagens da obra suscitam um debate sobre a antiga querela que envolve os peronistas e sua suposta relação estreita com nazistas. Se consideramos um conto intitulado “La fiesta del monstruo” que Casares escreveu com Borges sob o famoso pseudônimo de Bustos Domecq, no ano de 1947, ou seja, quando o peronismo começava, alguma afirmação de provocação sobre o fato é suscetível de aparecer já que, resumidamente, trata-se da história de uma massa de seguidores do presidente, que recebe a alcunha de monstro, que faz uma viagem em comboio rumo à Plaza de Mayo para um evento que alude ao *Día de la Lealtad*, ocorrido em 17 de outubro de 1945, quando sindicatos e operários se reuniram no centro de Buenos Aires para exigir a liberação de Perón, que seria eleito dois anos depois. Antes de chegarem ao destino, os seguidores cruzam com um estudante judeu a quem obrigam a elogiar o “monstro” diante de sua foto. Como o judeu se nega a obedecer, acaba sendo assassinado. Muito já se escreveu sobre o conto como o encerramento de uma trilogia composta por *El Matadero*, de Esteban Echeverría e *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi, que tratavam da disputa entre dois grupos políticos na época da organização territorial da Argentina: *federales* (representavam as províncias, a população *gaucha* e preferiam um governo descentralizado e mais voltado para as questões locais) e *unitários* (representavam a capital, queriam um governo centralizado na mesma e defendiam os ideais iluministas). Tanto Echeverría quanto Ascasubi eram unitários e trataram a disputa como uma luta entre a barbárie que precisava ser civilizada (*federales*) e a civilização (*unitários*). As críticas mais comuns, encabeçadas pelos intelectuais engajados no *Revisionismo Histórico de Argentina*, estudos que apresentam outra versão para a História

oficial de substrato iluminista, costumam analisar o conto de Borges e Casares como um elitismo ressentido no qual os peronistas representariam a barbárie, argumento que corroboram destacando a forma sarcástica com que Borges e Casares descrevem a massa popular. Porém, duas questões merecem ser postas. Em primeiro lugar, concordamos com alguns críticos literários argentinos como Paola Cortés Rocca, quem afirma que o incômodo de Borges e Casares não tinha relação com certo elitismo ressentido com o protagonismo das classes populares no governo peronista, mas, sim, com o populismo que incitava o fanatismo cego e reprimia, sutilmente, as vozes dissonantes, impedindo o debate: “Lo que parece exasperar a Borges y a Bioy Casares no es tanto la visibilidad de cierta clase social en el espacio público sino el mecanismo mismo de la representación política que constituye al peronismo y sus modos de legitimación de poder.” (CORTÉS ROCCA, DIELEKE, SORIA (Eds.), 2010, p. 189). Com isso, seguimos defendendo o respeito e a admiração que Bioy Casares revela ter, tanto em sua ficção quanto em entrevistas já citadas, pela cultura popular argentina, sobretudo no que tem de irreverente, o que já se discutiu na análise do personagem Gordo Picardo e será discutido, ainda, com Ceferina e seus ditos populares.

Para essa seção, que analisa o papel de Standle, o professor alemão da escola de cachorros, interessa discutir a forma como ele é caracterizado por Casares e a questão que se pode levantar sobre o tema do nazismo. Se em “La fiesta del Monstruo” a insinuação sobre a relação do peronismo com nazistas está claramente posta na passagem em que os seguidores do “monstro” matam o estudante judeu, cena pouco sutil que pode ser explicada pela confissão de Casares de que ele e Borges escreveram o conto em um momento de ódio ao peronismo; em *Dormir al sol*, ficção primorosa do escritor, tudo é feito com uma argúcia narrativa que tanto pode levar a uma leitura das cenas como discussão de um fato histórico quanto como provocação do debate que esse fato, então questionável, suscita. Novamente, um dos recursos estéticos do escritor é o riso que ao ser estimulado após uma sutil referência ao fato histórico, arrefece o engajamento do leitor e, dessa forma e a partir de então, retira-se desse fato seu caráter de acontecimento. Percebe-se, assim, uma estratégia narrativa que não afirma totalmente, mas tampouco nega a questão. Além de todas as lendas criadas pelos vizinhos, já mencionadas, a passagem mais interessante para se comentar o assunto é a da visita que Bordenave faz ao professor em sua escola depois da internação de Diana. O relojoeiro repara todo o ambiente em que é recebido por Standle: “En el cuartito faltaba aire. De las paredes colgaban retratos de perros enmarcados como si fueran personas y una acuarela que presentaba un barco de guerra, en cuya proa descifré la palabra Tirpitz.” (CASARES, 2005, p. 40). A inocência de Bordenave, que ignora ser o Tirpitz um couraçado

nazista, dá o tom cômico a uma cena que evoca justamente a discussão sobre as relações estreitas de Perón com o nazismo. O relojoeiro cita o couraçado como se descrevesse um navio de guerra qualquer e tanto o riso que provoca no leitor por seu jeito trapalhão quanto o fato de que em nenhum momento da trama o quadro é usado ou discutido como prova concreta contra Standle, fazem com que o tema seja tratado da seguinte maneira: se é lenda já virou fato, se é fato já virou lenda. Porém, repetimos, a questão é lançada pelo escritor quando trata do personagem, que é comparsa dos doutores Samaniego e Campolongo em seus planos imunizantes.

2.7.2 *Samaniego e Campolongo*

“Se trata de un individuo de cara afeitada, muy pálida y redonda, tan peinado que usted supone que echó mano a compás y regla para distribuir los pelos.” (CASARES, 2005, p. 59). Depois de internar Diana e passar dias sem notícias dela, Bordenave resolve enfrentar sua covardia e vai até o hospício. Como Samaniego, o médico chefe, não está, seu auxiliar, o doutor Campolongo, atende o relojoeiro. A descrição que Bordenave faz do médico auxiliar chama a atenção pela carga excessiva de zelo, limpeza e precisão na distribuição dos cabelos. O relojoeiro, acostumado a observar detalhes, notará esse mesmo cuidado extremo com a higiene no doutor Samaniego. Ele chega a enfatizar a brancura exagerada da pele dos dois: “En el despacho de Reger Samaniego, me recibí personalmente el doctor Campolongo, que cerró la puerta con llave y me extendió, con la mayor indiferencia, una mano pálida, tan mojada como la mía, pero que registraba una temperatura notablemente inferior” (CASARES, 2005, p 101). Adiante, comenta a palidez de Samaniego:

A los pocos días me encontré, en Carbajal y Tronador, con el doctor Reger Samaniego. Yo iba tan distraído que al verlo me sobresalté. Es verdad que sin la sombra negra de la barba mal afeitada su cara parecía, por la blancura, la de un muerto. (CASARES, 2005, p. 110).

A observação sobre a temperatura baixa do físico de Campolongo e sobre a brancura de Samaniego, que mais parece palidez de morto, é bastante pertinente, já que esses médicos se revelam, depois, pessoas capazes de cometer atrocidades por suas obsessões pela ordem e pela normalização de condutas. Após conversar com Standle, Bordenave suspeita das atividades dessas pessoas, mas não dá muito crédito para suas observações. Como já citado, o relojoeiro comenta saber que o alemão tem relação estreita com Samaniego e inclusive menciona o fato

de os dois jogarem xadrez “a la vista y paciencia del público, en La Curva, de Álvarez Thomas y Donado” (CASARES, 2005, p.33).

Essa observação de Bordenave cria uma imagem perfeita para a prática imunizante do alemão com os médicos, pois eles consideram os indivíduos daquela comunidade apenas como peças de suas experiências perversas e agem livre e impunemente devido à passividade de muitos que desconfiam deles, mas nada fazem por medo, comodismo ou por pensarem que suas desconfianças não têm cabimento. No caso dos médicos, sua formação profissional serve como escudo contra qualquer tipo de suspeita relativa a sua competência e seu caráter. Ademais, a própria forma como a especificidade da medicina lida com a população leiga funciona também como uma muralha que impede uma comunicação clara e efetiva entre as partes. A maneira como o hospício se isola da comunidade é um exemplo disso. Quando Diana já está internada, Bordenave passa a rondar o hospício e a escola de cachorros, mas sempre com receio de ser visto e com muito temor desses lugares:

Después, en los Incas, tomé el 113. Bajé en el puente, doblé hacia la derecha, me encaminé a la avenida San Martín y Baigorria. Allí estuve merodeando, apostado detrás de los árboles. En el afán por avistar a Diana, me despreocupé de los transeúntes que, según imagino, me observaban con desconfianza. No le niego que me llevé un susto cuando el propio doctor Campolongo salió del edificio, cruzó la calle y se vino derecho hacia mí. (CASARES, 2005, p. 79).

Quando a saudade da esposa é maior que o medo, o relojoeiro resolve enfrentar o hospício que mais lhe parece uma fortaleza. Samaniego, o médico principal, não pode atendê-lo e, então, Campolongo o recebe com uma atitude – que se repete nas outras vezes que Bordenave entra no hospício – que desagrada o relojoeiro: “Primer detalle que no me gustó: en cuanto me tuvo ahí, cerró la puerta con llave.” (CASARES, 2005, p. 59).

Os médicos também blindam a medicina por meio da linguagem que usam para dialogar com seus pacientes. Há duas passagens nas quais se critica a forma indiferente e fria com que médicos conversam com seus pacientes, em alguns casos com a opção de usar termos técnicos que dificultam a compreensão por um leigo e em outros com exemplos simplórios que subestimam a inteligência do interlocutor. Quando o doutor Samaniego procura Bordenave após sua fuga e o convence a voltar para o hospício, usando a falsa Diana como isca, na conversa que ambos têm o relojoeiro reclama da falta de clareza do médico: - “Trate de entender, porque de su respuesta dependerá lo que yo decida [...] Me pareció que amenazaba. Contesté: -Si quiere que lo entienda, hable claro.” (CASARES, 2005, p. 179). Em

outra passagem, mais importante porque estimula uma discussão sobre essa prática médica que ignora a subjetividade dos pacientes e os trata como objetos, o mesmo doutor Samaniego tenta convencer Bordenave que ele é o enfermo da vez, já que conviveu com a Diana neurótica. Para tal, o médico lança mão de comparações rasas, numa mostra de que subestima a inteligência do relojoeiro: “-Le previne también que muy difícilmente usted tendría la salud necesaria para enfrentar, a diario, a una persona normal. Ahí le recorde el ejemplo de la fruta podrida.” (CASARES, 2005, p. 142). Ao que Bordenave responde, com um discurso que suplica para que o doutor considere sua alma desconfiada e aflita: “-Mire, doctor, usted me habla por cuentecitos y figuras, pero yo le digo lo que siento. Cuando Diana me mira en los ojos, yo pienso algo rarísimo.” (CASARES, 2005, p. 142). A resposta cínica do médico, que sabe que no corpo de Diana está uma alma estranha, denuncia novamente uma prática médica que se atém à materialidade do corpo e despreza as questões da alma: “-Para que salga de dudas, le voy a sugerir un expediente muy simple. Tómele todas las impresiones digitales que quiera. Después me dirá si es o no la misma.” (CASARES, 2005, p. 142). Diante da demonstração de força que Bordenave dá ao responder que não adianta conversar com o doutor – “-Le digo la verdad: estoy casi convencido de que es inútil hablar con usted. No tengo más remedio que hablar con Ella. Voy a encontrar el modo de arrancarle la verdad.” (CASARES, 2005, p. 142) – Samaniego opta pela violência e se decide por silenciar e imunizar o relojoeiro: “Me parece que en esse momento me clavó la aguja y quedé dormido.” (CASARES, 2005, p. 143).

Sobre a questão, Bernardo Ruiz tem uma colocação bastante pertinente:

De ahí el valor de la obra de Bioy: la ciencia, el conocimiento, son verdaderos inasequibles para el hombre común, la impotencia humana ante esta verdad es absoluta. En el pensamiento del hombre de la calle los dioses de los antiguos, sus mitos y su magia ha sido sustituida por la magia de la computadora, el poder del científico, el alto grado de iniciación que implican las matemáticas y, en general, el cúmulo inaprehensible de información. (RUIZ, 1976, s.p.)

Diante dessa quase impossibilidade de acesso ao conhecimento científico, resta ao homem comum elaborar seu saber mediante outro recurso: sua imaginação, sua fantasia, seus mitos e provérbios. Como afirma Ruiz, a compreensão da obra de Casares depende da consideração da “posibilidad de la fantasía como una forma de la realidad del mundo: ‘Toda fantasía es real para quien cree en ella’ de acuerdo con postulados del Seudo-Plutarco.” (RUIZ, 1976, s.p.). É justamente por isso que defendemos que Bioy Casares revela em suas obras muita admiração

pelo saber popular. A forma divertida como retrata as lendas que a gente simples inventa e aventa, no caso de *Dormir al sol* na passagem em que Bordenave comenta as várias versões que seus vizinhos dão para o passado do misterioso Standle, revelam admiração pela criatividade dessa gente, cujas invenções, no caso da obra em questão, não estão tão distantes da realidade como parecem e são menos absurdas que a prática imunizante realizada pelos médicos com ajuda do professor alemão. Porém, há uma personagem que merece destaque em relação a esse assunto: Ceferina, a mãe de criação de Bordenave.

2.7.2.1 O sopro de vida

Ceferina, sopro de vida ou vento suave que anuncia a primavera, é parente distante de Bordenave que nasceu em uma província da Argentina e se mudou para a casa da família do relojoeiro, em Buenos Aires, quando ele ficou órfão de mãe. Desde então, cuidou do menino como se fosse seu filho e nunca mais deixou a família. Quando menciona Ceferina pela primeira vez na carta, Bordenave comenta o preconceito que ela sofreu por ser de uma província e faz questão de destacar sua inteligência. O apelido que ele revela ter sido dado a ela pelos vizinhos faz referência a seu jeito autoritário, mas, principalmente, a suas origens: “En el barrio la apodan Cacique. Lo que no saben es que esta señora, para no ser menos que muchos que la desprecian, leyó todos los libros del quiosco del Parque Saavedra y casi todos los de la escuelita Basilio del Parque Chas, que le queda más cerca.” (CASARES, 2005, p. 12). Apesar do nome que faz menção a Zéfiro, o vento suave, a mãe de criação do relojoeiro excede em franqueza e fala tudo o que pensa, por meio de frases feitas, mas quase sempre revela ser uma boa observadora da vida. Por isso, Bordenave sempre comenta sobre seu jeito de provocar com as verdades que diz: “-¿Van a seguir con la pelea hasta el día del juicio? – preguntó Ceferina, con esa voz que le retumba en el paladar.” (CASARES, 2005, p. 11). Como gosta de falar tudo o que pensa, assim ela enxerga os animais: “-Ceferina dice que los animales, a lo mejor, son gente castigada con la maldición de no poder hacer uso de la palabra.” (CASARES, 2005, p. 26). Sua opinião sobre o tema acaba por prenunciar o horror por que passa seu filho de criação.

Apesar de ser tão ríspida e de se exceder em sua franqueza, essa personagem recebe de Casares um nome que contradiz sua maneira de ser. Ainda que possa ser mais um recurso cômico do escritor, já que pode ser apenas uma ironia que acaba por destacar ainda mais o jeito rude de Ceferina, existe também a possibilidade de que o nome tão delicado seja uma homenagem à sabedoria popular que essa mulher de origem humilde e sem estudos

formais representa. Sua perspicácia e sua boa leitura de mundo aparecem em várias passagens e são suficientes para demonstrar a admiração de Casares pela gente simples. No aniversário de Bordenave, quando Standle chega sem ter sido convidado pelo aniversariante e encanta os presentes com suas explicações sobre a escola e os cachorros, Ceferina é a única, além do relojoeiro, que não se deixa seduzir pelo discurso do alemão: “Suspendidos de la palabra del profesor estaban todos, menos la vieja Ceferina, que por sordo encono a mi señora y a su familia se mantenía apartada y, bajo una risita de menosprecio, escondía su vivo interés.” (CASARES, 2005, p. 23). Quando a falsa Diana volta para casa no corpo da verdadeira, a única pessoa que, de imediato, percebe que não se trata da esposa de Bordenave é Ceferina. Todo o tempo, ela instiga o relojoeiro a investigar o assunto e, inclusive, em outra cena cômica da trama, aproveita a saída da impostora para revirar seus objetos pessoais no armário em busca de algo que prove a farsa. Em outra cena que também mostra sua impertinência e a falta de firmeza de Bordenave, já que sua mãe de criação sempre abre a porta do quarto do casal sem bater, sua fala revela que ela sabe bem que aquela mulher não é a verdadeira Diana: “Ceferina abrió la puerta bruscamente y anunció: -La cena está lista. Dio media vuelta y masculló una frase que interpreté como: «La otra por lo menos cocinaba».” (CASARES, 2005, p. 132). Sua sagacidade não a deixa enganar-se pela Diana falsa e, muito menos, pelo impostor que passa a ocupar o corpo de seu filho de criação. Pelo depoimento de Félix Ramos, o destinatário de Bordenave, descobre-se o fim de Ceferina:

Veinte días después ocurrió en mi presencia un desagradable episodio callejero. Me hamacaba en el silloncito de mimbre, a la puerta de casa, cuando por el centro del pasaje apareció Ceferina, una parienta de los Bordenave – aindiada, anciana, huesuda, alta – con las chuzas desmadejadas y con los ojos que le brillaban como si la consumiera la fiebre. Corrió hasta quedar frente a mí, agitando los brazos y gritando con voz alterada: -¡El que volvió no es Lucho! ¡El que volvió no es Lucho! De pronto se aflojó como un trapo. Me acerqué a mirar. Estaba muerta. En un instante se agolparon los curiosos. (CASARES, 2005, p. 195).

A morte de Ceferina é muito importante na trama, pois só após presenciar a cena tão triste, Félix Ramos resolve dar algum crédito às cartas de Bordenave e se decide por investigar o caso. Ademais, não faria sentido algum que continuasse viva a mulher para quem o relojoeiro era o único norte. Ainda sobre sua morte, sua própria perspicácia para compreender o mundo serve como explicação para o fato. Em uma conversa com Bordenave, na qual ela tenta mostrar para o filho de criação que a cunhada, que residia na casa durante a ausência de Diana, torcia para que a irmã não retornasse, apesar de simples, sua leitura de

mundo novamente se revela muito aguda: “-¿Sabés por qué este mundo no tiene arreglo? Le aseguré que no sabía. Me dijo: -Porque los sueños de uno son las pesadillas de otro.” (CASARES, 2005, p. 75).

2.7.3 *Vigilância e invasão da privacidade*

“No podía explicarle que en ese momento había descubierto que la cara pálida que me espiaba la otra noche desde la ventanita del taller era la de Reger Samaniego” (CASARES, 2005, p. 118). Um dia, quando Diana ainda estava internada, seu marido trabalhava na oficina na companhia da cadelinha quando pressentiu que estava sendo vigiado. Ele olhou para a janela e, por poucos segundos, viu um rosto muito branco a observá-lo. Bordenave relata em sua carta o dia em que foi buscar Diana no hospício, após ela receber alta. O relojoeiro ainda não conhecia o doutor pessoalmente. Depois de uma longa conversa, ele, exultante, leva sua esposa para casa. Só após sua emoção se acalmar um pouco é que ele se dá conta de que o homem que o vigiava da janela da oficina e o doutor Samaniego eram a mesma pessoa. Mas aquela não havia sido a primeira vez que o relojoeiro tinha percebido alguém a vigiá-lo. Em uma ocasião anterior, ele havia surpreendido alguém em seu jardim e, como teve tempo de pegar uma lanterna, após enxergar o invasor que já estava em fuga, observou que ele se parecia muito com o empregado de Standle:

Corrí a la ventana, la abrí y apenas tuve tiempo de alumbrar a un hombre que pasó por encima de la verja y desapareció. Hubiera jurado que era el peón de la escuela de perros, pero me dije que un hombre de trabajo, por la noche, no se convierte en asaltante. (CASARES, 2005, p. 72).

O que o relojoeiro ignorava quando surpreendeu o funcionário da escola de cachorros é que ele não estava ali para roubar. Samaniego e o empregado de Standle estavam vigiando os afazeres de Bordenave para reunir informações que seriam imprescindíveis para o sucesso dos experimentos científicos realizados no hospício. Como se pode ver, Bordenave estava sendo vítima de práticas sórdidas como a vigilância de sua vida e a invasão de sua privacidade para que depois tudo fosse usado contra ele. Essa vigilância tem um objetivo explícito na trama, já que os médicos do hospício precisavam treinar a enfermeira que ocupou o corpo de Diana para tomar seu lugar na família Bordenave. Porém, abre-se para uma discussão sobre uma estratégia de propósito imunizante que é a de dar protagonismo político à privacidade dos indivíduos cujo desvelamento passa a ser estimulado com o objetivo de se

normalizar e discriminar grupos por meio de suas condutas. Trata-se de uma estratégia de imunização feita no cotidiano das microesferas e que funciona como produtora e reguladora das relações humanas. A reflexão sobre o assunto é bastante pertinente para a contemporaneidade, uma vez que o advento da Internet causou uma revolução nas tecnologias de informação que se por um lado aparenta haver aproximado mais as pessoas, por outro tem se revelado, na verdade, como um estímulo a um tipo de narcisismo exibicionista cujo desejo é muito mais expor uma vida de falso glamour do que fundar laços comunitários honestos com o outro. A perversão maior dessa estratégia é causar a ilusão de que nunca houve tanta liberdade de expressão como nos tempos atuais. Porém, essa liberdade impelida estimula uma superexposição em que muito do que é revelado acaba por funcionar como determinante de um caráter moralmente condenável e passível de sofrer imunização.

A discussão parece incoerente com a reflexão proposta até agora sobre o excesso de zelo de Bordenave pela discricção e sua recusa em manter vínculos comunitários efetivos com o outro como fatores que facilitaram a imunização que ele e sua família sofreram. Porém, as duas questões – superexposição e reclusão – são atitudes extremas e contrárias à nossa proposta da prática que pode resistir à imunização, que é a vida totalmente aberta aos vínculos comunitários e tudo o que implica uma existência efetivamente em comum, ou seja, seus consensos e seus dissensos.

2.7.4 A maçã podre

“La manzana podrida enferma el resto de la frutera. A usted, en cierto grado, la señora lo enfermó.” (CASARES, 2005, p. 103). Quando dá alta para Diana, o doutor Samaniego insiste em conversar com Bordenave sobre a situação. Na verdade, prevendo que o relojoeiro perceberá uma mudança muito grande na personalidade de sua mulher, e temendo que ele desconfie do que realmente aconteceu, o doutor insiste em afirmar que Bordenave poderá rejeitá-la e se apressa em dizer que, caso isso aconteça, irá interná-lo. O discurso do médico é de que o louco da vez pode ser o relojoeiro por ter convivido com uma enferma. Quando compara um enfermo com uma maçã podre, o médico demonstra seu preconceito contra os doentes e sua prática imunizante de exclusão do enfermo do meio social. Assim, Samaniego, na verdade, determina por critérios pessoais quem, naquela comunidade ao redor, é são e quem está doente e, conseqüentemente, quem merece conviver em sociedade e quem não merece. Ao insinuar que Bordenave daria sinais de enfermidade, o doutor quer evitar duas coisas: que o relojoeiro, sentindo falta da antiga Diana, esboce um comportamento impulsivo

e rebelde – o mesmo que sua mulher tinha antes de ser internada –; e, sobretudo, que ele descubra que teve de volta apenas o corpo de sua mulher. Com um discurso ameaçador, o doutor pretende que Bordenave tema tanto ser internado, que mesmo que rejeite a nova Diana, prefira se calar: “-Entonces ¿me promete que usted no va a extrañar costumbres, o maneras de ser, que la señora haya olvidado?” (CASARES, 2005, p. 104). E em tom de ameaça encerra a conversa: “Si, involuntariamente, desde luego, usted propende a reproducir las situaciones anteriores, no faltará, esté tranquilo, quien me avise.” (CASARES, 2005, p. 106-107).

A comparação, usada pelo médico para intimidar Bordenave, entre a convivência dele com a esposa supostamente perturbada e a maçã podre que apodrece as demais tem muito da estratégia imunizante que objetiva impedir a convivência entre indivíduos, disseminando pavor por meio da ameaça de contágio. Roberto Esposito argumenta que essa estratégia está na origem da modernidade, a qual estimula a concepção do contato com o outro como um perigo de contágio – “El contacto, la relación, el ser en común, aparece inmediatamente marcado con el riesgo de la contaminación.” (ESPOSITO, 2009a, p. 113) – cujo resultado é que “cuanto más se comunican y entrelazan los seres humanos – pero también las ideas, los lenguajes, las técnicas – tanto más se genera como contrapartida una exigencia de inmunización preventiva.” (ESPOSITO, 2009a, p. 114). Trata-se de uma forma de controle social que muitas vezes cria os riscos e estimula o pânico para evitar o convívio entre os seres.

2.7.5 Polícia e Juiz

“Recordé historias, que circulaban en los años del bachillerato, de herejías cometidas por practicantes en los hospitales.” (CASARES, 2005, p. 169). Na etapa final de sua fuga, escondido na sala de cirurgia, Bordenave assiste a uma cena assustadora. Ele percebe que há um corpo bem pequeno, que a princípio imagina ser de uma criança, e vê, ao lado desse corpo, estirada, a interna jovem e bonita que caçava moscas imaginárias. Dois homens conversam sobre a situação: Samaniego e Campolongo. O relojoeiro descreve a cena:

Ante todo vi manchas coloradas en el blanco de las vestiduras de los doctores, que al apartarse revelaron un cuadro de sueño: la pobre muchacha, bastante linda, que en la ventana del piso de arriba perseguía moscas imaginarias, yacía en una camilla, boca abajo, pálida como una muerta, sin ninguna sábana que la cubriera, con un agujero redondo en la nuca – si no me equivoco, a la altura del cerebelo – que manaba sangre. (CASARES, 2005, p. 169).

Bordenave observa que a interna está viva: “La sangre que manaba de la nuca significaba que la muchacha estaba viva. ¿Para qué habían traído la otra camilla? ¿Iban a trasplantarla a la muchacha algún órgano del muerto?” (CASARES, 2005, p. 169). Quando os médicos saem da sala, o relojoeiro aproveita para escapar, mas, antes de sair, passa pela maca na qual estava o corpo que ele imaginava ser de uma criança e não resiste em conferir o que estava acontecendo. Ao levantar o lençol, descobre um cachorro:

Cuando pasé junto a la camilla, la simple curiosidad me llevó a levantar la sábana. En el acto recibí el mordisco. Con el desconcierto que es de imaginar, vi en la camilla un perro de caza, que se debatía para librarse de sus ataduras. Cuando ladró, salí precipitadamente, por temor de que alguien viniera. (CASARES, 2005, p. 170).

Bordenave escapa, mas sua liberdade não dura muito. Samaniego usa Diana como isca para ter o fugitivo de volta ao hospício. Se por um lado a estratégia do médico funciona, fazendo do fugitivo novamente um cativo do hospício, por outro, é essa volta indesejada que permite ao relojoeiro saber a que tipo de experimento assistiu na ocasião de sua fuga e toda a história sórdida por trás dele. Em uma longa conversa, na qual o doutor confessa toda a verdade sobre o tratamento de Diana, sua arrogância, sua falta de escrúpulos e sua frieza se revelam ainda mais. O doutor pergunta ao relojoeiro se ele conhece uma famosa série – *Borrasca al amanecer* – cuja trama se baseava em médicos que roubavam cadáveres. Após a resposta positiva de Bordenave, o doutor, com muito cinismo, declara o que pensa sobre a prática perversa dos médicos da série. Sua declaração revela sua “ética” médica na qual para o avanço da medicina, os fins justificam os meios: “-Los diabólicos galerudos de la película, en realidad eran profesionales honestos, que robaban cadáveres para conocer mejor el cuerpo humano y salvar a los enfermos.” (CASARES, 2005, p. 175).

Afirmando-se dono das vidas de suas cobaias, Samaniego ameaça Bordenave quando este insiste em duvidar das boas intenções do médico. Sua fala, arrogante, revela sua *práxis*: “-Trate de entender, porque de su respuesta dependerá lo que yo decida. Recuerde, señor Bordenave, que un médico de mi especialidad tiene algo de funcionario policial y hasta de juez.” (CASARES, 2005, p. 179). Não é a saúde que está no centro das práticas médicas, mas sim uma estratégia de imunização que espreita, acusa, aprisiona, isola o indivíduo para reificá-lo, e, depois, julga-o num jogo, imposto por ela mesma, sem regras e sem direito à defesa.

2.7.6 Adormecer a animalidade ao sol

“Buscaba una cura de reposo, y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad.” (CASARES, 2005, p. 181). Com essa frase, Samaniego explica a Bordenave como, em suas palavras, encontrou uma solução para a cura das enfermidades da alma. O médico, que sofria de insônia, conseguiu resolver o problema após imaginar que estava no corpo de um cachorro levado, ao sol, por uma balsa rio abaixo: “-Desde luego. Sin preguntar a nadie, casi le diré por instinto. Imagino un perro, durmiendo al sol, en una balsa que navega lentamente aguas abajo, por un río ancho y tranquilo. -¿Y entonces? -Entonces – contestó – imagino que soy ese perro y me duermo.” (CASARES, 2005, p. 180). Essa cura, portanto, não se baseou em uma imersão na animalidade, como afirma o doutor Samaniego, pois, ao contrário, seu objetivo era o de adormecer, domar o que a animalidade representa, ou seja, os instintos, os afetos, o excesso. A bela imagem criada por Casares ilustra bem a imunização e o controle de experiências heterogêneas cujo escopo é a domesticação do homem para o gasto apenas de energias úteis, pois tanto o cachorro quanto o sol representam a natureza e, por consequência, as forças vitais cuja energia só se gasta inutilmente, se se considera a vida homogênea da normalização para a ordem e para o trabalho. A domesticação está justamente no fato de que a estratégia do médico é adormecer a animalidade no momento mais esplendoroso, que é o dispêndio abnegado e inútil de energia do Astro-rei, o qual, para Bataille, é o exemplo maior de existências que mais devem ser admiradas: as que concebem a vida como consumação:

A fonte e a essência de nossa riqueza são fornecidas na irradiação do sol, que dispensa a energia – a riqueza – sem contrapartida. O sol dá sem nunca receber: os homens sentiram isso muito antes de a astrofísica ter medido essa incessante prodigalidade; eles viam-no amadurecer as colheitas e vinculavam o esplendor que lhe pertence ao gesto de quem dá sem receber. Torna-se necessário, a essa altura, assinalar uma dupla origem dos julgamentos morais. Outrora, dava-se valor à glória improdutiva, ao passo que em nossos dias ele é relacionado diretamente com a produção: a aquisição da energia tem precedência sobre a despesa. A própria glória é justificada pelas conseqüências de um fato glorioso na esfera da utilidade. (BATAILLE, 1975, p. 66-67).

Ademais, os acontecimentos posteriores revelam que sua experiência científica não objetivava curar enfermos, mas, sim, eliminar vidas apaixonadas do convívio com a sociedade. Então, ele começa a explicar o método de seu experimento ao relojoeiro: “El alma está en el cerebro y podemos aislarla [...] Lo esencial es que logramos aislar el alma, sacarla si

está enferma, curarla fuera del cuerpo.” (CASARES, 2005, p. 182-183). Bordenave pergunta pelo corpo e o médico responde: “-Desprovisto de alma, no sufre desgaste, se repone.” (CASARES, 2005, p. 183). Ao saber que Diana foi feita cobaia desse experimento, Bordenave se preocupa com sua alma, pela qual pergunta, e então recebe a resposta terrificante: “-Yo creo que usted adivinó, señor Bordenave. La traspasamos a una perra de caza, de pelaje picazo azulado, que elegimos por ser de índole tranquila, y mantuvimos el cuerpo a baja temperatura.” (CASARES, 2005, p. 183). Quando o relojoeiro insinua não acreditar mais que a Diana que voltou para sua casa era realmente a esposa, o médico confessa que devolveu apenas seu corpo porque a cachorrinha, após receber a alma inflamada e indomável de Diana, conseguiu fugir. Na explicação de Samaniego, fica evidente quanto o discurso médico-científico se julga capaz de domar totalmente a natureza e, principalmente, como nunca há o reconhecimento de que o caráter contingente da vida sempre será o enorme e impassível questionador do pretense poder da ciência: “-El alma de la señora – contestó – alojada en una perra de raza pointer y de temperamento tranquilo, no corría, dentro de lo que es lógico suponer, el menor riesgo.” (CASARES, 2005, p. 184). Quando Samaniego revela que Diana, no corpo da cadela, escondeu-se no Parque Chas, bairro famoso pela distribuição de ruas que formam um labirinto, Bordenave recorda o dia em que, neste mesmo bairro, enquanto passeava com a cadela Diana que havia comprado, uma pointer de pelo azulado se aproximou e, desesperada, pulou nele.

Perdida a alma de Diana, os médicos optaram por colocar em seu corpo a alma de uma enfermeira que estava condenada por uma doença. Impressionado pelo fato de a impostora saber muitos detalhes da vida íntima da família, Bordenave quer saber como isso foi possível e, então, o doutor confessa que vasculhou a vida do relojoeiro para treiná-la: “-La aleccionamos con los elementos que pudimos reunir.” (CASARES, 2005, p. 186). Diante disso, Samaniego, perverso e cínico, impõe a Bordenave que escolha com qual parte de Diana quer ficar, o corpo ou a alma: “Sin impaciencia, pero con firmeza, replicó: -Tiene que elegir.” (CASARES, 2005, p. 182).

2.7.7 Traficante de almas e corpos

“-No me diga que va a traerme la perra. –No, no – respondió con una sonrisa tranquilizadora – pero veo que va entendiendo.” (CASARES, 2005, p. 187). Bordenave pergunta pela alma de sua esposa, após saber que o funcionário da escola de cachorros tinha recuperado a pointer azul. Então, ele descobre que ainda havia muita sordidez para ser

desvelada. Samaniego lhe conta que transferiu a alma de Diana para o corpo da caçadora de moscas (no experimento que, escondido, o relojoeiro presenciou). Insistindo para que o relojoeiro aprovasse a mudança, o médico lhe diz: “-Mire, le prevengo que es tan linda como la señora Diana. Más joven aún ¡y de una delicadeza en los rasgos!” (CASARES, 2005, p. 188). Indignado com a situação e com a fala de Samaniego, Bordenave reafirma que quer sua esposa – corpo e alma – de volta: “-Usted no me interpreta, doctor. Yo no quiero otra cosa. Quiero a Diana.” (CASARES, 2005, p. 188). O doutor, cínico, responde: “-En la variación está el gusto.” (CASARES, 2005, p. 188). Essa resposta extremamente descarada provoca revolta em Bordenave: “-Usted perdió el sentido de la decencia. ¿Nunca le dijeron que no hay que manosear la gente? Yo se lo digo. Se cree un gran hombre y es un vulgar traficante de almas y cuerpos. Un descuartizador.” (CASARES, 2005, p. 188). Bordenave já sabe que não ama apenas a beleza física de Diana, como imaginava antes: “-En cambio usted no sabe que es una persona. Ni siquiera sabe que si la rompe en pedazos la pierde.” (CASARES, 2005, p. 189). Mas o médico, frio e indiferente, segue com seu discurso de defensor da saúde que revela sua prática imunizante: “-Con ese criterio no curaríamos las enfermedades ni corregiríamos los defectos.” (CASARES, 2005, p. 189). A resposta de Bordenave demonstra como ele aprendeu que o verdadeiro amor, assim como a vida, é composto também por conflitos: “¿-Nunca se le ocurrió pensar que uno quiere a la gente por sus defectos? – le grité como un desafortado –. ¡Usted es el enfermo! ¡Usted es el enfermo!” (CASARES, 2005, p. 189). Descoberta tardia já que, aprisionado novamente no manicômio, o relojoeiro também teria sua alma transferida para um cachorro.

Casares dá pistas de que Bordenave, Diana, Félix Ramos e muito possivelmente os outros vizinhos conseguirão fazer com que o amor e a vida vençam. Propomos três leituras que podem comprovar essa interpretação. A primeira delas é a importância da convivência como um laço estreito e genuíno na qual se consideram os afetos, manias, gestos, hábitos e a intimidade de cada ser querido, que, por conta desse compartilhamento intenso, sempre terá sua singularidade reconhecida. O relato de Félix Ramos sobre como recebeu a carta de Bordenave e sobre os acontecimentos imediatamente posteriores a sua leitura também revela uma chance de que os vizinhos se unam para tentar esclarecer a situação. E, por último, a passagem na qual Bordenave lê um livro para o sobrinho, Martincito, e esclarece, na carta, a história, enfatizando que se emocionou com o desfecho, que, na verdade, pode ser lido como o prenúncio do fim de sua agonia.

2.8 Singularidade

“No sé cómo ni por qué me dio por preguntar quién estaba mirándome desde los ojos de Diana” (CASARES, 2005, p. 135). Bordenave se faz essa pergunta após a volta de Diana para casa. Ele não sabe que está diante apenas do corpo de sua mulher, mas pressente que há algo errado porque não reconhece a alma que, daqueles olhos, fita-o. Mas não é apenas por intuição que o relojoeiro desconfia da alma de Diana, pois, na verdade, depois de alguns dias de convivência intensa, ele observa que essa nova mulher não possui determinadas características que eram muito próprias de sua esposa. Ademais, a impostora não consegue renunciar a toda a sua vida antiga, o que a impede de esconder todas as suas paixões, que, logicamente, diferenciavam-na da esposa do relojoeiro. Apesar de ter sido bem treinada pelos médicos do hospício, que para saber os detalhes da vida do relojoeiro vigiaram-no em sua própria casa, a impostora comete alguns deslizes que são fundamentais para que Bordenave comece a desconfiar dela. A Diana verdadeira é uma exímia cozinheira e gosta muito de cozinhar, por isso, não aceita que nenhum ingrediente de seu prato seja artificial. Sua especialidade são as tortas de milho como conta o próprio Bordenave:

En casa habrá muchas fallas, pero no en lo que se come. Permítame que deje el punto debidamente aclarado: siempre Diana presumió de buena mano en la cocina. Un mérito de reconocido peso en el hogar. Sus pastelitos rellenos de choclo son justamente famosos en la intimidad y aun entre la parentela. (CASARES, 2005, p. 20).

Bordenave faz questão de dizer que esse talento de Diana para cozinhar é conhecido na intimidade de seu lar e entre a família, ou seja, trata-se de algo que jamais os médicos poderiam adivinhar apenas vigiando a casa do relojoeiro, inclusive porque quando o fizeram, Diana já estava internada. Quando a impostora já está instalada na casa do relojoeiro, Ceferina desconfia de sua autenticidade. Para testá-la, pede que ela faça sua famosa torta de milho para a família. A impostora responde dizendo que não está com vontade de cozinhar, mas Ceferina não aceita a resposta e insiste, usando uma insinuação como isca: “-Acordate que para vos todos los días son de aniversario.” (CASARES, 2005, p. 118). Bordenave comenta a reação da falsa Diana: “Créame, Diana parecía una pobre colegiala a quien la maestra llamaba al frente para tomarle una lección que no sabía.” (CASARES, 2005, p. 119). A impostora realmente não sabia essa lição, então, decidida a atender ao pedido de Ceferina, diz algo que contraria toda a prática da Diana verdadeira: “¿Venís, Lucho? – me dijo –.

Vamos a comprar la masa y una lata de choclo.” (CASARES, 2005, p. 119). Bordenave comenta:

¿Qué pasaba? El ama de casa que siempre exigió del verdulero los choclos más frescos ¿ahora se avenía a comprarlos en lata? Todavía algo más increíble: una cocinera, tan orgullosa de la liviandad y del sello inconfundible que según es fama lograba en pasteles, empanadas y demás repostería ¿iba a comprar la masa en la fábrica de pastas? (CASARES, 2005, p. 119).

Já durante o almoço em família, enquanto os adultos conversavam, Martincito, o sobrinho por quem a verdadeira Diana tinha loucura, brincava com seu amiguinho. Então, Adriana María pede a Diana que leve o sobrinho à cozinha para tomar leite. Atendendo ao pedido da irmã, a impostora, que não sabia qual dos meninos era Martincito, pega a mão do amiguinho dele com a intenção de levá-lo à cozinha. Todos se assustam com isso: “Ante el asombro general, Diana se presentó con el gordo. Todos, créame, soltamos la risa, incluso don Martín.” (CASARES, 2005, p. 125).

Mas a impostora não levantou suspeita apenas por não ter algumas características de Diana. A saudade de sua vida anterior, da enfermeira que era antes do experimento médico, era tanta, que ela não resistiu em pedir a Bordenave que a levasse para passear na Praça Irlanda, lugar onde morava antes de tomar o corpo de Diana. O relojoeiro estranha esse pedido que, inclusive, é feito mais de uma vez:

Yo me acostumbré tanto que un día, porque Diana me pidió que la llevara a la Plaza Irlanda, la miré sin disimular la sorpresa. Cuando iba a increparla, recapacité que mi señora siempre fue propensa a los antojos y que el de ir a la Plaza Irlanda era de los más inocentes. (CASARES, 2005, p. 111).

Mas Bordenave fica intrigado com o pedido: “Mientras recorríamos la plaza, no pude menos que preguntarme: ‘¿Por qué insistió en venir?’. No hablaba casi, parecía preocupada.” (CASARES, 2005, p. 111). Porém, mais intrigado fica o relojoeiro quando Ceferina, muito desconfiada da impostora, revira todo o seu quarto na busca de algo que prove que ela não é Diana. A mãe de criação de Bordenave encontra, bem escondida, uma foto de uma jovem com o nome do local onde foi tirada: Praça Irlanda. Diante dessa revelação, o relojoeiro confessa: “Vi que el papel estaba despegado y enrollado en el ángulo que la vieja tuvo entre los dedos. Cuidadosamente lo desenrollé, lo estiré sobre el cartón; apareció entonces la inscripción impresa: *Recuerdo de la Plaza Irlanda*. Me desconcertó un poco.” (CASARES, 2005, p. 130).

A estratégia que Silvina Ocampo adotou de observar e considerar as paixões, as manias, os hábitos, enfim, as práticas cotidianas e a intimidade de seu cachorrinho – a qual só pode ser conhecida com o convívio do dia-a-dia – para conhecer sua alma, poderá servir para que a impostora e o impostor que habitam os corpos de Diana e Bordenave sejam desmascarados. A desconfiança do relojoeiro e de sua mãe de criação em relação à verdadeira personalidade da Diana falsa que voltou do hospício foi provocada justamente porque, por mais que uma pessoa esquadrinhe uma vida a fim de imitá-la perfeitamente, há hábitos e paixões que nunca mudam. Assim, o falsário sempre revelará algo muito próprio de sua personalidade verdadeira, e jamais conseguirá imitar todas as manias, gestos e paixões da pessoa que é invadida por ele. Sempre há algo profundo e visceral na intimidade do indivíduo que jamais poderá ser alcançado por ninguém. Porém, outro fato endossa a proposta de comunidade feita por Roberto Esposito: para que cada singularidade possa ser realmente conhecida e considerada pelo outro, é necessário que haja troca e circulação efetivas e abertas – com a acolhida e o devido respeito às diferenças – dos afetos entre os indivíduos que estabelecem esses vínculos comunitários.

2.9 O estranho e a vizinhança

El perro, según me pareció, un mastín atigrado, a diferencia de los habituales carteros que, mes a mes, abandonan en el zaguán contiguo las revistas que aguardo con ansiedad, sabía lo que estaba haciendo. Después de entregar el sobre me miró con determinación y, ahora creo, con esperanza. (CASARES, 2005, p. 193).

Félix Ramos narra a situação inusitada na qual Bordenave, no corpo de um cachorro, entrega-lhe a correspondência. Em todo o relato de Ramos, nota-se que ele oscila entre acreditar na história narrada e na identidade de seu remetente, ou achar que se trata de uma mentira escrita por um impostor. Porém, muitas de suas frases dão a esperança de que ele acabará se decidindo por lutar pela verdade, pelo relojoeiro e por sua comunidade. Quando afirma que agora, no momento presente, acredita que o cachorro fitou-o com esperança, já deixa transparecer que está acreditando em tudo o que leu e em seu remetente. Ademais, se seguimos as considerações de Bernardo Ruiz sobre a importância dos nomes dos personagens de Casares para a trama, não podemos ignorar a origem latina de Félix: aquele que é fértil, ou seja, a esperança que Bordenave deposita no vizinho dará bons frutos.

Outra observação que deixa Félix Ramos tocado é a que ele faz sobre o olhar do cachorrinho para ele: “Nada más desolado que los ojos de un perro triste. En los del pobre

animal que se dabatía, casi asfixiado, había desolación, pero también reproche. El reproche, ojalá que me equivoque, venía dirigido a mí.” (CASARES, 2005, p. 194). Se Ramos desconfia que o olhar de reprovação é para ele, é porque reconhece que, optando por ficar indiferente ao que vê e lê, estaria sendo injusto. Ademais, percebe-se que a possibilidade de ser injusto o incomoda.

Mais adiante, Ramos comenta que estava desfrutando de seu estimado sossego, quando foi retirado dele por uma cena desagradável: Ceferina, desesperada, gritava que o homem que havia voltado para casa não era o Lucho Bordenave de verdade:

Me hamacaba en el silloncito de mimbre, a la puerta de casa, cuando por el centro del pasaje apareció Ceferina, una parienta de los Bordenave [...] Corrió hasta quedar frente a mí, agitando los brazos y gritando con su voz alterada: -¡El que volvió no es Lucho! ¡El que volvió no es Lucho! (CASARES, 2005, p. 195).

Ceferina cai morta, mas seu ato de desespero contribui para tirar Ramos de seu comodismo e, então, ele resolve conferir a situação, indo ao velório da mãe de criação de Bordenave, realizado dentro da casa do relojoeiro. Estando já na casa de Lucho, duas situações estranhas perturbam Ramos: Diana o trata como se não o conhecesse, obviamente porque, sendo uma impostora, de fato não o conhece como a verdadeira esposa do relojoeiro, e Bordenave o olha com indiferença. O olhar indiferente do relojoeiro faz com que Ramos procure apoio em um grupo de amigos: “Lucho me miró con tan imperturbable indiferencia, que busqué refugio en un grupo de amigos...” (CASARES, 2005, p. 195). Esse sentimento de acolhimento no grupo de amigos será fundamental para que, após ver uma cena surreal e constrangedora, Ramos tente reunir os vizinhos para apurarem o caso, pois começa a perceber que, caso o relato da carta seja verdadeiro, não só a família do relojoeiro seria vitimada por esse absurdo, mas toda a comunidade da pequena rua: “Hacia la madrugada, en la cocina, se levantó un clamoreo. A Picardo, que es un curioso, le insinué: ¿Por qué no averiguamos qué ocurre?” (CASARES, 2005, p. 195-196). A cena, que inspira a leitura de que os vizinhos irão se unir para tentar esclarecer essa história tão absurda, é protagonizada por Diana, a verdadeira, presa no corpo da interna que caçava moscas: “Una muchacha delgada, pálida, de cabello muy corto, a gritos le decía a Diana: ¡He venido esta noche para que todo el barrio me oiga! ¡Váyase de mi casa! ¡Usted es una intrusa y lo sabe perfectamente!” (CASARES, 2005, p. 196). Ramos parece perceber que essa história absurda não ficará restrita à família do relojoeiro. Bordenave, antes de ter sua alma transposta para o corpo de um cachorro, também já havia percebido que a ação dos médicos não se destinava apenas a sua família, mas, sim, a toda a comunidade da

rua, ou seja, ele havia percebido que se tratava de um experimento com propósitos imunitários. Em uma ocasião, quando Diana, sua esposa de verdade, já estava encerrada no manicômio, o relojoeiro explica sua estima pela comunidade da rua e, após a explicação, pressente que todas as casas de seu bairro querido poderão se transformar em celas. Então, ele reflete: “Con resentimiento y con desconfianza, imagino el barrio, como si estas hileras de casas que yo conozco de memoria me hubieran convertido en las tapias de una cárcel donde mi señora y yo estamos condenados a un destino peor que la muerte.” (CASARES, 2005, p. 17).

Félix Ramos nos dá esperança de que Bordenave receberá sua ajuda ao tentar reunir os vizinhos, ao demonstrar que, desde que recebeu a carta, não deixou de pensar na situação nem de analisar e refletir sobre suas atitudes e seu julgamento sobre a história narrada, e, sobretudo, ao pronunciar sua última frase sobre o caso: “Todo el asunto me pareció, amén de confuso, amenazador. Resolví, pues, olvidarlo por un tiempo.” (CASARES, 2005, p. 196).

Apenas por um tempo.

2.10 O animal e o príncipe

“-Hay un príncipe transformado en animal. Si consigue que una chica lo quiera, vuelve a ser príncipe.” (CASARES, 2005, p. 69). Martincito explica para Bordenave por que não gosta do livro que está lendo, afirmando que se trata de uma história para mulheres. Obrigado a ler o livro com o sobrinho naquele exato momento, o relojoeiro se envolve com a história e, no final, conversa com Martincito e lhe faz uma revelação: “-Me gusta. -¿Por qué mentís? – preguntó. –No miento. Te juro que yo también era una bestia hasta que la conocí a tu tía Diana.” (CASARES, 2005, p. 69). Bordenave também faz, em sua carta para Félix Ramos, uma confissão que soa como uma intuição sobre o que virá depois que ele e Diana tiverem suas almas prisioneiras no corpo de um cachorro e de uma jovem estranha, respectivamente: “Confieso que el libro me interesó bastante, porque el animal por último consigue una señorita que lo quiera y vuelve a ser príncipe.” (CASARES, 2005, p. 69).

Singularidade, comunidade e animalidade: três formas de se colocar a vida em jogo por meio de experiências do excesso que desestabilizam a normalização de condutas e a imunização e resistem às investidas dessas estratégias de domesticação do indivíduo.

3 A LINGUAGEM DAS FLORES NO JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

“La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.” (BELLATIN, 2004, s.p.). O trecho citado compõe a introdução de *Flores*, mas a proposta de uma leitura que se assemelhe à contemplação de uma flor pode ser estendida a muitas obras de Mario Bellatin. O personagem principal de *Flores*, um escritor manco, vítima de um equívoco médico-científico, transita por várias comunidades e se entrega a experiências do excesso enquanto se pergunta sobre os mecanismos de informação que a ciência forja quando comete um erro: “¿Habrán mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que toda la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?” (BELLATIN, 2004, p. 12). No texto que encerra a obra, o narrador considera a possibilidade de que talvez essas questões nunca obtenham resposta. Diante disso, ele espera e confia que a linguagem das flores proposta no início seja mais expressiva do que possa parecer.

Enfermos, crianças ou idosos; corpos deformados, amputados ou adoecidos, todos causam mal-estar, mas também despertam afetos vários, desde desprezo e crueldade a compaixão e obsessão. O horror de um corpo – inerte ou consumido pela falta ou pelo acúmulo de experiência; mutilado ou deformado pela vulnerabilidade da técnica e da ciência diante das contingências da vida – pode despertar o melhor e o pior do insondável que habita cada um dos seres humanos. O corpo sem glória é a degeneração do belo a escancarar a fragilidade do ser humano em sua condição de navegante, à deriva, do imperscrutável. Diante dessa revelação provocada por um corpo degenerado, apresenta-se a escolha de se fazer do absurdo da vida uma oportunidade de liberdade e autodeterminação. A linguagem das flores proposta por Bellatin envereda por essa escolha ao confiar na possibilidade de se retirar beleza do belo degenerado em horror. Se se trata de uma aposta em uma leitura que se assemelhe à contemplação da natureza, não cabe a seu receptor interpretar ou explicar a narrativa, mas, sim, senti-la numa fruição estética que reivindica a presença do corpo e da alma. Para tal, a produção de presença gumbrechtiana (Hans Ulrich Gumbrecht, 2004) nos parece bastante pertinente, já que se trata da consideração da materialidade da comunicação, que significa tratar a comunicação não apenas na busca de sentido da fala e da escrita, mas também, e principalmente, por meio da matéria dos fenômenos via percepção, ou seja, desvelar como a materialidade afeta as sensações, sobretudo aquelas que estão excluídas da cartesiana produção de sentido: o olfato, o tato e o paladar. A proposta de Gumbrecht para uma experiência estética se aproxima bastante das experiências do excesso analisadas e

propostas por Bataille, já que a produção de presença se faz de modo epifânico, ou seja, por eventos inesperados e únicos, que produzem fascinação pela efemeridade e por sua singularidade como fenômeno que não pode ser comparado com outro.

Em ensaio escrito para a revista *El interpretador* na ocasião da apresentação da obra *La escuela del dolor humano de Sechuán*, de Mario Bellatin, o poeta e crítico literário Ariel Schettini observa que a obra de Bellatin é “la puesta en escena de una monstruosidad fundamental que involucra a toda la narración.” (SCHETTINI, 2005, s.p.). Schettini se refere a todo tipo de violência, sutil ou não, usada em favor da manutenção da ordem. Para ele, as obras de Bellatin são uma forma de tirar proveito da dor que a monstruosidade dessas represálias causa e, para tal, é preciso “hacer del dolor una cualidad sensible, darle un lugar en el cuerpo: convertirlo en enfermedad, en odio, en vergüenza, en amor y en monstruosidad es necesario para que al dolor se le saque provecho.” (SCHETTINI, 2005, s.p.). Dessa maneira, a narrativa de Bellatin é performática justamente por privilegiar a experiência estética por meio do corpo posto em jogo em uma encenação que contempla as várias possibilidades de existência do *como se* de que fala Iser. Como afirma Schettini: “El dolor es el cuerpo puesto en estado de representación, de teatro y sólo la catarsis puede hacer al otro saber algo del dolor. No se puede explicar, hay que contar, entonces una historia. Por eso el dolor es teatral.” (SCHETTINI, 2005, s.p.).

Mas se a dor causada pela represália com que se ataca aquele que perturba uma ordem é dramatizada por Bellatin, outro recurso estético de sua narrativa que procede a resistir a essa violência é o riso. Com humor ácido, o escritor desestabiliza as convenções e lhes retira aquilo por que têm maior apreço: a severidade. Segundo Schettini, se a violência bestializa o ser humano, o doloroso e o cômico são os únicos recursos pelos quais o monstruoso pode ser humanizado. O poeta e crítico literário argentino comenta em seu ensaio: “No hay narración, en la prosa de Bellatin, que no tenga la forma de un chiste. Un chiste de humor negro y ácido que pone una mirada sobre los hechos hasta sacarlos de quicio. Un chiste para la risa animal y brutal de los que al reír, se quedan sin aire.” (SCHETTINI, 2005, s.p.). Importante destacar que o riso lançado aos fatos acaba por exasperá-los – ou, na forma mais expressiva usada por Schettini, “tirá-los do sério” –, pois, dessa maneira, os fatos, ou seja, aquilo que se convencionou como o real ou como verdade inquestionável, também são postos em jogo. Nesse sentido, a escrita de Bellatin tem muito de confessional, mas as fronteiras do real e da ficção são tão provocadas por ele, tanto em sua obra quanto em sua vida pública, que tudo deve ser considerado como uma performance para a qual não cabe a tentativa de comprovação dos fatos. O escritor, ávido pela experiência estética, coloca-se também em jogo

em um autodesdobramento por meio de uma escrita que consideramos uma composição de si. Portanto, o real, a ordem, as aparências, a lógica deixam de ser um valor para receber contestação por meio de encenações. Em sua linguagem das flores, não há hierarquização entre as naturais e as de plástico ou entre as dóceis e as mais agressivas, tudo são flores no que a natureza é, de fato: bela e cruel, mansa e hostil, generosa e impiedosa. Tampouco há hierarquização de saberes, a ciência é tão manca quanto o escritor que ela vitimiza em *Flores* e tão surreal quanto a mãe fantasma encarnada no papagaio de *Los fantasmas del masajista*. Para lidar com essa constatação devastadora – ou libertadora –, todo tipo de vínculo comunitário é bem-vindo, todo recurso para que haja fruição na existência, como o jardim das delícias de Bosch cuja estética *Flores* evoca, ou todo enfrentamento da morte, como o Moridero de *Salón de belleza* efetua, são válidos.

3.1 Ciência, Nibelungos e fantasmas

“- No es posible pensar en avances científicos sin tener presente la región bávara – afirma el hermano de Alba la Poeta, misterioso traductor del alemán, mientras diserta sobre los problemas lingüísticos que acarrear los textos de los nibelungos.” (BELLATIN, 2004, p. 75). A ciência tem seus mitos, lendas e mistérios cujas evidências são encobertas com veemência, mas suas lacunas estão expostas para todo aquele que reconhece o engodo das metanarrativas (Lyotard, 2002) que iludem e domesticam com a imagem do universo como um todo simétrico e perfeito. No universo assimétrico, imprevisível e fragmentado de Bellatin, povoado por vítimas de mutilações, malformações e enfermidades, o discurso médico-científico é tão legendário quanto a saga dos Nibelungos, e as técnicas ou recursos terapêuticos legitimados pela comunidade acadêmica nem sempre são mais eficazes do que uma voz suave e solidária para curar a dor que membros amputados, fantasmagóricos, insistem em comunicar. Na clínica brasileira “especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro” (BELLATIN, 2009a, p. 9) onde se trata o paciente amputado de *Los fantasmas del masajista*, uma senhora, de quem haviam amputado uma perna recentemente, geme e grita de dor exatamente na perna fantasma. O narrador amputado comenta:

Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ahora ajeno a su cuerpo, en el lugar vacío que había dejado la pierna mutilada. Por las quejas de la mujer daba la impresión de no tener la capacidad de comprender la situación por la que estaba pasando. Parecía

ignorar que se encontraba echada a su suerte. Que nadie en este mundo podía hacer algo por ella [...] Ninguna droga, tratamiento o método terapéutico podían servirle. La ciencia médica completa era incapaz de tener la solución para un caso semejante. (BELLATIN, 2009a, p. 13).

Após o comentário, o narrador segue com duas críticas à forma de pensar e agir do discurso médico-científico: supor que um corpo saudável é completo e renegar terapias não comprovadas cientificamente, ou seja, rejeitadas pelos métodos que ele mesmo cria. Na fala do narrador:

Yo sabía que algunos investigadores hablaban de colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada, para que el paciente tuviera la ilusión de que todavía era un ser completo. Pero ninguna de esas terapias contaba con un sustento científico definido, y por eso no eran aceptadas de manera universal. (BELLATIN, 2009a, p. 14).

Somente uma terapia não legitimada consegue resolver o problema da senhora mutilada. O terapeuta, desesperado e sem saber o que fazer, começa a falar suavemente ao ouvido da paciente: “Lo hizo al oído, como si se tratara de un arrullo de cuna. ‘Acaríciase el punto donde termina ahora su pierna’, empezó a decirle. ‘Que su inconsciente comprenda cuáles son los verdaderos límites de su cuerpo’.” (BELLATIN, 2009a, p. 16). O narrador comenta que a terapia alternativa encontrada pelo terapeuta e pelo massagista produz algo que mais se assemelha a um transe: “El trance fue largo. El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada sino a la esencia de su cerebro.” (BELLATIN, 2009a, p. 16). O cuidado e a delicadeza com que o terapeuta pronuncia o verbo “acariciar” produz essa espécie de transe que tranquiliza a paciente. O narrador enfatiza o resultado: “Pronunciaba la palabra *acariciar* como si no quisiera corromper su significado por medio de la repetición. Parecía entender el delicado equilibrio con que debía ser evocada una palabra capaz de restablecer una suerte de tranquilidad que ningún conocimiento médico era capaz de otorgar.” (BELLATIN, 2009a, p. 16-17). Se consideramos os estudos linguísticos de Joan Coromines, importante filólogo romanista, que em seu *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, esclarece que o verbo *acariciar* tem sua origem na latina *carere*, que significa *carecer* ou *sentir falta*, compreendemos o porquê de o sussurro dessa palavra ter obtido o efeito tranquilizador de um transe, ou seja, de um ato que prescinde das garantias materiais do corpo para fluir.

Além de legendário, o discurso médico-científico não está tão distante ou tão oposto à fé cristã. Em *Flores*, Henriette Wolf, a assistente de confiança que trabalha há trinta

e cinco anos com o cientista Olaf Zumfelde, quem descobriu que um fármaco receitado a grávidas para curar seus enjoos era o responsável pelas malformações de vários recém-nascidos no mundo, é uma fanática da seita de Ouspensky, filósofo místico da ciência que estudava a origem das doenças tendo como base passagens da Bíblia. A relação de trabalho entre Henriette e Zumfelde é bastante suspeita, pois na ocasião da contratação da assistente, o cientista exige que ela abandone suas crenças na filosofia mística da ciência. De acordo com o narrador, o cientista “Quería sobre todo que le quedase claro que en el asunto de los laboratorios no estaba en juego ninguna cuestión de fe.” (BELLATIN, 2004, p. 71) porque sua intenção era contestar a ciência até as últimas consequências:

Su intención era poner en tela de juicio a la ciencia hasta sus últimas consecuencias. Estaba convencido de que en los últimos tiempos los avances en aquel campo aparecían de una manera salvaje, sin control de ningún tipo. Era hora de que alguien abogara en favor de las víctimas que ese desenfreno traía consigo. (BELLATIN, 2004, p. 71).

Porém, a assistente não só não abandona suas convicções como maltrata os pacientes que precisam passar pelo crivo do cientista para provar que são vítimas do laboratório e, assim, conseguir indenização:

El examen de afectados por el fármaco comienza cuando la señora Henriette Wolf hace pasar a los pacientes a una pequeña sala previa al consultorio. Ella misma los ayuda a desvestirse. Mientras les quita las ropas va destruyendo cualquier esperanza que puedan albergar esos infelices de ser reconocidos como merecedores de una bonificación económica [...] Para muchos, esa conducta se presenta como extraña. Pareciera como si la señora Wolf mantuviera un pacto con los laboratorios acusados y buscara preservar sin reservas sus intereses. (BELLATIN, 2004, p. 39).

Em uma ocasião em que a farsa de um mutilado por acidente de trânsito, que tenta se passar por afetado pelo fármaco para receber indenização, é descoberta pelo cientista, a assistente demonstra sua crueldade e seu fanatismo religioso:

Fue tal la indignación mostrada por la señora Henriette Wolf al entender lo que acababa de suceder, que no condujo al paciente a la pequeña sala sino que lo sacó desnudo al ambiente donde los demás esperaban su turno. Empujó con fuerza la silla de ruedas en la que se desplazaba el impostor y lo abandonó frente a la mirada asombrada del resto [...] Antes de cerrar la puerta citó una frase de Ouspensky donde quedaba señalado que el camino de purificación que tuvo Jesucristo en el templo de Heliópolis estaba basado en una veracidad a toda prueba. (BELLATIN, 2004, p. 73).

Apesar de todo esse comportamento reprovável, o narrador faz questão de contar que mesmo após a descoberta, a assistente continuou a trabalhar com o cientista: “Pese a algunos problemas legales pendientes aún de solución que tiene la señora Henriette Wolf con la universidad y con los tribunales del país, hasta el día de hoy sigue asistiendo al científico Olaf Zumfelde en la consulta externa de la Universidad de Heidelberg.” (BELLATIN, 2004, p. 74). A incoerência de Zumfelde pode ser facilmente compreendida, pois o fanatismo religioso de sua assistente não é muito diferente da fé irrestrita que ele tem no método e no discurso científico, uma ablepsia tão profunda que faz com que ele se limite a considerar apenas a materialidade dos corpos que cabem no exame de sua fita métrica, feito em apenas alguns minutos:

Comenzaba a examinarlos tomando las medidas de su cuerpo al mismo tiempo que le hablaba al aparato, que pegaba con exageración a la boca. La señora Henriette Wolf lo escuchaba de pie a su lado. Sostenía siempre una pequeña libreta. Después de veinte minutos de examen el científico daba el veredicto final. Mutante o Afectado, eran las dos únicas posibilidades dignas de contemplarse. (BELLATIN, 2004, p. 72).

Nessa relação desumanizada com os pacientes, na qual não há consideração pelas demandas de uma alma desesperada, só cabe o sentimento de ira quando algum desamparado tenta desafiar seu método:

Ocurrió cuando un organillero, que perdió la pierna a causa de un accidente de tránsito, trató de hacerse pasar por víctima con derecho a ser indemnizada. La señora Henriette Wolf observó cómo el científico Olaf Zumfelde palidecía al comprobar que las medidas que iba tomando con el centímetro no calzaban con los cánones ni de los mutantes ni de los afectados. El científico pasó del desconcierto a la ira. Arrojó con furia la minigrabadora al piso y salió del consultorio dando un portazo. (BELLATIN, 2004, p. 73).

Diante de tantas constatações sobre as fragilidades da ciência, o narrador de *Flores* revela que o escritor amputado, sempre obstinado em inquirir sobre o discurso médico-científico, carrega consigo uma espécie de amuleto, que é a imagem de São João: “La pregunta sobre los avances y equivocaciones de la ciencia es aún pertinente, señala el escritor mientras saborea comida Thai en el restaurante situado al lado de la cancha de básquetbol. Lleva en el bolsillo una estampa del arcángel San Juan.” (BELLATIN, 2004, p. 55). Na parte dedicada às camélias desse jardim que é a obra de Bellatin, podemos compreender por que a imagem de São João funciona como um amuleto para o escritor amputado. Em “Camélias”, a avó de um jovem que tem tara por amantes idosos sofre de solidão no hospício onde está

internada. Ela compra camélias porque o aroma dessas flores evoca sua infância. Segundo o narrador, a idosa chora por sua condição de órfã. O narrador compara essa dor com a de Zacarias, pai de São João: “El profeta Zacarías, al que tantas veces se refirió el *sheik* en la mezquita, solía implorar de manera similar [...] Zacarías al final fue recompensado. Pese a su edad procreó un hijo, el arcángel San Juan.” (BELLATIN, 2004, p. 61). Se se considera a história de São João, gerado por Isabel, que era estéril, e Zacarias, que já era bastante idoso, pode-se entender a presença desses personagens bíblicos e do milagre que viveram como um alento para o escritor amputado suportar a angústia de ser vítima de uma instituição que jamais reconhece e reflete sobre seus equívocos: o escritor encontra consolo em histórias que desafiam a lógica científica e que, de alguma forma, reconhecem e atendem às demandas da alma humana.

A desilusão com o discurso médico-científico também afeta o cabeleireiro enfermo que transforma seu salão de beleza em um Moridero na obra *Salón de belleza*. O cabeleireiro, que é o narrador, relata seus primeiros contatos com a doença misteriosa e aniquiladora da qual seria vítima mais tarde. Quando ainda estava são, resolveu abrigar um conhecido que já padecia de um estágio avançado da enfermidade infecciosa. Era o início do Moridero, mas o cabeleireiro ainda não sabia. Ele faz questão de comentar que a família do amigo socorrido e os hospitais da cidade se recusaram a assisti-lo:

Pero aquella vez uno de los compañeros que trabajaba conmigo me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no querían recibirlo en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa era morir bajo uno de los puentes del río que corre por la ciudad. (BELLATIN, 2009b, p. 49).

Além da recusa da família e dos hospitais em socorrer o enfermo, outra desilusão do cabeleireiro acontece com a própria medicina, pois todas as tentativas de cura por meio de remédios foram frustradas:

Convocamos a algunos médicos, enfermeras y yerberos. También personas que se dedicaban a la curandería. Hicimos algunas colectas entre los amigos para comprar medicamentos que eran sumamente caros. Todo fue inútil. Resultó mayor el desgaste físico y moral infligido al enfermo y a los que lo acompañábamos que el causado por aquel tratamiento. (BELLATIN, 2009b, p. 50).

Assim, a partir dessas decepções, o cabeleireiro começa a intuir que o verdadeiro problema não estava no enfermo, mas em todas as pessoas sãs que se esforçavam por tirar a morte de seu caminho a qualquer preço, pois ele percebe que, na verdade, estavam diante da incapacidade de aceitação da mesma: “Todos aquellos esfuerzos no eran sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio.” (BELLATIN, 2009b, p. 50). Esse encobrimento da morte (Elias, 2001) caracteriza o mundo homogêneo (Bataille, 1975) que teme e recalca as experiências que excedem a ordem e os limites impostos pela razão e que, por isso, proporcionam a sensação de *continuidade* do ser com o todo infinito. Nesse sentido, os corpos debilitados e as experiências que prescindem das garantias materiais do corpo ao colocar a vida em jogo, como o riso, a poesia, o erotismo, sofrem um controle feito pela normalização de saberes e condutas, que, por sua vez, só pode receber contestação de fôlego por parte dessas experiências do excesso. O veneno do mundo homogêneo é o bálsamo do mundo heterogêneo.

3.1.1 Chagas e bolhas

Me preocupa mucho saber quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza en mi cuerpo. Hasta ahora tengo sólo atisbos, sobre todo signos externos tales como la pérdida de peso, las llagas y las ampollas que comenté. Nada se ha desarrollado en mi interior. Me refería hace unos momentos al hedor y la costumbre, porque mi nariz ya casi no percibe los olores. Me doy cuenta por las muecas de asco de los que vienen de fuera apenas ponen un pie en este lugar. (BELLATIN, 2009b, p. 22-23).

O cabeleireiro que funda o Moridero descreve os efeitos físicos da doença contagiosa de que ele e os enfermos que resolve acolher são vítimas. As chagas, as bolhas e o corpo esquelético e fétido causam nojo mesmo nos parentes que visitam os pacientes. A careta de asco já é um sinal do limite imposto pelas pessoas saudáveis a uma convivência efetiva com os entes enfermos. Essa marca de território é uma prova do temor que aqueles que gozam de uma boa saúde têm da morte anunciada pela precariedade física do moribundo. Esse processo de imunização funciona como uma normalização de conduta, pois, como alerta Norbert Elias, mecanismos de poder exploram a ameaça da morte e o medo que ela provoca como uma forma de controle social que faz crer que a economia da energia libidinal garante uma vida saudável e longa. Dentro dessa lógica, o discurso de poder soa como uma garantia da liberdade de viver, porém, como o resultado desse mecanismo é o de tutela, a ausência de

autodeterminação faz com que o indivíduo se descuide daquilo que realmente lhe garante uma bela existência, o que gera atitudes inconsequentes muito mais propícias para uma morte violenta e precoce. Basta lembrar que Elias acredita que se não houvesse tanta tutela, o considerável número de mortes no trânsito seria menor. Aqui, o pensamento de Elias coincide com a crítica de Foucault às estratégias de poder na modernidade cuja finalidade é “fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 2000, p. 287). Como consequência dessa estratégia de poder que estimula o pânico da morte, aquele que padece de uma doença infecciosa não pode esperar solidariedade nem tampouco algum tipo de vínculo comunitário com as pessoas saudáveis. Transformado o salão em Moridero, os vizinhos daquela casa que antes se ocupava da beleza e da vida e que, aos poucos, foi se fazendo um lugar para a espera do fim, num processo que representa e escancara a passagem da vida e seu desfecho em morte, uniram-se numa investida imunizante contra os moribundos. O cabeleireiro relata a tentativa de expulsão e a represália feita por aqueles com os quais tinha boa convivência antes de sua vida se transformar em um jogo de morte. O desespero por selar a vida da ameaça do aniquilamento faz com que pessoas até então civilizadas revelem sua selvageria e um egoísmo tão absurdo ao ponto de afirmar que o espaço público é de seu domínio: “La campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada. Cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir hasta la misma policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios.” (BELLATIN, 2009b, p. 35).

O pânico histórico diante de uma doença infecciosa e a tentativa de expulsão dos enfermos sob o argumento de que o espaço público do bairro é de posse dos vizinhos saudáveis compõem um processo imunizante muito bem analisado por Esposito em *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. O filósofo italiano considera que vivemos em tempos nos quais a imunologia é a grande protagonista não apenas no âmbito médico, mas também no plano social, jurídico e ético (Esposito, 2009a). Ele recorda que a descoberta do vírus da AIDS tornou-se um grande argumento político para a prática da normalização de condutas:

Piénsese sólo en lo que ha significado el descubrimiento del síndrome de inmunodeficiencia adquirida, el sida, en términos de normalización – esto es, de sujeción a normas precisas no sólo de carácter higiénico-sanitario – de la experiencia individual y colectiva. En las barreras, no sólo profilácticas, sino sócio-culturales, que el fantasma de la enfermedad ha determinado en la esfera de los vínculos interpersonales. (ESPOSITO, 2009a, p. 112).

Esposito adverte que o oportunismo das políticas imunizantes no caso da doença mencionada se alastrou para outras esferas da sociedade: “Por doquier van surgiendo nuevas barreras,

nuevo diques, nuevas líneas de separación respecto a algo que amenaza, o por lo menos parece amenazar, nuestra identidad biológica, social, ambiental.” (ESPOSITO, 2009a, p. 112). O resultado é justamente aquele observado na passagem da ameaça de incêndio do Moridero, ou seja, os vínculos comunitários são quebrados de tal forma que alguns, no caso da obra de Bellatin, os que se consideram superiores por gozar de saúde, sentem-se proprietários do espaço público, o qual tentam imunizar. Como observa o filósofo italiano, “El contacto, la relación, el ser en común, aparece inmediatamente marcado con el riesgo de la contaminación” (ESPOSITO, 2009a, p. 112-113). Dessa maneira, percebe-se que o real objetivo das práticas imunizantes é impedir a circulação livre e a troca de ideias e experiências: “cuanto más se comunican y entrelazan los seres humanos – pero también las ideas, los lenguajes, las técnicas –, tanto más se genera como contrapartida una exigencia de inmunización preventiva.” (ESPOSITO, 2009a, p. 114).

Antes de contrair a doença, o cabeleireiro já sabia da rejeição que a mesma provocava inclusive nos familiares das vítimas, pois além de sua experiência no Moridero, um pesadelo que anunciou que ele havia sido infectado, comunicou-lhe, também, a imunização que sofreria:

Los primeros síntomas del mal los sentí en el cuerpo cierta mañana que desperté más tarde que de costumbre. Fue un amanecer bastante curioso. Con las primeras luces del alba me sobresaltó una pesadilla. Soñé que regresaba al colegio donde estudié la primaria y nadie me reconocía. Si bien es cierto que en apariencia tenía el mismo aspecto juvenil, había algo en mí que delataba el paso de los años. Era algo así como un hombre viejo en un cuerpo de niño. Pasé revista a mis compañeros de salón y a algunas profesoras. Eran los mismos con los que había estudiado, pero me trataban como a un desconocido al que le tuvieran miedo. Finalmente, mi madre fue a recogerme a la salida y con ella ocurrió lo mismo. Había ido por mí y sin embargo no sabía quién era. (BELLATIN, 2009b, p. 52-53).

Após acordar, ele comprova a presença da doença em seu corpo: “De paso me miré en el pequeño espejo que reservaba para afeitarme y vi un par de pústulas en la mejilla derecha. No tuve necesidad de palparme los ganglios para ver si estaban inflamados. Ya entonces tenía la suficiente experiencia para reconocer el más sutil de los síntomas.” (BELLATIN, 2009b, p. 54). Uma fala do cabeleireiro demonstra bem o sofrimento que a doença causa: “He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía rápida. Ni para los huéspedes ni para mí significa una ventaja eso de estar muriendo interminablemente.” (BELLATIN, 2009b, p. 60). Se a doença pode ser devastadora quando se manifesta primeiro na cabeça ou nos pulmões, o que o cabeleireiro considera como um

consolo, já que rapidamente ela se dissemina pelo resto do corpo, acelerando a morte, o mesmo não acontece quando acomete primeiro o estômago: “Digo esto acerca de la enfermedad porque no conozco la razón por la cual cuando el mal comienza por el estómago, el resto del cuerpo queda algo así como inmune.” (BELLATIN, 2009b, p. 58). O fato de o resto do organismo se imunizar faz com que o sofrimento tenha menos intensidade física, mas é mais cruel porque encobre a ameaça da morte. Como a falsa esperança de salvação no caso de uma doença inclemente pode ser mais arrasadora que a própria morte, o dono do Moridero confessa que sempre trata de recordar o verdadeiro desfecho do processo aos enfermos atacados pelo estômago: “Yo me encargo de que no abriguen falsas esperanzas. Cuando creen que se van a recuperar, tengo que hacerles entender que le enfermedad es igual para todos.” (BELLATIN, 2009b, p. 59). De acordo com o cabeleireiro, a doença iniciada pelo estômago provoca diarreias recorrentes que vão minando o organismo aos poucos. Ele dá detalhes da forma como o corpo vai sendo aniquilado:

Hasta que llega un día en que el organismo se ha vaciado por dentro de tal modo que no queda ya nada por eliminar. En ese instante no queda sino esperar el final. El cuerpo cae en un extraño letargo donde no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo. Por lo general, este estado suele durar de una semana a diez días. (BELLATIN, 2009b, p. 59).

As descrições dessa agonia cumprem com a observação de Schettini sobre o recurso estético de dar um lugar no corpo para a dor que a imunização causa em suas vítimas. Assim, o cabeleireiro não poupa seu interlocutor do sofrimento que é o convívio com essa enfermidade aniquiladora. Por meio da dramatização de seu padecer, o dono do Moridero envolve seu interlocutor de tal maneira que não há, para este, a opção de se acovardar e abandonar ou evitar os moribundos como fazem muitos dos entes queridos. Em um de seus relatos, a dor, traduzida em experiência estética, comunica-se com o leitor, partícipe, por empatia, dessa experiência:

Pronto las heridas de mis mejillas se extendieron por el cuerpo. Yo sabía que era preferible no frotárselas con los dedos y tampoco untarles crema alguna. Me habían contado los efectos que producía la cortisona sobre este tipo de úlceras. Al principio las curaba por completo, pero al cabo de una semana aparecían con más fuerza que nunca. (BELLATIN, 2009b, p. 61).

A doença, seus efeitos devastadores e a imunização anunciam o fim de uma vida com fruição em experiências do excesso: “Se acabaron las aventuras callejeras, las noches

pasadas en celdas durante las redadas, las peleas a pico de botella cuando algún otro trataba de quitarme un novio conseguido a fuerza de sacrificio.” (BELLATIN, 2009b, p. 45). Se já não é possível o jogo da vida em excesso, a melhor encenação que resta ao moribundo, que está obrigado a viver, é a que coloca a morte em cena. Eis aqui aquela que Bataille considera a maior experiência heterogênea por ser a que demanda um gasto de energia terrivelmente dispendioso e totalmente inútil. Por isso, o salão de beleza se transforma em um Moridero que desestabiliza a imunização com o mesmo veneno que serve a esta, veneno feito lenitivo.

3.2 Inscrição indiscernível: o real e o fictício, a dor e o riso, a encenação

*But in the fiction of the space between
Sometimes a lie is the best thing
Sometimes a lie is the best thing
(Tracy Chapman)*

“Lo que la madre no terminaba de entender eran los juegos de sentido que la canción proponía una vez que la historia era contada de manera lineal. Estas variantes, si bien narraban la misma anécdota, le iban añadiendo matices que la dejaban desconcertada.” (BELLATIN, 2009a, p. 23). O narrador de *Los fantasmas del masajista* explica por que a mãe declamadora de João – o massagista – não conseguia entender a canção *Construção*, de Chico Buarque, a qual seu empresário havia escolhido para sua próxima apresentação. A estrutura narrativa dessa obra de Bellatin está inspirada nessa canção brasileira, fato que nos leva a refletir sobre a escrita do autor. Para tal, consideramos o trecho citado em todos os seus aspectos. A mãe do massagista é uma declamadora de canções populares que inova o gênero por acompanhar cada verso declamado com gestos que interpretam o texto. Dessa maneira, temos que as apresentações dessa artista não se limitam aos jogos de imitação da voz, pois há um trabalho de encenação que acompanha seus números. Igualmente, encontramos encenação na letra da canção, totalmente performática ao criar vários papéis para o pedreiro, sua esposa, e seus filhos, bem como ao representar várias possibilidades para sua existência e seu destino com a simples troca de palavras. Assim, o desenho feito com o empilhamento dos tijolos tanto pode ser lógico, quanto mágico; o pedreiro pode beber e soluçar como um naufrago, flutuante, ou como se fosse máquina, rígido; dançar e gargalhar como quem ouve uma música, a disfrutar a vida, ou como quem se sabe o próximo da fila da morte. Tudo é uma questão de potência, de colocar a vida – e a morte – em cena, num desafio para fruir no *como se*.

O escritor e crítico literário argentino Jorge Panesi considera a narrativa de Bellatin como uma *retórica da elipse* ou uma *câmara do vazio* porque as alusões a fatos reais são feitas de forma tangencial, sem nomear ou localizar nada, o que faz com que o leitor teça suposições, mas sem que a narração se encarregue de confirmá-las ou negá-las. Assim Panesi, analisa a aposta estética de Bellatin:

El arte o la literatura no explican el universo; las narraciones que circulan en las comunidades artesanales de las que nos habla Benjamin, se alejan de la explicación como si fuese ese mal que efectivamente habría de destruirlas. El arte de la narración no consiste en la trapisonda de construir espejos explicativos, sino en montar mundos paralelos cuyas relaciones con el mundo cotidiano (esa madeja de convenciones) es, a la vez, evidente, imposible y tangencial. Tal me parece el credo estético de Mario Bellatin. (PANESI, 2005, s.p.).

A menção às comunidades artesanais e sua preferência por narrativas que bebem na fonte do imaginário nos parece bastante importante para analisar a escrita de Bellatin. Assim como observamos em Casares, a ficção do escritor mexicano deixa transparecer uma admiração pela cultura popular e seu gosto pela imaginação e a fantasia em suas leituras de mundo. Bellatin desconstrói a hierarquização de saberes e prestigia o saber popular. Como dito no primeiro capítulo, a história do espírito da mãe do massagista encarnado no papagaio de estimação, cuja análise será desenvolvida mais adiante, flerta com o Realismo Mágico no que este tem de inspirado no imaginário popular.

Como se trata de uma narrativa que tangencia o real em alguns pontos, mas que, ao mesmo tempo, soa como um pedido para que se prescindia de suas garantias, há também uma elipse de qualquer tipo de identificação, o que Panesi analisa como a impossibilidade da identidade: “La escritura forma un mundo paralelo, de indubitable contacto tangencial con el ‘otro’ mundo sobre el que teje, para preservarse a sí mismo, un anillo de vacío. Por eso la imposible identidad que produce la elipsis.” (PANESI, 2005, s.p.). Não que se trate de uma escrita totalmente alheia aos anseios do escritor (se é que isso é possível), pois assim como tangencia fatos reais, há também muitas passagens em tom de reflexão, grito de socorro, ironias e desabafos com um quê de confessionais. Porém, como dito anteriormente, a narrativa de Bellatin e suas declarações em entrevistas sobre sua vida pessoal jogam tanto com o real e o ficcional, que a tarefa de discriminar o que há de confissão e o que há de invenção é, na verdade, ingênua. Panesi analisa:

Pero Bellatin no oculta el disfraz, porque sabe que en la escritura no hay biografía posible, y no porque las marcas de su vida no insistan, se metamorfoseen o se exhiban en cuanto escribe, sino porque en lo escrito se rinde tributo al vacío como en la ceremonia funeraria en que consiste todo el *Salón de belleza*, o en el ritual de desenterrar los cadáveres de *La escuela del dolor humano*: escribir es trajar con restos que hay que desenterrar y volver a la superficie sin que por ello algo vuelva de alguna parte – el todo infinitamente quebrado, el origen inconquistable. (PANESI, 2005, s.p.).

Essa escrita protagonizada por mutilados, deformados e enfermos sabe do “todo infinitamente quebrado” e, por isso, apesar da dor, faz-se também por meio de um riso sarcástico que desestabiliza a normalização de saberes e condutas. Ao final da narrativa desorganizada de *Los fantasmas del masajista*, aparentemente desarticulada, na qual a repetição é, na verdade, uma dobra (Deleuze, 1991), ou seja, assim como a vida e o mundo, nada previsível e, sim, aberta, surpreendente, uma potência de criação, Bellatin recorre a fotografias reais e as retira de seus referentes para narrar novamente a história dos fantasmas do massagista. “Uma prova da impossibilidade de representação do real por meio da escrita”, poderá pensar seu receptor. Porém, o escritor ri, sarcástico, ao ficcionalizar o real das fotografias apresentadas e desorientar o leitor que não conhece as referências citadas nas legendas de cada foto e provocar o que as conhece. Seria mesmo o homem calvo, aparentemente quarentão, que leva uma blusa negra bastante *cool*, o Waldick Soriano, cantor brasileiro de músicas populares, que a legenda afirma ser?



Cantante Waldick Soriano

O Waldick Soriano de Mario Bellatin (BELLATIN, 2009a, p. 92)

De imediato, sem pesquisas, apenas um brasileiro saberá que não. Mas que importa saber se o riso de Bellatin se encarrega, a todo o momento, de zombar da necessidade do real e do protagonismo das aparências na contemporaneidade? O “todo infinitamente quebrado” já havia sido anunciado pelo riso do escritor na quarta fotografia, intitulada “Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo”.



Hombre que todavía guarda
la ilusión de considerarse
un ser completo

Hombe que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo (BELLATIN, 2009a, p. 76)

A fotografia repete uma passagem da obra, quando o narrador comenta as dores que amputados continuam a sentir no vazio deixado pelo membro extirpado. Nesse contexto, a ilusão de completude é, realmente, de um mutilado: “Yo sabía que algunos investigadores hablaban de colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada, para que el paciente tuviera la ilusión de que todavía era un ser completo.” (BELLATIN, 2009a, p. 14). É justamente do jogo de repetição e troca de palavras que mudam o sentido, similar à estrutura de *Construção* e às falas repetitivas do papagaio, personagem interessante na trama, que se cria a ironia com a foto e a legenda, pois se antes a ilusão pertencia a um ser realmente amputado, o que poderia justificar o estigma de incompleto, com a foto, a história parece se repetir totalmente, mas a troca do ser em questão de um amputado para outro cujo corpo não apresenta deformidades, inverte o sentido com um riso que debocha da tola pretensão de completude do homem. Um riso retirado de um drama que alguém com malformação ou algum amputado podem viver ao estar diante de olhares tomados de curiosidade, pena ou horror por sua condição física. Bellatin desperta uma eficaz empatia em seu interlocutor

porque faz com que a imagem e a legenda estejam entre o riso sarcástico, para evitar compaixão, e o drama, para evitar indiferença.

O jogo com as fotos reais deslocadas para a ficção segue com a foto cujo título indica o jovem que assassinou a tataravó dentro de uma canção popular de Waldick Soriano e com uma foto de dois jovens com a legenda “Cantante brasileiro”:



1ª foto: Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular. (BELLATIN, 2009a, p. 78).

2ª foto: Cantante brasileiro (BELLATIN, 2009a, p. 79).

Na primeira foto, o deslocamento do real serve a um jogo que coloca o retrato real dentro da realidade da ficção que é a canção popular. Na segunda foto, dois jovens estão em primeiro plano, mas a legenda se refere a apenas um cantor sem informar qual dos fotografados seria.

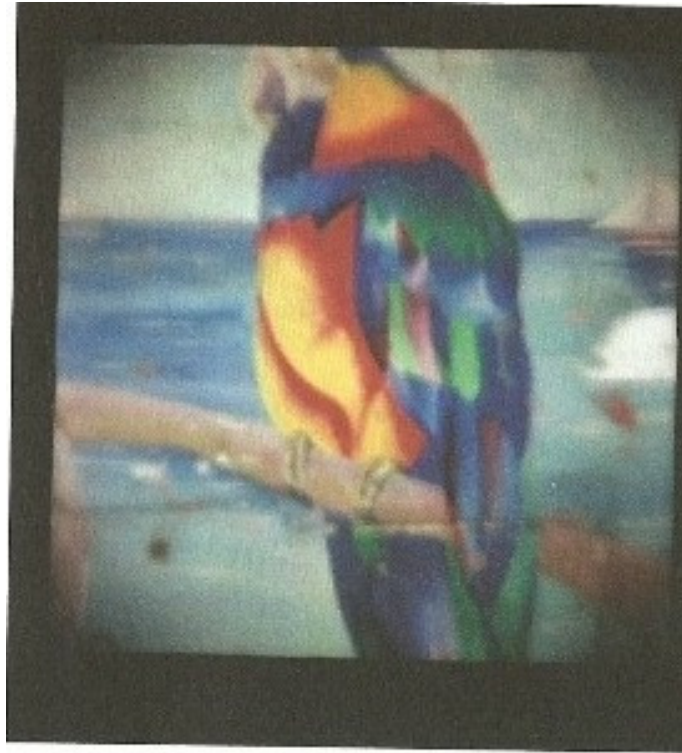
A foto da mãe de João e sua legenda embaralham a imagem do narrador, que é do sexo masculino, com a mulher que, no retrato, aponta para a declamadora. Retomando Barthes, o *punctum* da foto está no gesto da mulher, o que faz com que a legenda pareça ser uma fala encenada por ela:

Madre de mi
terapeuta favorito



Madre de mi terapeuta favorito (BELLATIN, 2009a, p. 77)

Já a imagem que apresenta o papagaio é uma pintura, ou seja, não foi retirada de um fato concreto, mas, sim, de outra criação artística. Assim, temos uma representação plástica a ilustrar e recriar uma ficção literária:



Lora que João
le regaló a su madre

Lora que João le regaló a su madre (BELLATIN, 2009a, p. 81)

Outro jogo interessante se faz com a foto cuja legenda afirma se tratar da urna onde depositaram as cinzas da mãe de João. O retrato apresenta um túmulo, mas, na ficção, João guarda as cinzas da mãe dentro de casa. Portanto, a foto sugere um jogo de aproximação entre os termos que pode ser lido como uma reivindicação da morte e do espaço dos mortos como algo natural que era antes do processo civilizador analisado por Elías:



Urna donde depositaron
las cenizas de la madre muerta

Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta (BELLATIN, 2009a, p. 87)

Dessas histórias protagonizadas por mutilados que debocham da pretensa perfeição dos outros, não se poderia esperar outra narração que não uma totalmente fora dos padrões clássicos. A narrativa de *Los fantasmas del masajista* se inspira em *Construção* e na fala do papagaio e, portanto, recorre às estratégias que desafiam o prestigiado discurso lógico, coerente e articulado. Como Octavio Paz escreve em seu ensaio “La máscara y la transparencia”, a geometria é a antecâmara do horror (Paz, 1972), pensamento que pode ser aproximado da concepção da natureza defendida pelo físico Marcelo Gleiser, para quem, não fossem as assimetrias, imperfeições e mutações da natureza, talvez a vida não existiria, ou seja, a nossa existência se deve às imperfeições no processo de reprodução genética (Gleiser, 2010). Bellatin rejeita a escrita feita a régua e compasso para contemplar o mundo fragmentado cujo encobrimento desemboca no horror. Por isso, três recursos analisados por Bergson como inspiradores do riso estruturam sua narrativa desestruturada: a repetição, a inversão e a interferência de séries.

Com o riso, algumas vezes cruel e sarcástico e outras, pueril, quase pastelão, sua narrativa exaspera o excesso de severidade. Em cada repetição, uma informação anterior é ampliada ou invertida, mas a inversão se faz também em relação a discursos dominantes que

se impõem como estratégias de domesticação do homem. Em uma passagem na qual o narrador, que sofre de uma malformação, confessa o sofrimento físico que o problema acarreta, ele também admite preferir dissimular que essa anomalia não existe: “Yo, de alguna manera, deseo pasar por alto casi todo el tiempo los malestares físicos que me suele causar mi falta de antebrazo. Trato de hacer ver, a mí mismo y a los demás, como que no existe tal anomalía.” (BELLATIN, 2009a, p. 26). O argumento que se segue procede a inverter o discurso de saúde mais vigente atualmente, como parte da biopolítica, que pretende domesticar hábitos alimentares por meio de restrições rígidas que, curiosamente, sempre atacam aquilo que mais proporciona prazer. O narrador confessa legitimar esse discurso de maneira invertida, ou seja, como uma ironia na qual se oferece como um castigado por não seguir essas regras apenas para eliminar a curiosidade mórbida que sua deformação provoca nas pessoas. Assim, ele entrega como explica seu sofrimento físico:

Que los Dolores de espalda que siento casi todo el tiempo, que el aspecto torcido que acostumbro presentar, se deben más bien a una vida descuidada. A no haberme preocupado nunca relamente por mi alimentación ni haber hecho ningún esfuerzo por mantener mi físico en forma. (BELLATIN, 2009a, p. 26-27).

Obviamente, ele percebe que uma explicação que ofereça a ilusão de que há como controlar a vida por meio desses cuidados, e, ainda, que possa soar como um castigo a ameaçar quem não cumpra a regra, é mais bem recebido do que uma explicação que escancare a imperfeição da natureza e a incapacidade da ciência e do conhecimento de impedirem as contingências da vida que sondam qualquer ser humano como uma roleta russa. Mas sua estratégia com a foto do homem “perfeito” que se ilude ao pensar que é completo, unida a essa inversão do discurso da saúde, na qual ele mostra estar fora do papel do domesticado, funciona como uma resposta irônica a qualquer indivíduo que demonstre superioridade diante de um mutilado. Nesse ponto, é difícil não acreditar que haja um desabafo pessoal do escritor, mas, por outro lado, ao implicar o leitor, ele evita que a escrita fique apenas no tom confessional.

Outro efeito entre riso e drama que revela o uso desse jogo na narrativa da obra, encontra-se na letra de uma canção escolhida pela mãe do massagista para ser declamada. *La sorpresa*, de Waldick Soriano, narra o encontro incestuoso entre uma anciã, disfarçada de jovem, e seu tataraneto. Apesar de, no fim, o encontro desembocar em tragédia, já que o jovem descobre a farsa e mata a senhora, a história não deixa de ser cômica justamente pelo exagero do dramalhão: “Aunque en apariencia se trataba de un tema bufo, de una historia que

podía ser contada en clave humorística, la letra que interpretaba Waldick Soriano era extremadamente dramática.” (BELLATIN, 2009a, p. 61). Ainda quando se refere à canção, o narrador comenta a falta de sentido na história e a resposta que recebe do massagista também funciona para a escrita de Bellatin e para as experiências do excesso propostas neste trabalho:

Cuando le pregunté al terapeuta cómo se había enterado el malandro de que la mujer con quien se había adentrado en los arbustos, que se extendían alrededor de la pista de baile, era su tatarabuela, me respondió que se trataba tan solo de una canción más de Waldick Soriano, donde los sucesos que se van presentando no requieren nunca de una explicación mayor... (BELLATIN, 2009a, p. 63).

Ainda sobre o riso em forma tragicômica, na descrição das performances que são oferecidas nos *Altars*, em *Flores*, o narrador relata o descontentamento do escritor amputado com o fato de o público não poder realizar as experiências eróticas no local:

Aparte de lo que sucede en escena nada realmente importante ocurre entre el público. Esa pasividad parece molestarle al escritor, quien en esta ocasión lleva puestos unos pantalones cortos y se ha colocado la pierna decorada con piedras artificiales. Pese a todos sus esfuerzos, nadie parece nunca dispuesto a conocer las posibilidades sádicas o masoquistas que ese miembro falso es capaz de ofrecer. (BELLATIN, 2004, p. 16).

Dois análises de Bergson para o que tem potência para o riso podem explicar o que essa narração tem de cômica e, ao mesmo tempo, trágica. Para ele, quando algo mecânico se enxerta na vida, provoca-se o riso, então a ênfase que o narrador dá ao membro falso e aos atributos eróticos transforma-o em objeto provido de vida. Ademais, Bergson analisa as três categorias estéticas – o belo, o trágico e o cômico – na relação que mantêm com a harmonia. Assim, tem-se o belo quando se tem a posse da harmonia; o trágico quando se está em sua busca; e o cômico quando se sabe que ela está perdida. O escritor amputado tem consciência de que seu físico não condiz com a simetria e a totalidade, impostas como atributos da harmonia e do belo. Dessa forma, resta-lhe saber rir da situação, numa coragem de quem se assume fora do ideal harmônico e consegue ver nisso uma oportunidade de debochar da ilusão que é a concepção do corpo humano como uma justa proporção. Porém, a recorrente exigência alheia do harmônico como requisito para se relacionar com o outro está insinuada na passagem citada, o que provoca comoção tanto no protagonista quanto no leitor.

Esse drama provocado pela rejeição a um corpo amputado e pela consequente tentativa de privá-lo das possibilidades de experiências sexuais tem origem em estratégias

imunizantes que são muito bem investigadas e analisadas por Beatriz Preciado. Essa filósofa espanhola analisa os órgãos do corpo humano e suas funções como construções históricas feitas com o propósito de domesticar o ser humano de acordo com as estratégias políticas de cada época. A análise de Preciado coincide com a imunização de Esposito quando parte da afirmação de que as cidades, na modernidade, são fortemente medicalizadas e militarizadas para não haver espaço para corpos não normativos. Dessa maneira, as construções culturais e históricas da deficiência física e dos corpos feminino, homossexual e transexual têm profunda relação, já que a todos eles se impuseram modelos restritivos excludentes e imunizantes. Sobre a deficiência física e a elaboração de próteses, Preciado observa que estas surgem após a I Guerra Mundial, como recurso para devolver os soldados e os civis mutilados ao trabalho produtivo. Algo importante que a filósofa constata é o fato de que as primeiras próteses não mimetizavam a forma humana para proporcionar bem-estar aos amputados, ao contrário, tinham aparência de ferramentas e estavam pensadas apenas para habilitá-los para o trabalho, ou seja, para fazer deles uma máquina produtiva. Em seminário ministrado na Universidad Internacional de Andalucía, cujo resumo está disponível na página oficial da instituição, Preciado explica os dois tipos de próteses elaboradas pelo médico francês Jules Amar: as próteses de trabalho e as que ele chamava “próteses dos domingos”, que mimetizavam a forma humana, mas, segundo ele, não tinham nenhuma funcionalidade dos órgãos do corpo humano. Segundo a filósofa espanhola, o movimento *cripple* rejeitou os dois tipos de próteses com o argumento de que cumpriam com a estratégia de fazer sua deficiência passar despercebida no espaço público (as próteses dos domingos) ou de obrigá-los a produzir para o sistema (as de trabalho). No seminário, Preciado destacou o argumento do movimento: “planteando que el cuerpo discapacitado debe reclamar su derecho a ocupar y usar la calle sin tener que disimular su condición y/o hacer un sobreesfuerzo de adaptación funcional.”¹⁸

Ao analisar a concepção de alguns órgãos do corpo humano bem como de suas funções como uma construção histórica normalizadora, Preciado destaca que esta mesma estratégia pode ser usada como resistência, ou seja, se o corpo humano normalizado é uma construção, existe a possibilidade de se construírem outros corpos e outras formas de vida. O movimento *cripple* rejeita as próteses e luta para que o corpo deformado ou mutilado possa desfrutar da existência e da vida em comum como tal. O argumento de Preciado de que outros órgãos são possíveis, já que sempre aparecem novas formas de representação e compreensão

¹⁸ Reflexões apresentadas no Seminário *Cuerpo impropio: guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, apresentado na Universidad Internacional de Andalucía no período de 2 a 4 de novembro de 2011. Texto retirado do site oficial da universidade, disponível em http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703. Acesso em 03 de março de 2012.

do corpo, coincide com o *ethos* dos mutilados e deformados de Bellatin (e, claro, do próprio autor) e se apresenta como uma forma de resistência ao drama da rejeição desses corpos e das tentativas de negação de suas reais possibilidades de experiências eróticas. Nesse sentido, o trecho de *Flores* citado, no qual o protagonista lamenta e, ao mesmo tempo, ironiza o fato de ninguém poder – e querer – imaginar o prazer livre de moralismos, já que pode ser sádico ou masoquista, que sua prótese pode proporcionar, revela-se trágico não para o personagem que sofre a rejeição, já que ele está totalmente consciente da normalização imposta e, por isso, liberto desse controle e aberto para qualquer tipo de fruição erótica. Assim, com ironia, o protagonista amputado subverte o discurso do controle e inverte os papéis: dignos de dó são aqueles que aceitam vida, corpo e erotismo previsíveis.

Sobre outras experiências eróticas viáveis, Foucault coincide com Preciado ao falar sobre práticas sadomasoquistas:

Se trata de una suerte de creación, de proyecto creativo, una de cuyas notas destacadas es lo que me permito denominar desexualización del placer. La creencia de que el placer físico procede simplemente del placer sexual y de que el placer sexual es la base de cualquier posible placer es de todo punto falsa. Las prácticas sadomasoquistas lo que prueban es que podemos procurarnos placer a partir de objetos extraños, haciendo uso de partes inusitadas de nuestro cuerpo, en circunstancias nada habituales, etc.¹⁹

Sobre próteses que podem proporcionar vários, e livres, tipos de prazer em corpos e órgãos reinventados, Bellatin encontrou uma maneira muito interessante e performática para desestabilizar a normalização do corpo mutilado. O escritor costumava aparecer em público com próteses que escapam totalmente dos dois modelos analisados por Preciado e que simbolizam outras possibilidades de fruição erótica e estética. Essa performance de Bellatin também se faz por meio de um riso irônico que desestabiliza a norma bem como a compaixão daqueles que se sentem superiores por terem a ilusão de ser seres completos. Ultimamente, o escritor tem aparecido sem as próteses e já declarou em inúmeras entrevistas, sempre em tom irônico, que se desfez delas e que inclusive lançou uma junto aos cadáveres do Ganges. Porém, parece-nos importante ilustrar sua performance e contrastá-la com as gravuras das antigas próteses de Jules Amar que Preciado apresentou no seminário já mencionado.

¹⁹ Entrevista disponível em < <http://www.hartza.com/fuckault.htm> > e traduzida para o Espanhol por Luiz Cayo Pérez Bueno. Acesso em novembro de 2011.



Prótesis funcionales no miméticas



Próteses Funcionais (gravuras apresentadas por Preciado no seminário)



**Al no encontrar la portada del libro,
va otra foto de Bellatin con otra prótesis.**

Prótese artística de Bellatin²⁰

²⁰ Disponível em <<http://totopteca.blogspot.com.br/2010/08/las-damas-de-bellatin-palabras-o.html>> Acesso em 23 de março de 2012.



Foto intitulada “Abdominales sobre grava rojiza” (Abdominais sobre cascalho avermelhado)²¹



Prótese que mimetiza a metade inferior do corpo feminino²²

²¹ Disponível em <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beoc.html>> Acesso em 23 de março de 2012.

²² Disponível em <http://historico.elpais.com.uy/suple/cultural/12/09/28/cultural_665709.asp> Acesso em 23 de março de 2012.



Bellatin e sua prótese mais polêmica, a que mimetiza um pênis²³

As próteses colocadas em um vazio podem ser usadas exatamente para não terem utilidade nenhuma nas atividades físicas do escritor, já que, na verdade, seu peso atrapalha o movimento do braço nas abdominais, ao invés de auxiliá-lo. Mas podem também devir pênis ou a linda metade inferior do corpo feminino, pois esse vazio, essa ausência de um membro, é ressignificada em liberdade de criação de corpos cujo maior exercício deve ser o do prazer. Uma vez mais, Foucault é preciso:

El placer debe también formar parte de nuestra cultura. No está de más señalar que desde hace siglos, la mayoría de las personas - incluidos también médicos, psiquiatras y hasta los movimientos de liberación- vienen hablando del deseo, nunca de placer. "Debemos liberar nuestro deseo", afirman. ¡No! Debemos crear placeres nuevos: acaso surja entonces el deseo.²⁴

Por todos esses motivos, ou seja, por se tratar de uma narrativa que embaralha as fronteiras do real e do ficcional; que prestigia o imaginário do saber popular na construção do conhecimento; que encena a dor, mas, ao mesmo tempo, tira-a do sério com o riso; e que em muitas passagens apresenta um tom confessional, não em uma busca de alguma verdade, mas, sim, de várias possibilidades, consideramos a escrita de Bellatin como uma composição de si,

²³ Disponível em <<http://ivanthays.tumblr.com/>> Acesso em 23 de março de 2012.

²⁴ Entrevista disponível em <<http://www.hartza.com/fuckault.htm>> e traduzida para o Espanhol por Luiz Cayo Pérez Bueno. Acesso em novembro de 2011.

já que o que há na verdade é a vida posta em jogo em encenações levadas a cabo por um vazio inclassificável, ou como Panesi observa, pelo “no representado, lo callado y sin embargo actuante como una inscripción indiscernible.” (PANESI, 2005, s.p.).

3.2.1 O salão de beleza da morte

*Es gracias a ellos, es gracias al espejo y al cadáver que
nuestro cuerpo no es pura y simple utopía*
Michel Foucault

Quando observa o aquário já abandonado com água lodosa e os poucos peixes que continuaram a viver no Moridero, o cabeleireiro narrador e protagonista de *Salón de belleza* confessa uma atitude que às vezes adota diante da morte de alguns de seus Guppys. Em sua confissão, podemos notar tanto a sua consciência sobre o processo de imunização que sofre junto com seus enfermos, quanto a solução que encontrou para o problema, que foi o Moridero:

La única reacción que tienen algunos peces ante la muerte es la de devorar al pez sin vida. Si el pez no se saca a tiempo se convierte en comida de los demás. Algunas veces los dejé a propósito varios días en el fondo del acuario. En esas ocasiones la muerte tenía cierto sentido. Pero no hice de esto una costumbre. Casi siempre recogía al pez al día siguiente. Me gustaba la desaparición que se desarrollaba en los acuarios. De ese modo me sentía más tranquilo, pues a veces no podía dormir en las noches cuando sabía que el pez estaba siendo despedazado por sus compañeros. (BELLATIN, 2009b, p. 66).

Em seu processo de aprendizagem sobre o enfrentamento da morte, o cabeleireiro confessa o estágio da recusa em aceitar o gasto desmedido de energia inútil que ela implica. Assim, houve ocasiões em que observar os peixes mortos sendo úteis como alimento para os vivos trazia-lhe algum alento. Porém, ao se decidir por colocar a morte em jogo, fundando o Moridero, ele consegue aceitar a total falta de sentido da mesma, por isso sente certo prazer em constatar a desaparecimento dos peixes no aquário. Aceito o gasto de energia inútil, o cabeleireiro consegue levar sua existência na experiência heterogênea do excesso que lhe proporciona a sensação de *continuidade*.

A preocupação com a integridade do corpo inerte dos peixes mortos ilustra um dos motivos pelos quais nasce o Moridero. O cabeleireiro sabia da imunização que os afetados pela doença contagiosa sofriam até mesmo por parte dos familiares, totalmente despreparados

para lidar com o aniquilamento do corpo que evidencia a inevitabilidade da morte. Por trás do mal-estar que os corpos cadavéricos provocam, está uma conduta totalmente preparada e normalizada pelo processo civilizador para afastar o homem do contato e dos cuidados com seus moribundos. Segundo Norbert Elias, essa estratégia se iniciou com a retirada dos enfermos e mortos de dentro de seus lares e a consequente institucionalização de casas de saúde, hospitais, hospícios e de serviços funerários. Essas medidas passaram a impedir, intencionalmente, o contato do ser saudável com a realidade da finitude da vida, já que a consciência desse fato e o convívio o mais natural possível com essa realidade geram, normalmente, uma vontade e uma necessidade descomuns das experiências do excesso para o gozo pleno da vida – obviamente, tudo o que o mundo homogêneo do controle quer evitar.

Foucault coincide com Elias quando constata que os gregos homéricos só descobriram a existência do corpo ao considerarem o cadáver: “La palabra griega que quiere decir cuerpo no aparece en Homero sino para designar el cadáver”²⁵. Dessa maneira, é a consciência do aniquilamento do corpo que faz com que os gregos passem a considerá-lo como possibilidade de experiência utópica:

Es ese cadáver por consiguiente, es el cadáver y el espejo lo que nos enseña, lo que, al fin, ha enseñado a los griegos y que ahora enseña a los niños, que tenemos un cuerpo, que este cuerpo tiene una forma, que esta forma tiene un contorno, que en este contorno hay un espesor, un peso, en resumen, que el cuerpo ocupa un lugar. Es el espejo y es el cadáver quienes asignan un espacio a la experiencia profunda y originariamente utópica del cuerpo. Es el espejo y es el cadáver quienes hacen callar y apaciguan, y cierran sobre una clausura que está ahora para nosotros sellada, esa gran pasión utópica que hace trizas y volatiliza a cada instante nuestro cuerpo.²⁶

Sobre a retirada do cuidado com os moribundos ou com os corpos dos mortos do âmbito da família, Elias observa:

O afastamento dos vivos em relação aos moribundos e o silêncio que gradualmente os envolve continuam depois que chega o fim. Isso pode ser visto, por exemplo, no tratamento dos cadáveres e no cuidado com as sepulturas. As duas atividades saíram das mãos da família, parentes e amigos e passaram para especialistas remunerados. A memória da pessoa morta pode continuar acesa; os corpos mortos e as sepulturas perderam

²⁵ Texto publicado pelo jornal argentino *Página 12* em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

²⁶ Texto publicado pelo jornal argentino *Página 12* em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

significação. A *Pietà* de Michelangelo, a mãe em prantos com o corpo de seu filho, continua compreensível como obra de arte, mas dificilmente imaginável como situação real. (ELIAS, 2001, p. 37).

Elias segue em sua análise sobre esse processo de imunização por meio da higienização, comparando poemas do século XVII como “À sua amada recatada” de Andrew Marvell, no qual o eu-lírico recorre à lembrança da morte e do fim das possibilidades de gozo para convencer a amada a se entregar para ele, com um folheto publicitário de um cemitério que procede a encobrir a morte com a troca de termos como “coveiro” para “jardineiro” e com o silêncio sobre a significação das sepulturas como leito dos mortos. A comparação se faz com o objetivo de demonstrar a mudança significativa de atitudes, inclusive no âmbito da linguagem, diante da ameaça da morte dos tempos anteriores ao processo civilizador para os posteriores. Segundo Elias,

Que Marvell pudesse esperar ganhar os favores da mulher amada advertindo-a que os vermes ameaçariam sua “tão preservada virgindade” e de que sua “singular honra se tornaria pó” na sepultura dá uma indicação do quanto avançou o limiar de repugnância desde então, no curso de um processo civilizador não planejado. Lá, mesmo os poetas falam com desembaraço dos vermes da sepultura; aqui, os jardineiros do cemitério evitam qualquer coisa que possa lembrar a conexão entre sepultura e morte. (ELIAS, 2001, p. 38).

Dessa estratégia de encobrimento da morte, o ex-dono do salão de beleza sabia bem. Quando observa, impressionado, o fato de que alguns peixes sobrevivem no Moridero apesar de sua falta de tempo para cuidar deles, o cabeleireiro recorda o desespero de suas antigas clientes idosas do salão para maquiar as evidências de sua avançada idade que anunciavam a proximidade do fim:

Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que acudían en las buenas épocas al salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas. (BELLATIN, 2009b, p. 30).

Assim, é justamente por saber bem da imunização sofrida pelos enfermos devido à normalização de condutas diante da morte que o cabeleireiro se decide por fundar e cuidar do Moridero. Nesse espaço onde a morte é encenada todos os dias, não há, portanto, lugar para seu encobrimento. Àqueles que sofrem de um mal incurável para o qual a morte é certa, não cabe melhor alternativa do que o fim rápido. Dessa maneira, numa inversão do encobrimento

da morte, a melhor solução é o afastamento de tudo o que possa ser um sopro de vida. O cabeleireiro inverte o sentido da imunização, da qual ele e seus enfermos seriam vítimas, e a adota como paliativo para o irremediável. O Moridero é um lugar para esperar a morte e, portanto, nenhuma prática ou discurso de superioridade da vida podem entrar. O cabeleireiro proíbe a entrada de remédios, alternativos ou não, bem como a assistência de instituições de caridade. Ademais, quando observa que algum enfermo ainda se apegava à vida, ele trata de acabar com suas esperanças ou até mesmo com o básico que garante sobrevivência:

Los más afortunados sufrían realmente unos quince días. Pero había otros que se aferraban a la vida, igual que los Guppys de la última camada. Querían vivir a pesar de que no existía modo de atemperar sus males, a pesar de que el frío del invierno se colaba por las rendijas de las ventanas. A pesar de que era cada vez menor la ración de sopa que les servía. (BELLATIN, 2009b, p. 30-31).

A imunização invertida à qual recorre o cabeleireiro funciona bem como encobrimento da vida e inclusive como proteção dos moribundos, pois é justamente o medo do contágio, que aterroriza os seres saudáveis, que acaba por salvar o Moridero da invasão, da depredação e do incêndio com os quais a vizinhança, temerosa da doença, ameaça aquele espaço. Na ocasião em que os vizinhos tentam arrombar o Moridero, ameaçando incendiá-lo, o cabeleireiro escapa para buscar a ajuda da polícia. Quando retorna acompanhado de um policial, ele observa que a porta principal já havia sido derrubada, mas o Moridero seguia intacto: “Regresamos juntos. Al llegar, la turba había logrado violar la puerta principal. Sin embargo, por alguna razón que intuyo relacionada con los olores o el temor al contagio, no habían entrado.” (BELLATIN, 2009b, p. 37).

Uma prova de que a imunização invertida do Moridero seria a melhor providência a ser tomada, o cabeleireiro já havia obtido. Quando as feridas provocadas pela doença começam a se espalhar rápida e agressivamente por seu corpo, ele percebe que não poderia mais desfrutar dos encontros eróticos que tinha nas saunas japonesas e, então, reflete:

A mi edad y en mi estado no estaba para pasar por ese tipo de trances. Me sentía como aquellos peces invadidos por los hongos, a los cuales rehuían incluso sus naturales depredadores. En más de una ocasión había realizado cierta prueba, donde quedaba claro cómo los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables. (BELLATIN, 2009b, p. 62-63).

O Moridero poupa os moribundos da dor do processo imunizante levado a cabo por seus entes queridos, uma vez que se antecipa a esse processo, formando um vínculo

comunitário fechado entre os enfermos, que é uma imunização invertida no sentido de ser transformada em um recurso para se suportar a morte e a rejeição. Por isso, esse espaço, com seus dias de salão de beleza incluídos, e sua memória são o único patrimônio afetivo que o cabeleireiro tem. Assim, quando a doença começa a avançar em seu organismo, a preocupação com o destino do Moridero após sua morte ocupa seus pensamentos. De início, ele cogita esperar a morte de todos os hóspedes e não aceitar novos enfermos para, aos poucos, ir transformando o espaço novamente em salão de beleza. Então, ele imagina que, após sua morte, o espaço será invadido por curiosos que o encontrarão “muerto, pero rodeado del pasado esplendor.” (BELLATIN, 2009b, p. 71). É a memória completa daquele lugar que o cabeleireiro quer preservar. Porém, ele logo desiste do plano ao concluir que “Sería inútil dismantelar este lugar que tiene todo destinado para la agonía.” (BELLATIN, 2009b, p. 72). Receoso de que instituições de caridade assumam o Moridero após sua morte, ele lamenta que nenhuma de suas regras serão respeitadas, mas o que mais lhe causa dor é imaginar que tudo o que viveu no salão-moridero será apagado para sempre:

Nadie conocerá de la preocupación que sentía por que todas mis clientas salieran satisfechas del salón. Ninguno conocerá el grado de ternura que me inspiro el muchacho que se dedicó al tráfico de drogas. Nadie sabrá de la angustia cuando escuchaba la llegada de los amantes ajenos. Al caer enfermo todos mis esfuerzos se habrán vuelto inútiles. (BELLATIN, 2009b, p. 72-73).

Sobre essa dor, Elias escreve: “A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece – se tudo correr bem. Terrível pode ser a dor dos moribundos, terrível também a perda sofrida dos vivos quando morre uma pessoa amada.” (ELIAS, 2001, p.76). O cabeleireiro sente-se só e sofre por não ter alguém que o acompanhe na hora de sua morte:

Cuando me pongo a pensar con mayor serenidad, siento que tal vez en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Este sentimiento tal vez me impidió concederme tiempo para mí. De otra manera no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. (BELLATIN, 2009b, p. 73).

Esse sentimento de solidão também é analisado por Elias como efeito da proximidade da morte. Muitas vezes, o moribundo opta por seu isolamento para evitar o constrangimento que seu padecer provoca nos outros ou para se poupar da dor de se perceber imunizado por familiares e amigos. Porém, chegada a hora da morte, ele tende a buscar um sentido para sua vida, desejando saber o que sua existência como um todo significou para as pessoas queridas.

Elias recorda que, apesar da recusa das pessoas em reconhecer o quanto são dependentes umas das outras, o sentido de tudo o que uma pessoa faz só pode ser encontrado no que ela realmente significa para os outros e, acrescenta:

...não apenas para os que agora estão vivos, mas também para as gerações futuras, que ela seja, portanto, dependente da continuidade da sociedade humana por gerações, é certamente uma das mais fundamentais e mútuas dependências humanas, daqueles do futuro em relação aos do passado, daqueles do passado em relação aos do futuro. (ELIAS, 2001, p. 41-42).

Porém, só a aceitação da finitude da vida individual pode levar alguém a reconhecer o quanto é dependente dos outros, o que nos leva a concordar com Elias quando ele afirma que o encobrimento da morte executado pelo processo civilizador tem também como objetivo enfraquecer a vida em comum:

Mas uma compreensão dessa dependência é particularmente impedida hoje pela recusa de enfrentar a finitude da vida individual, inclusive a nossa própria, e a dissolução próxima de nossa própria pessoa, e de incluir esse conhecimento na maneira como vivemos nossa vida – em nosso trabalho, em nosso prazer e, acima de tudo, em nosso comportamento em relação aos outros. (ELIAS, 2001, p. 42).

O enfraquecimento da vida em comum leva ao individualismo e a atitudes inconsequentes, já que o homem comete o egoísmo de buscar, apenas para si, um sentido na vida. A falta de preocupação com o futuro da humanidade decorre disso:

Muitas vezes, as pessoas hoje se veem como indivíduos isolados, totalmente independentes dos outros. Perseguir os próprios interesses – vistos isoladamente – parece então a coisa mais sensata e gratificante que uma pessoa poderia fazer. Nesse caso, a tarefa mais importante da vida parece ser a busca de sentido apenas para si mesmo. Não é de surpreender que as pessoas que procuram uma espécie de sentido achem absurdas suas vidas. Raramente, e com dificuldade, as pessoas podem ver a si mesmas, em sua dependência dos outros – uma dependência que pode ser mútua –, como elos limitados na cadeia das gerações, como quem entrega uma tocha numa corrida de revezamento, e que por fim a passará ao seguinte. (ELIAS, 2001, p. 42).

Após perder a saúde e transformar o salão de beleza em Moridero, onde desafia a morte e a coloca em jogo, o cabeleireiro percebe que a ilusão de ser imortal fez com que ele pensasse apenas em desfrutar o seu presente sem se preocupar com os outros.

Consequentemente, reconhece que a proximidade da morte efetuou uma transformação em sua maneira de agir:

Creo que antes nunca me detenía a pensar. Más bien actuaba. De esa forma conseguí durante mi juventud el dinero necesario para instalar el salón de belleza y empecé en las noches a salir vestido de mujer. Pero cuando vino todo ese asunto de la transformación del salón se produjo un cambio. Por ejemplo, siempre pienso dos veces antes de hacer algo. Luego analizo las posibles consecuencias. Antes no me habría preocupado el futuro del Moridero tras mi desaparición. Habría dejado que los huéspedes se las arreglaran solos. (BELLATIN, 2009b, p. 73-74).

Bellatin não poupa o leitor dessa dor tão terrível do cabeleireiro porque aquele que, na verdade, é seu personagem principal, ou seja, o Moridero, não pode proceder à normalização do encobrimento da morte, muito pelo contrário, serve de palco para que ela receba todas as atenções. Talvez este seja um dos meios, que segundo Elias ainda não foram encontrados, para se mudar a atitude do homem diante da morte. De fato, se cogitamos, como Bataille, a escrita como uma experiência do excesso que desafia a vida para lhe proporcionar a sensação de continuidade com um além imperceptível, essa narrativa de Bellatin deve ser considerada como uma contestação poética da estratégia do processo civilizador de negar a presença da morte na vida. Da mesma forma, a transformação do salão de beleza em Moridero é uma maneira de contestar o imperativo dos padrões de beleza e da juventude tradicionalmente impostos ao corpo como uma tecnologia de poder. Se antes o cabeleireiro se dedicava a disfarçar os sinais que o tempo havia deixado em suas clientes, que se alegravam ou se iludiam ao se verem dentro dos padrões impostos, depois, ao se decidir por encenar o aniquilamento, o salão de beleza da morte passou a funcionar como o espaço do belo degenerado em horror.

3.2.2 *O fogo e a dança: excesso do êxtase*

Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar, sino que de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos
Michel Foucault

Al descubrir las heridas en mi mejilla las cosas acabaron de golpe. Llevé los vestidos, las plumas y las lentejuelas al patio donde está el excusado e hice una gran pira. Olió horrible. Parece que había muchas prendas de material sintético, porque se levantó un humo bastante denso. Ese día había estado tomando aguardiente desde temprano mientras cumplía con mis labores en el Moridero. (BELLATIN, 2009b, p. 54).

Quando a doença começa a dar sinais em seu corpo, o cabeleireiro resolve se despedir de todas as roupas que costumava usar quando se travestia de mulher para viver suas aventuras amorosas. Sem calcular, essa despedida acaba por se transformar em uma espécie de êxtase no qual há uma encenação para recordar e reviver os tempos de esplendor de seu corpo e de sua vida:

Al encender la pira me había puesto uno de los trajes y estaba totalmente mareado. Recuerdo que bailaba alrededor del fuego mientras cantaba una canción que ahora no recuerdo. Me imaginaba a mí mismo bailando en la discoteca con esas ropas femeninas y con la cara y el cuello totalmente cubiertos de llagas. Mi intención era caer también en el fuego. Ser envuelto por las llamas y desaparecer antes de que la lenta agonía fuera apoderándose de mi cuerpo. Pero parece que el canto mitigó mis intentos suicidas. (BELLATIN, 2009b, p. 55).

O cabeleireiro canta para a vida e dança com a morte nessa experiência de excesso que irrompe com a fogueira. Nesse êxtase em que tem contato com uma sensação que se assemelha à morte, ele, dançando sobre o abismo que lhe foi aberto, desafia a morte e se encoraja para seguir na vida, ainda que a sua se apresente, a partir de então, como um calvário. Nessa dança ao redor do fogo, a suspensão da vida e a desativação da consciência, num acontecimento não premeditado que dispensa todo tipo de saber legitimado e qualquer tipo de reflexão, e, ainda, que prescindem de alguma técnica para ser alcançado ou praticado, o que se tem é uma ocorrência interior cujo movimento põe o ser em questão, em outras palavras, o que se tem é uma experiência-limite – heterogênea e de excesso – aberta a um jorro imprevisível que dispensa qualquer entendimento e desafia qualquer lógica. É assim que o cabeleireiro se prepara para entrar na encenação da morte. Esse êxtase é a soberania de que fala Bataille, pois trata-se da recusa em aceitar o temor aos limites da morte, imposto pelo processo civilizador, em troca de uma paz que mais se revela um comodismo diante da vida. O Moridero é o resultado da soberania alcançada por meio do êxtase da dança ao redor do fogo. Ainda de acordo com Bataille, por mais que o ser humano recalque a ameaça da morte, ela, inevitável que é, sempre atravessa o cotidiano e é por causa das evidências que deixa, que o homem elabora pequenos rituais que a fazem algo palatável. O filósofo cita as festas, as disputas esportivas e as animaiscaas, o sexo, entre outros, mas todos eles só podem ser desfrutados por quem goza de saúde. Em *salón de belleza*, Bellatin se volta para os moribundos, aqueles que não têm mais recursos para usufruir a vida, mas que estão obrigados

a continuar nela. O único ritual que resta a eles é o enfrentamento da morte, que só pode ser totalmente vivenciado em um ambiente onde apenas eles estejam.

3.2.3 Peixes e papagaios

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 transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. (BELLATIN, 2009b, p. 11).

Do cabeleireiro saudável, dono de um salão de beleza de prestígio, para o enfermo que se vê obrigado a transformar o negócio de sucesso em um Moridero para receber e cuidar dos moribundos imunizados pela família e pela sociedade, o narrador protagonista de *Salón de belleza* presencia também o processo de decadência dos aquários pelos quais tinha tanto zelo. A variedade de espécies de peixes, a diversidade de cores e as águas cristalinas dos aquários vão se deteriorando à medida que a morte vai ocupando o espaço que, antes, estava dedicado à beleza. Para o cabeleireiro, é difícil aceitar a morte dos peixes por constatar que não há nada após o fim da vida, motivo pelo qual menciona “desaparecer” no lugar de “morrer”, ou seja, é dolorido comprovar a falta de sentido da vida e o nada que é a morte. Mas a soberania do ato de fundar o Moridero funciona como uma aprendizagem sobre a aceitação da morte tal como ela é, tanto que, como já citado, o cabeleireiro confessa, quando vê o aquário lodoso com poucos peixes, que passou a gostar de presenciar a desapareição dos peixes mortos.

Quando resolve colocar aquários no salão de beleza, o cabeleireiro começa por espécies mais simples que não exigem tantos cuidados e dedicação. Criar peixes se transforma em uma fixação a qual o impele a querer sempre mais espécies que apresentem um grau de dificuldade maior de manutenção: “Cuando al fin conseguí cierto dominio con otros Guppys Reales que fui comprando, me aventuré con peces de crianza más difícil. Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas.” (BELLATIN, 2009b, p. 13). Quando adquire as Carpas, a convivência com animalidade desses peixes vai se transformando em uma contemplação daquele mundo peculiar que lhe causa prazer: “En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas es un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a sucederme lo mismo. Podía pasarme varias horas admirando los reflejos de las escamas y las colas.” (BELLATIN, 2009b, p. 13). Conviver com essa animalidade que é pura exibição das

potências vitais, da exuberância de uma vida puramente instintiva e absurdamente bela em seu aspecto físico, excita o cabeleireiro, que reconhece sua transformação, não só pela paz que adquire ao contemplar os aquários, mas também pela excitação que lhe proporciona um ímpeto de viver intensamente. Assim, ele dá vazão a seus desejos e se traveste de mulher, numa encenação da vida que é puro jogo do gozo:

Es curioso ver cómo los peces pueden influir en el ánimo de las personas. Cuando me aficioné a las Carpas Doradas, además del sosiego que me causaba su contemplación, siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer por las noches. Ya sea una vincha, los guantes o las mallas que me ponía en esas ocasiones. Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. (BELLATIN, 2009b, p. 15).

Enquanto narra as experiências prazerosas com os peixes, o cabeleireiro recorda a sua transformação de contemplante da vida animal, tão carregada de vida, para proprietário, enfermo, de um espaço no qual precisa cuidar da morte:

Lo que no tiene nada de divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza [...] Pero volviendo a los peces, en cierto momento llegué a tener decenas adornando el salón. Había adaptado pequeños acuarios para las hembras preñadas, que luego separaba de sus crías para evitar que se las comieran después de nacer. Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos. (BELLATIN, 2009b, p. 14).

Apesar de não poder mais fruir nos prazeres da vida por suas limitações físicas e por sua extrema responsabilidade pelo Moridero, o cabeleireiro sabe que, mesmo para encenar a morte, precisa do sopro de vida que é a presença da animalidade, ainda que o ambiente tomado pela doença e pela ameaça do aniquilamento e a impossibilidade de cuidar bem dos peixes provoquem a deterioração dos aquários. Assim, depois de afirmar que após o Moridero só restam os aquários vazios, ele se corrige: “Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior.” (BELLATIN, 2009b, p. 14). Dessa maneira, quando precisa de forças para seguir encenando a morte, o dono do Moridero sente necessidade de uma imersão na vida animal: “A veces, cuando nadie me vê, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida.” (BELLATIN, 2009b, p. 29).

Dos pequenos rituais que o homem elabora no cotidiano para suportar o temor da evidência da morte, de que fala Bataille, focado apenas naqueles que gozam de saúde, o

cabeleireiro ainda são descobre o prazer em observar a vida aguerrida dos animais. Cansado da facilidade que é cuidar dos Guppys, ele resolve comprar espécies mais exigentes:

Los Goldfish fueron los primeros en que pensé. Pero dándole vueltas al asunto recordé que eran demasiado lerdos, casi estúpidos. Yo quería algo colorido pero que también tuviera vida, para así pasarme los momentos en los que no había clientes observando cómo se perseguían unos a otros o se escondían entre las plantas acuáticas que había sembrado sobre las piedras del fondo. (BELLATIN, 2009b, p. 16).

A agressividade da animalidade, puro gasto de energia inútil, tem o mesmo efeito de outra experiência do excesso que proporciona a sensação de continuidade do ser com o mundo: o sexo. Assim, quando o cabeleireiro participa das orgias da sauna japonesa, as sensações que experimenta evocam a vida dos peixes no aquário:

Después los cuerpos se confunden con el vapor que emana de la cámara principal. Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de estos Baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes que buscaban comerse a los chicos. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las paredes transparentes de los acuarios, eran una realidad que se abría en toda su plenitud. (BELLATIN, 2009b, p. 19-20).

Animalidade e erotismo, duas formas soberanas de vida que desestabilizam a normalização e a imunização, são forças tão vitais, que diante da necessidade de encenar a morte no Moridero, ambas são arrefecidas por seu dono. Na passagem em que relata o envolvimento que teve com um dos moribundos, fica evidente que, após seu afeto culminar com a relação sexual, ele retira, de propósito, o aquário que havia colocado de enfeite para o amante, pois precisa ceifar qualquer sinal de vida naquele espaço de morte. Na verdade, a beleza triste do ato sexual entre os dois afeta o cabeleireiro porque essa relação devolve para os corpos já castigados pela enfermidade e pela certeza da morte a sensação de que ainda possuem vida e possibilidades de erotismo apesar da total ausência de beleza e de vigor físico. Quando esses dois enfermos fazem amor, esse ato funciona como uma contestação de discursos de poder que impõem a vida como possível apenas para aqueles que gozam de saúde e de padrões de beleza prestabelecidos. O cabeleireiro confessa: “Incluso un par de veces estuve en situación íntima con aquel cuerpo. No me importaron las costillas

protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer.” (BELLATIN, 2009b, p. 27). Corpos fora dos padrões de beleza também podem e devem gozar porque o corpo é o lugar da fruição das experiências do excesso. Como conclui Foucault em seu texto *El cuerpo, lugar utópico*, “Y, si a pesar de esas dos figuras peligrosas que lo cercan [espelho e cadáver], nos gusta tanto hacer el amor, es porque, en el amor, el cuerpo está aquí.”²⁷.

Michel Foucault e Beatriz Preciado coincidem ao mostrar que os papéis fixos do corpo são construídos por tecnologias de poder e que se por um lado é possível uma construção para a domesticação do indivíduo, por outro, também há possibilidade de se construírem outros órgãos, outros corpos e outras formas e relações de vida, ou seja, a mesma estratégia que funciona como imposição única de vidas pode ser ressignificada em alternativas várias a essa governabilidade da existência. Porém, o Moridero é o espaço de resistência ao discurso da obrigatoriedade da vida e é por isso que o cabeleireiro resolve retirar o aquário do enfermo com o qual se relacionou: “Retiré la pecera del lado de su cama y lo traté con la distancia que me impongo para todos los huéspedes. Casi al instante el mal atacó todo su cuerpo y no tardó mucho en morir.” (BELLATIN, 2009b, p. 27).

Junto com o amante, morrem três peixes ao mesmo tempo. Quando o cabeleireiro narra o ocorrido, percebemos que já naquela etapa do Moridero não havia mais peixes coloridos:

Curiosamente, con el muchacho perecieron tres peces al mismo tiempo. Si bien es cierto que en aquella época el acuario había dejado atrás su antiguo esplendor, aún mantenía una buena cantidad de ejemplares. Casi todos eran esos peces llamados Monjitas, negros con aletas blancas. No sé, en esa época había dejado atrás los colores y lo que mi ánimo exigía era el blanco y negro. (BELLATIN, 2009b, p. 28).

O preto e branco condizia mais com a agonia do salão transformado em espaço de morte. Tomado pela dor dessa constatação, o próprio cabeleireiro se decide pelos peixes sem cores vivas:

Pese a todo, saqué fuerza para ir la penúltima vez a la tienda de peces. Desde el principio recordé con qué despreocupación solía perderme entre los acuarios buscando los peces más coloridos, más vivaces, más majestuosos. Pero aquella vez sentí remordimiento por encontrarme rodeado de todas aquellas criaturas llenas de vida. Me dirigí hacia las pecera de las Monjitas.

²⁷ Texto publicado pelo jornal argentino *Página 12* em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

Se trataba del único espacio carente de color en aquel lugar. (BELLATIN, 2009b, p. 32).

Mas se ele estava convencido de que não cabia nenhum símbolo de vida no Moridero, ao escolher essa espécie de peixes, ainda passaria por uma dor ao perceber que para aquele espaço tampouco havia lugar para trocas comunitárias que simbolizam a vida. Assim, ele confessa que foi tomado por uma mágoa profunda quando ao retornar da loja com os peixes nas mãos, nenhum hóspede demonstrou alegria ou gratidão pelo gesto: “Cuando volvi al salón con mi bolsa de Monjitas, muy pocos se dieron cuenta de mi adquisición. Había algunos huéspedes que no habían perdido aún la conciencia, por lo que me molestó que se mostraran tan indiferentes.” (BELLATIN, 2009b, p. 33). O que o dono do Moridero não consegue perceber naquele momento é que aqueles enfermos à beira da morte já a estavam encenando com tanta entrega, que não tinham mais interesse por nada que simbolizasse a vida. O cabeleireiro, sim, buscava ainda algum vínculo que pudesse lhe dar a ilusão de que seguia mais vivo que morto, tanto que lamenta o fato de os hóspedes não lhe darem algum tipo de alento com alguma observação positiva, ainda que ilusória, sobre seu físico: “Faltaba que me expresaran su gratitud de una manera más tangible. Por ejemplo, admirando los peces que aún quedaban con vida o tal vez con alguna alusión a mi cuerpo, como dejando entender que aún se mantenía en buena forma.” (BELLATIN, 2009b, p. 33). Porém, o fato de fazer essa confissão mostra que, na realidade, ele já começava a entender o objetivo da aprendizagem da convivência no Moridero, pois percebe que havia fundado, conscientemente, uma comunidade de morte.

Eliminadas as possibilidades de vida no Moridero, o cabeleireiro compreende que nada que possa parecer uma tentativa de encobrimento do aniquilamento inevitável deve entrar em sua comunidade de morte, pois é ela, a morte, a estrela da encenação naquele lugar. Então, ele se decide por manter um aquário modesto e, por isso, volta a adquirir os Guppys Reales por serem de criação simples:

Salí a la tienda de peces para adquirir Guppys Reales como al principio. A todos los metí en un mismo acuario y son los que actualmente mantengo. Pero el agua ya no es cristalina. Ha adquirido un tono verdoso que ha terminado por empañar las paredes del acuario. La pecera la he colocado en un lugar alejado de los huéspedes. No quiero que las miasmas caigan en el agua y que los peces se vean atacados por hongos, virus y bacterias. (BELLATIN, 2009b, p. 29). (BELLATIN, 2009b, p. 29).

Ao observar a água lodosa do aquário, ele reflete: “Precisamente ayer, cuando estaba viendo la pecera de agua verdosa, me di cuenta de que la desaparición de un pez no le importa a nadie. En todos estos años, el único afectado con la mortalidad en los acuarios he sido yo.” (BELLATIN, 2009b, p. 66). Não se chora a morte de um peixe como se chora a de um cachorro, de um cavalo, de um pássaro ou de um gato. Talvez porque em sua falta de comunicação com o homem – como destaca o cabeleireiro ao observar os axolotes destroçarem os peixes lixeiros: “Yo sé que los peces por lo general no saben lo que está ocurriendo en el exterior de sus peceras.” (BELLATIN, 2009b, p. 57) –, os peixes não consigam comovê-lo, apenas encantá-lo com suas cores e formas. O cabeleireiro, impossibilitado de manter vínculos comunitários com a vida, opta por ter próxima de si a animalidade dos peixes e sua comunicação baseada apenas na experiência estética que inspira.

Em *Los fantasmas del masajista*, a relação estreita entre João, sua mãe e o papagaio, que ele lhe dá de presente para evitar sua solidão, é mais fácil de se entender, já que por ter uma capacidade incrível de reproduzir, com perfeição, a fala humana e, inclusive, por imitar muito bem os gestos de sua dona, a ave comunica sua animalidade de maneira mais significativa. Justamente por isso, o massagista vê o animalzinho como a melhor possibilidade de companhia para sua mãe: “Al ver a su madre tan solitaria, João decidió regalarle una pequeña lora para que estuviera acompañada mientras él salía a trabajar.” (BELLATIN, 2009a, p. 31).

A capacidade de comunicação da ave é tão determinante na relação, que no início da convivência, o papagaio não falava e, por isso, demorou a conquistar o massagista. O fato é confessado ao leitor quando o narrador entrega que, após a morte da mãe, quando a ave se isola na gaiola, João comenta que aquele estado, inerte, não era muito diferente do anterior: “Lo único que deseaba João en esos momentos era dormir. No pretendía saber nada de esa ave que nunca había aprendido a hablar, como era su secreta esperanza cuando la adquirió.” (BELLATIN, 2009a, p. 49). Já em relação à mãe, o fato de a ave ser muito agitada também causou uma rejeição inicial, mas pouco tempo depois, ela e a ave não se afastaram mais:

La madre se quejó de que la lora ensuciaba la estancia, que picoteaba los muebles, y que la imitaba agitando las alas cuando ella movía los brazos en los momentos más intensos de los ensayos, sobre todo cuando describía la manera en que el albañil iba cayendo al vacío. Con el tiempo, sus quejas fueron disminuyendo. Incluso cuando regresó de su presentación en el extranjero trajo consigo algunos juguetes para loros que curiosamente encontró en una tienda de la frontera. (BELLATIN, 2009a, p. 31).

O gesto de presentear a ave com brinquedos, *souvenirs* de uma viagem, simboliza a aceitação, por parte da declamadora, da animalidade do papagaio. A partir de então, a ave a acompanha em todas as suas tarefas, convívio que se revela, após a morte da mãe de João, decisivo na transformação do papagaio:

Desde ese momento, la madre y la lora comenzaron a pasar más tiempo juntas en el departamento [...] La lora la perseguía todas las mañanas hasta el cuarto de João para despertarlo. La acompañaba después al sofá amarillo desde el cual ahora la madre solo veía televisión. (BELLATIN, 2009a, p. 31-32).

Nas passagens em que relata a convivência entre declamadora e papagaio, o narrador prossegue com a repetição que, às vezes, inverte ou amplia uma informação anterior. Assim, ao narrar a convivência estreita de ambos, o narrador acrescenta uma informação sobre a relação da declamadora com seu empresário após o fiasco de sua apresentação de *Construção*. Na primeira narração, ele informa sobre a companhia infalível da ave primeiro e depois menciona algo sobre a mãe e o empresário de forma que fica a impressão de que a mãe do massagista foi quem não quis mais trabalhar com seu representante:

La lora la perseguía todas las mañanas hasta el cuarto de João para despertarlo. La acompañaba después al sofá amarillo desde el cual la madre solo veía televisión. Estaba disgustada con su representante. Había sido un despropósito recomendarle declamar semejante composición. (BELLATIN, 2009a, p. 32-33).

Na repetição, ele inverte a ordem do relato anterior ao comentar, primeiro, a relação profissional e depois mencionar a companhia do papagaio. Nessa narração, ele informa que foi o empresário quem pôs fim à relação de trabalho com a declamadora:

Sin embargo, con ciertos altibajos, ninguno de ellos eran tan extraño y tan alejado del sentimiento popular como el tal Chico Buarque, el cantante que por instancias de su representante, el que a partir de su show en la ciudad extranjera no quiso manejarla más – ocasionó el declive de su carrera. La lora la seguía también a todas partes, sobre todo al cuarto del hijo cuando debía despertarlo... (BELLATIN, 2009a, p. 51-52).

A opção por narrar a história em um discurso que mimetiza a fala da ave é uma escolha para prestigiar sua animalidade e, portanto, uma abdicação da linguagem racional do homem. A repetição na narração se intensifica quando alcança o momento em que João leva o papagaio para casa. Após o falecimento da mãe, a ave ganha total protagonismo em passagens

que recorrem ao cômico como superação do drama da morte. O narrador conta que a ave, que nunca havia falado, supera uma fase catatônica e dispara a repetir tudo o que havia ouvido da mãe, da secretária eletrônica de João e da televisão:

João durmió hasta que una voz aguda lo despertó. Seguramente fueron muchas las voces que se emitieron, pero João alcanzó a oír solo dos con claridad: “No puedo más con el dolor” y “Besó a su mujer como si fuese única”. La primera remitió João de inmediato a la paciente de la pierna cortada, y la segunda a una estrofa de la canción que su madre pensó la había llevado a la ruína. (BELLATIN, 2009a, p. 64).

O relato da repetição que o papagaio faz da canção de Chico Buarque é bastante cômico, pois o narrador faz questão de informar que ao repetir os versos, a ave conseguiu criar combinações que não existem na letra:

Parece que desde entonces el animal se desató, pues repitió esa misma noche, casi ya al amanecer, las estrofas completas de la canción de Chico Buarque. Hizo una serie de combinaciones con las frases, incluso en mayor cantidad de las que contiene el tema original. Desde ese día la lora salió del estado en el que João la había encontrado. (BELLATIN, 2009a, p. 67).

O fato de reproduzir as falas com o tom exato de voz da pessoa imitada e de alguns versos terem relação direta com a perda da declamadora faz João e seus vizinhos acreditarem que o espírito dela está encarnado na ave:

Cree además que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Me dijo que lo despertaba todas las mañanas a las seis, utilizando el tono exacto de voz empleado por su madre para hacerlo. Que cuando regresa del trabajo, tarde y cansado, algunos vecinos del edificio le cuentan que esa tarde escucharon a su madre narrar la historia de un albañil que se embriaga, se mece en el aire y cae violentamente al suelo. Muchos vecinos consideran ya la lora como si fuera su madre. (BELLATIN, 2009a, p. 68).

O riso provocado pelo fato de a fala dos vizinhos se reportar à ave como se fosse a mãe do massagista é logo dosado com o drama que se revela por trás desse fato: filho e vizinhos sofrem com vazio que sua morte deixou, vazio que provoca uma dor dãn intensa, que é similar à dor física da mulher amputada: “De la misma manera como la mujer que sufre de dolores terribles en una pierna inexistente, João parece contar ahora también con una madre fantasma. Los vecinos hablan de ella como si fuera su progenitora.” (BELLATIN, 2009a, p. 68-69).

O tom tragicômico com que o assunto é tratado segue seu curso quando as colegas de trabalho da declamadora, que compõem a Sociedade de Declamadoras, descobrem o caso da ave e pedem consentimento de João para lhe fazerem uma visita. As colegas, que haviam feito uma mortalha para a mãe de João, quem recusou o presente, pensam em doá-la para o papagaio. A passagem é bastante cômica porque o narrador faz uma ironia com o fato de as declamadoras acreditarem que um simples ajuste em uma mortalha confeccionada para um ser humano seria suficiente para servir em um papagaio:

Querían ser recibidos en el departamento y llevar la mortaja que confeccionaron en su momento para la madre. Deseaban que el hijo la guardara. Quizá podría servir, haciéndole ciertos arreglos, para cuando la lora muriera, aunque para nadie es un secreto la longevidad que alcanzan estas aves. (BELLATIN, 2009a, p. 69-70).

A narração segue provocando o riso quando revela que após ouvir o papagaio declamar perfeitamente uma letra de Roberto Carlos, as declamadoras tiveram certeza de que o fantasma da mãe do massagista estava encarnado na ave: “A los miembros de la Sociedad de Declamadoras no les hizo falta ni un minuto, luego de contemplar fijamente a la lora, para saber que se trataba de la madre muerta. Lo corroboraron cuando el ave declamó completa la letra de una canción de Roberto Carlos.” (BELLATIN, 2009a, p. 70-71).

Na sinopse de *La escuela del dolor humano de Sechuan*, outro livro de Bellatin, lê-se que “Cuando el Estado vuelve irrespirable el ambiente, los individuos enmudecidos por la historia se las ingenian para dar cabida a formas populares y espontáneas de la catarsis” (BELLATIN, 2005). Não nos pareceria impossível que a afirmação se referisse a muitas obras do Realismo Mágico. Propomos a substituição do termo Estado para algo menos pontual que abarque outras instâncias de poder para no caso específico de Bellatin incluímos, por exemplo, a ciência. De membros amputados, cujo vazio tem a capacidade de comunicar dor, e da morte da mãe, encoberta pela invenção da encarnação no papagaio – os fantasmas com os quais tem que lidar o massagista, quem trabalha com a materialidade do corpo –, o que se tem é um acontecimento que rechaça a lógica que não é capaz de dar qualquer tipo de sentido aos fatos, já que se descobre que esse sentido não existe. No lugar do vazio, da impotência, da dor e da não concretude da vida, erige-se algo mágico. Ao narrador, quem, apesar dos tratamentos com o massagista, continua tendo seu corpo cada vez mais deformado, resta reproduzir a história fantástica dos fantasmas por meio de um balbucio semelhante ao da animalidade do papagaio ou da construção de um discurso “palavra com palavra num desenho mágico” que melhor estilizam o absurdo da vida e o estorvo do corpo:

Mientras tanto yo, a pesar de los cuidados que me brinda João cuando me encuentro en la ciudad de São Paulo, estoy cada vez más contrahecho y deforme [...] Este cuerpo me molesta, podría concluir. Sin embargo, un tema semejante, el del estorbo del cuerpo, podría ser el pretexto perfecto para un número de declamación propio de la madre de João, o para un albañil que prefiere volar como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma – tanto o peor que el de una pierna sin asidero, que el de una madre convertida en loro, o el del físico que se va transformando en una masa irreconocible –. (BELLATIN, 2009a, p. 71-72).

Melhor padecer de uma dor que cause a ilusão de ainda se ter o membro amputado ou viver acreditando na invenção de que a mãe morta segue de alguma maneira presente e buscar outros domínios que desafiem a lógica para superar o estorvo da materialidade do que optar por uma vida domesticada e previsível. Nesse sentido, a ficção de Bellatin se aproxima do mágico, ainda que de forma um pouco distinta do Realismo Mágico, já que há um uso consciente do fantástico, mas, como a literatura mágico-realista, procede a explorar campos alheios aos limites da razão ocidental. Tudo por uma experiência estética que estimule a luta por uma existência pautada nas potências de ser, que se lance, então, à ausência de sentido da vida como possibilidade de existência. Assim sugere a última fotografia que reconta e refaz a história dos fantasmas do massagista:



Lugar perfecto
para saltar al vacío

Lugar perfecto para saltar al vacío (BELLATIN, 2009a, p. 94)

3.2.4 Altares, Giros místicos, Hell Kitchen

Para torturar a un hombre tienes que conocer sus placeres
Stanislaw Lem

En otras oportunidades el Altar está dedicado a los *Adultos maltratados en la infancia*. En esas ocasiones aparecen en el escenario hombres y mujeres vestidos como niños haciendo el simulacro de ser apaleados por sus padres o tutores. Casi todos los Altares comienzan a las dos de la mañana, salvo los reservados a los *Jóvenes que aman a los ancianos*, pues los hombres de edad madura contratados para estas funciones suelen quejarse de enfermedades causadas por frecuentar la calle a altas horas de la madrugada. (BELLATIN, 2004, p. 15-16).

Os Altares de *Flores*, construídos próximos à zona portuária da cidade, costumam ser frequentados pelo escritor manco. Nesse ambiente, várias performances são apresentadas aos usuários do serviço, que devem se cadastrar para poder assistir aos espetáculos. As apresentações exploram vários tipos de parafilias e, por isso, funcionam como um espaço de experiências do excesso que procedem ao gasto da energia inútil contida pelo mundo homogêneo do trabalho e da ordem. Nessas performances, os usuários apenas assistem às apresentações, ou seja, o que ocorre é um jogo de encenação que produz uma catarse suficiente para que a energia e o imaginário sexual dos espectadores sejam liberados. Apesar de haver certo controle sobre as atividades dos Altares, já que o narrador comenta que os espectadores abandonam o local assim que terminam as apresentações por medo das autoridades, o espaço tem certa permissão para funcionar, pois não sofre ameaças de interdição, o que acontece com o Hell Kitchen. A diferença entre esses dois espaços é que, nos Altares, os usuários têm permissão apenas para assistirem ao espetáculo, ou seja, apesar de estimular a libido, a satisfação desse desejo só se concretiza via observação da encenação dos outros. O Hell Kitchen, por sua vez, hospeda pessoas que exercem sua sexualidade de maneira não convencional, ou seja, nesse espaço há, também, encenação, mas, diferentemente dos Altares, os próprios hóspedes encenam algum papel por meio do qual satisfazem sua libido.

Sobre o Hell Kitchen, o narrador informa que o escritor manco participa de um programa do governo como pesquisador de grupos que exercem sua sexualidade de maneira diferente. Em nota de pé de página, esclarece-se que o discurso oficial do governo argumenta que o objetivo do programa é incentivar escritores desempregados e descobrir as diferentes práticas sexuais para, posteriormente, oferecer auxílio para todas elas:

Programa desenvolvido a nível nacional, com o que se perseguía, entre outros fins, dar apoio a certo número de escritores. Consistia em descobrir quantas variantes de sexo podían encontrarse en los distintos grupos de ciudadanos y estudiar así la forma de implementar oficinas de auxilio para cada una de ellas. (BELLATIN, 2004, p. 43).

O narrador cita alguns casos do Hell Kitchen e, em todos eles, há algum tipo de encenação de gênero ou troca dos papéis que tradicionalmente são atribuídos ao sexo oposto:

Aparte de los establecimientos clásicos dedicados a las *Drag queens* y de los bares de mujeres donde se juega al billar la jornada entera, el escritor ha descubierto a un grupo de muchachas que, vestidas como hombres, se reúnen todas las tardes en un local de puertas doradas llamado Okoge. En la entrada existe un par de carteles donde se ve a dos picapedreros en plena faena. (BELLATIN, 2004, p. 44).

Ele segue com a explicação para a prática dessas mulheres:

A esas mujeres les atraen hombres que gusten de otros hombres. Casi ninguna logra emparejarse de la manera adecuada, pese a que tienen conocimiento de que en otras sociedades ese tipo de relación encierra una carga erótica bastante compleja. (BELLATIN, 2004, p. 44).

Após pesquisar e catalogar as práticas no Hell Kitchen, o escritor descobre que o programa do governo não passou de uma estratégia imunizante que usou seu trabalho como meio para violar a privacidade daquelas pessoas e usá-la como pretexto para interditar o lugar:

Como resultado de las últimas medidas gubernamentales, la zona de la ciudad conocida como el *Hell Kitchen* está a punto de desaparecer. Por eso el escritor tiene cada vez mayor dificultad para ubicar puntos de encuentro con personas que ejercen sexualidades alternativas, por llamarlas de algún modo. Ha enviado una queja denunciando esta decisión de las autoridades como una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos. (BELLATIN, 2004, p. 47).

O que se pode notar de tão perturbador no Hell Kitchen é o fato de que seus frequentadores desafiam a normalização de condutas por meio de encenações que contestam os papéis fixos impostos ao corpo e ao gênero. As mulheres que se vestem de homens são uma verdadeira ameaça ao controle que se exerce sobre os indivíduos, já que elas são uma prova de que identidades e gêneros ditos normais são construções histórico-culturais domesticadas que cerceiam o corpo e, sobretudo, o imaginário capaz de desvelar outras possibilidades controladas. Essa reivenção do corpo, de gênero e do prazer revela uma identidade alternativa totalmente viável a qual Foucault analisa:

Si la identidad consiste en un juego, en un procedimiento para fomentar relaciones sociales y de placer sexual que determinen nuevos vínculos amistosos, entonces es útil. Ahora bien, si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de *descubrir su propia identidad* y que esta identidad ha de erigirse en norma, principio y pauta de existencia; si la pregunta que se formulan de continuo es: "¿Actúo de acuerdo con mi identidad?", entonces retrocederán a una especie de ética semejante a la de la virilidad heterosexual tradicional. Si hemos de pronunciarnos respecto a la cuestión de la identidad, hemos de partir de nuestra condición de seres únicos. Las relaciones que debemos trabar con nosotros mismos no son de identidad, sino más bien de diferenciación, creación e innovación. Es un fastidio ser siempre el mismo. No debemos descartar la identidad si a través de ella obtenemos placer, pero nunca debemos exigir esa identidad en norma ética universal.²⁸

Além da questão da identidade, novamente pode-se colocar a questão do corpo utópico que escapa da normalização e cria outras possibilidades de prazer incapturáveis por mecanismos de poder. “Para que sea utopía basta con que yo sea un cuerpo”, revela Foucault, para acrescentar que corpos que escapam aos padrões de beleza e prestígio impostos também devem estar no mundo para fruir na existência:

Pero mi cuerpo, a decir verdad, no se deja reducir tan fácilmente. Él mismo tiene, después de todo, sus propias fuentes de fantasía. También él posee lugares sin lugar y lugares más profundos, todavía más obstinados que el alma, que la tumba, que el encantamiento de los magos. Tiene sus sótanos y sus desvanes, él tiene sus salones oscuros, tiene sus playas luminosas.²⁹

A relativa tolerância das autoridades em relação aos Altares explica-se justamente pelo fato de as encenações serem somente uma espécie de espetáculo no qual as energias recalçadas pela normalização são gastas apenas no imaginário dos espectadores. Nesse sentido, os Altares têm uma função na manutenção de certa ordem, pois se pensamos no corpo de uma cidade, esses espaços confinados, nos quais as energias libidinais são descarregadas, acabam por abrandar a agressividade que o excesso de recalque pode provocar. O Hell Kitchen, por sua vez, apresenta-se como uma ameaça, pois as encenações são uma prática real de vida que desvela o controle de condutas e expõe as possibilidades de existência fora dos limites da normalização.

Outra experiência do excesso em *Flores* encontra-se nos giros místicos que acontecem na mesquita frequentada pelo escritor manco. A experiência mística consiste numa

²⁸ Entrevista disponível em < <http://www.hartza.com/fuckault.htm> > e traduzida para o Espanhol por Luiz Cayo Pérez Bueno. Acesso em novembro de 2011.

²⁹ Texto publicado pelo jornal argentino *Página 12* em 29 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

espécie de dança ao redor do próprio eixo por meio da qual há uma transcendência da existência física:

Durante las sesiones al escritor le gusta permanecer en silencio. Se mantiene de ese modo hasta el momento del *shiker*, que es cuando los fieles comienzan a bailar rotando sobre su eje como una emulación de los astros que se mueven alrededor del sol. El escritor en esos momentos entona un canto gutural, que no recuerda haber aprendido antes, del que ignora su significado. (BELLATIN, 2004, p. 22).

Os giros místicos se aproximam muito das experiências heterogêneas pelas quais Bataille parece ter especial apreço, pois por estarem abertos à irrupção de uma energia desconhecida e incontrolável e, ainda, por prescindirem da materialidade do corpo, lançam o ser à sensação de continuidade que joga com a ameaça do limite da morte de tal maneira que este consegue retirar prazer desse jogo. Trata-se de uma experiência muito importante para o escritor manco, pois ele confessa que os giros místicos ajudaram-no a superar o trauma da falta de uma perna:

Hasta antes de volverse musulmán, el escritor aseguraba que la imposición de una prótesis a edad temprana era la causa de que siempre se sintiera desnudo cuando era despojado de Ella. Actualmente, y en buena parte debido a los *giros místicos* que realiza ocasionalmente, el escritor puede prescindir de su pierna cuando lo juzga conveniente. (BELLATIN, 2004, p. 94).

Essa experiência do excesso que lhe proporciona a sensação de continuidade, para a qual é preciso abdicar das garantias materiais do corpo, contribui para que ele supere o trauma de ser manco, pois a melhor experiência que ele pode ter – a sensação sublime e o ato soberano de jogar com a ameaça da aniquilação – acontece justamente por meio do abandono dos limites de seu corpo.

Algo que é bem constante nas entrevistas de Bellatin é a revelação de sua fé no Sufismo, corrente mística do Islã, que desenvolve, por meio de rituais de canto e dança, uma relação íntima com Deus. Na já mencionada entrevista do escritor a Diego Rojas, na revista literária *El interpretador*, após confessar sua fé e esperar uma reação assustada do entrevistador, ele conta que aprendeu a levitar:

Con esa religión he aprendido a levitar [...] Es que uno de sus ritos consiste en una danza circular velocísima en la que llega un momento en el que la sensación de volar se hace tan presente [...] Mi religión no tiene nada que ver con el odio fundamentalista. Es más, ha habido muchos mártires sufís en

los países musulmanes debido a la prédica que realizaban. Es una religión de perseguidos. (ROJAS, 2005, s.p.).

Em seguida, o escritor revela que sua entrega ao Sufismo modificou sua vida, e afirma ter consciência de que isso passou a influenciar sua escrita:

Tal vez nunca pueda afirmar vehementemente que Dios exista o que no. Pero te aseguro que la experiencia de la práctica sufi ha cambiado mis conceptos y marca un corte radical en mi vida. Sé que eso tendrá una incidencia en mi literatura. Sé que a partir de ahora comienzo una nueva etapa. (ROJAS, 2005, s.p.).

Essa revelação evidencia o fato de que há muito de confessional em sua obra, e, sobre esse tema específico, mais precisamente em *Flores*. Porém, por se tratar de uma experiência íntima e pessoal do escritor, e por este estar muito distante de discursos que pretendam formar qualquer tipo de opinião ou crença, esse assunto, quando tratado em uma passagem da obra, recebe um esclarecimento, também bastante confessional. Trata-se de quando o escritor manco conversa com o *Amante otoñal* e esclarece sobre o livro que está escrevendo: “El escritor señaló que se trataba de una novela donde cada personaje busca encontrar una sexualidad y una religión personales.” (BELLATIN, 2004, p. 57-58). As experiências são de cada um, portanto não há receitas ou regras nem para a vida e muito menos para a literatura. Porém, o escritor sabe que é inevitável que a experiência pessoal daquele que escreve influencie sua obra:

Sí, también creo que la experiencia es determinante a la hora de escribir [...] La experiencia personal es determinante. Es horroroso que le pongan un brazo ortopédico a un niño de dos años. ¿Para qué? ¿Por qué ese sufrimiento? Entonces, luego se escribe, pero yo tengo esa experiencia. Si crees que puedes escribir lo mismo, haz la prueba, córtate el brazo y escribe. Luego hablamos... (ROJAS, 2005, s.p.).

Mas sua escrita é bastante performática e, portanto, sua experiência pessoal deve alcançar uma forma de estilização que se comunique com o leitor, que estimule uma experiência estética livre e também pessoal: “Lo que me interesa es esa ausencia que se hace presente mediante la escritura. El espacio entre renglones, el espacio entre letra y letra. Aquello que puede ser repuesto, reconfigurado por el lector. Tal vez sea ese el espacio de la literatura.” (ROJAS, 2005, s.p.).

3.2.5 *Alba a Poeta*

“Alba la Poeta, la mujer que adoptó a los gemelos Kuhn en el orfanato estatal, no está en el grupo ni de las solteras ni de las casadas, que por lo general es la condición de esas madres adoptivas.” (BELLATIN, 2004, p. 51). Alba e sua poesia – aurora, claridade, luz – é a mulher que consegue autorização do orfanato para adotar os irmãos mais disputados do lugar, os gêmeos Kuhn, crianças que foram encontradas por um pescador, abandonadas entre terra e mar e que não têm pernas e braços:

Precisamente en los días cercanos al juicio internacional en favor de los afectados por el fármaco, apareció en los periódicos la noticia de que habían hallado unos niños abandonados en una cueva de los arrecifes que separan la ciudad del mar. Los encontraron dentro de una canasta cubierta con una frazada celeste. Un pescador los escuchó llorar y al destaparlos vio que no contaban con brazos ni piernas. (BELLATIN, 2004, p. 27).

Os gêmeos com malformação aparecem na zona fronteira entre a terra, que podemos considerar como o que representa segurança, certezas e a razão, e o mar, mundo fluido, de possibilidades, aberto ao imprevisível. Após conseguir o direito de cuidar deles, a poeta descobre que eram fruto de uma relação incestuosa, forçada, entre dois irmãos:

El verdadero comienzo de la historia se iniciaba muchos años atrás, cuando los padres de los gemelos eran unos niños. Ambos tenían los cuerpos cubiertos de lunares. A medida que crecían les iban apareciendo más, algunos en lugares inusitados. En aquel tiempo la ciudad presentaba un alto número de habitantes con deformidades físicas. (BELLATIN, 2004, p. 90).

A incapacidade do ser humano para lidar com situações que escapam do controle de todo tipo de normalização gera atitudes que só fazem crescer o número de marginalizados, tal pode ser o caso dos gêmeos cuja malformação foi um produto das tentativas desesperadas da família para encobrirem a anormalidade de seus filhos – pais dos Kuhn – perante a sociedade: “Molestos por las miradas insistentes de los vecinos, los padres de las criaturas plagadas de lunares llevaron cierto día a sus hijos a ver aquel anciano. Querían restituir la normalidad en la estirpe.” (BELLATIN, 2004, p. 91).

O idoso citado é um senhor cego que se encarrega de abrigar os rejeitados pelas famílias por apresentarem problemas físicos:

En ese tiempo las características anómalas fueron tan evidentes que incluso se conformó un grupo humano que se congregaba en las afueras de la ciudad en virtud de las peculiaridades de sus cuerpos. Le habían otorgado el mando a un anciano ciego, quien parecía tener el poder de evitar las deformaciones en la descendencia. Aparte de los tullidos y de los seres anormales, todos los días acudían hasta la sede decenas de parejas que deseaban tener hijos sin anomalías. (BELLATIN, 2004, p. 91).

Os marginalizados eram tantos, que o idoso cego precisou construir um conjunto habitacional para abrigá-los: “El anciano ciego había hecho construir un conjunto de pequeñas casas que daban asilo a una serie de cojos, jorobados y tuertos.” (BELLATIN, 2004, p. 91).

A cura receitada pelo cego só fez piorar o problema que a família tentava encobrir. Uma análise de sua receita prova que o resultado só poderia ser catastrófico, já que, em sua base, estava a imunização que discrimina o diferente e aceita métodos perversos quando se trata do afastamento de tudo aquilo que revela a impotência do homem diante das contingências da vida: “Lo similar cura lo similar, hizo apuntar el anciano ciego en el papel que la mujer tenía en la mano. Sólo con la unión carnal de esos hermanos era posible evitarse que en las siguientes generaciones los males genéticos llegasen a un grado aún peor de desarrollo.” (BELLATIN, 2004, p. 92).

Desastre comprovado, aqueles que não tinham culpa de nada são cruelmente abandonados. Porém, não é só de homogeneidade que se faz o mundo, e, por isso, o acaso acaba por reunir a poeta e os deformados. Alba já havia adotado uma menina antes, mas a relação não deu certo porque a filha adotiva desprezava todos os livros de contos que a poeta lhe dava de presente para passar todo o tempo vidrada diante da televisão:

Meses atrás había adoptado a una niña que terminó decepcionándola. Se trató de una niña silenciosa que miraba la televisión durante muchas horas seguidas. Aparte de alimentarla y vestirla de acuerdo con sus posibilidades siempre le llevaba libros de cuentos. Sin embargo nunca logró que mientras se los leía la escuchara con atención. (BELLATIN, 2004, p. 51-52).

Como poderia a poesia conviver com o mundo nivelado e por vezes alienante dos meios de comunicação de massa que, além disso, fecham-se justamente para tudo o que ela mais preza que são as trocas viscerais de experiências? Assim, a poeta explica para o companheiro, músico, por que sua relação com a menina não funcionou: “No sólo entró acompañada de ese hombre, sino que en más de una ocasión le había hablado de las razones por las que la primera niña la había decepcionado. Entre otras cosas porque nunca pareció despertar en la criatura sentimiento alguno, ni de amor ni de odio.” (BELLATIN, 2004, p. 87).

Quando encontrou os gêmeos Kuhn no orfanato, a poeta precisou disputar sua adoção com todas as outras mulheres que frequentavam o lugar: “Todas las mujeres se interesaron desmedidamente en esos niños. Parecía como si hacerse cargo de los gemelos fuera la demostración definitiva de la calidad del amor maternal que buscaban colmar en el orfanato.” (BELLATIN, 2004, p. 52). Para conseguir ficar com eles, foi preciso comprovar determinados méritos que foram fundamentais para sua aprovação: “Alba la Poeta tuvo que demostrar ciertos méritos para obtener el visto bueno de las autoridades del orfanato.” (BELLATIN, 2004, p. 52). É justamente sua dedicação à poesia que faz com que ela receba o aval das autoridades. Para provar que era poeta com livros publicados, ela recorre a um grupo de estudos de poesia que havia se dedicado a discutir suas obras:

Alba consiguió que ese grupo le firmara una Constancia donde se mencionaba que habían dedicado cuatro jueves consecutivos a la lectura y comentario de sus libros. Aquel documento bastó para que las autoridades del orfanato dieran su consentimiento. De esa forma Alba la Poeta pasó a convertirse en madre temporal de los gemelos Kuhn. (BELLATIN, 2004, p. 53).

A poeta tem uma reação curiosa ao saber do resultado:

Apenas supo de la designación, Alba la Poeta se colocó frente a la cuna de barrotes de metal designada para los mellizos y repitió en forma incesante su propio nombre. Con esta conducta no consiguió sino que los gemelos Kuhn la miraran sin entender realmente lo que buscaba de ellos. (BELLATIN, 2004, p. 53).

Mas tampouco Alba sabia:

Muchas veces el músico le preguntaba por las razones que la movían a hacerse cargo de los gemelos Kuhn. Lo hizo cuando la mujer estaba sobria y también cuando su ebriedad le impedía incluso mantenerse en pie. En ciertas ocasiones Alba le contestó que le provocaban compasión. En otras admitía que la motivaba cierto sentimiento morboso. Sólo cuando se encontraba en un estado de embriaguez incipiente afirmaba que no lo sabía con certeza. Sentía de improviso una fuerza extraña que la llevaba a estar con los gemelos todo el tiempo posible. (BELLATIN, 2004, p. 88).

Poesia e beleza degenerada em horror, duas experiências do excesso, segundo Bataille, que se atraem intensamente, despertando afetos vários que dispensam qualquer explicação lógica porque precisam apenas fluir e fruir nas experiências compartilhadas. O belo e o horror se abraçam no conflito e na fragilidade desse convívio:

Pero esa energía terminaba por agobiarla. Cuando ese sentimiento llegaba a sus límites abandonaba aturdida el orfanato y no se la volvía a ver en varios días. Al regresar notaba en los gemelos los estragos del abandono. Era precisamente en esos momentos, cuando trataba con ansias de subsanar su conducta, cuando cobraba real importancia lo mucho que los necesitaba. (BELLATIN, 2004, p. 88).

Alba a Poeta é uma homenagem de Bellatin à experiência do excesso que é a poesia, que não teme explorar e despertar os afetos e as sensações insondáveis, incoercíveis e que, por isso mesmo, são tão recalcados pelo mundo homogêneo. Essa homenagem fica mais evidente porque, para a poeta, o escritor reserva, em seu livro-jardim, o canteiro das Sempre-vivas, mesmo sendo uma personagem já morta no instante da narração. A soberania da poesia se abre, desmedida e destemidamente, tanto para o belo convencional, quanto para a beleza degenerada em horror; tanto para o imperscrutável da vida, quanto para o limite da morte. A poesia não teme o conflito e, por isso, frui nas tensões do convívio visceral e atribulado das diferenças, perde-se e se regenera no trânsito entre as mesmas sem pretender optar jamais pelo estancamento do gasto fluido e inútil das energias desse deslocamento, sem predicar verdades e muito menos indicar caminhos ou sustentar opiniões. Contra a imunização do anômalo que desestabiliza as estratégias de normalização de saberes e condutas, a soberania da poesia coloca a dor em seu regaço para retirar algo de beleza dela. Em entrevista citada anteriormente, Bellatin se refere à dor que sentiu quando, aos dois anos de idade, puseram-lhe uma prótese no vazio do braço que nunca teve. O escritor considera essa dor como uma experiência fundamental para sua escrita. Para essa dor de se saber proscrito, existe a soberania da poesia a arrancar beleza do belo degenerado em horror e estimular uma experiência estética que interpela seu interlocutor de maneira inapelável.

DE CARTAS SEM CORPO E FALÉSIAS

No capítulo intitulado “El tiempo del pensamiento mágico” da tese de Bernardo Ruiz sobre a obra de Bioy Casares, ele afirma que “Mucho se ha atacado el hecho de que una literatura como la de Bioy o la de Borges se alejen de temas trascendentales como la realidad social, los problemas internacionales y los conflictos sociológicos o políticos de nuestro tiempo.” (RUIZ, 1976, s.p.). Para contestar a imposição de um modelo único de literatura com fins específicos, que, obviamente, pode acabar por injustiçar aqueles que o modelo exclui, Ruiz recorda uma questão levantada pelo poeta mexicano Xavier Villaurrutia:

Alejado de toda ironía, poco antes de su muerte, Xavier Villaurrutia escribió que "durante estos últimos años, un distinguido sector de la literatura argentina insiste en la importancia de las obras de imaginación" y elogiaba esta actitud como "síntoma de una dichosa reacción en contra de lo que en América es simple anécdota o convencional psicología". (VILLAU RRUTIA *apud* RUIZ, 1976, s.p.)

A citação a que Ruiz recorre está pensada para defender que a literatura de Casares trabalha temas cujo tratamento precisa dispensar o que ele determina como recursos jornalísticos, ou seja, o retratamento de fatos políticos reais. Porém, não significa que o escritor argentino era indiferente aos problemas do mundo e muito menos à opressão do homem comum. Ruiz faz uma observação precisa sobre a obra de Casares:

Las narraciones de Bioy necesitan, para conseguir su efecto, apartarse de recursos periodísticos. Para él, el mundo y los acontecimientos son la forma de situar al hombre en un sector preciso del universo donde se enfrentan poderosas entidades: la razón y el destino. Ningún personaje de su obra escapa a estas condiciones de existencia; desde "Luis Greve, muerto" hasta "La pasajera de primera clase" los protagonistas – surgidos de cualquier condición social – enfrentan su razón al mundo. (RUIZ, 1976, s.p.)

O destaque que o crítico mexicano dá ao fato de que, em Casares, personagens de qualquer condição social – e não é demais acrescentar outros fatores como os de raça e gênero – estão sujeitos às injustiças, que são próprias da existência, é bastante importante para explicar por que o escritor argentino nunca se curvou às cobranças de uma literatura engajada naqueles tempos sombrios da ordem mundial da Guerra Fria. Para Casares, qualquer indivíduo pode – e muito provavelmente irá – sofrer algum tipo de opressão pelo simples fato de que o poder que oprime não é uma entidade única e centralizada com alvos determinados.

As relações de poder são próprias da existência humana, cujas demandas diversas geram conflitos também próprios da humanidade e, por isso, inevitáveis. Nesse sentido, para Ruiz, Casares une, com êxito, o pensamento científico e o selvagem, igualando-os em sua condição de mito, devido à impossibilidade de se encontrar uma causa definitiva para a dor da condição humana, já que todo tipo de busca desemboca no horror do abismo. Porém, cabe ao homem comum compreender que é justamente esse horror que é a sua salvação:

Este es el proceso de las obras de Bioy: conseguir, a través de los mitos olvidados, y de los actuales, la conciencia de nuestra derrota. Seguimos desterrados del paraíso sin saber con exactitud cuál ha sido el pecado [...] si el héroe supo al final de su búsqueda que sólo había infierno; a la larga, tras múltiples transmigraciones, el hombre común también lo descubrirá. Esa es la salvación. (RUIZ, 1976, s.p.)

Em todos esses aspectos, Casares e Bellatin podem ser aproximados. O escritor argentino, como já dito, não fazia literatura engajada e não acreditava que o problema maior para qualquer sociedade fosse uma questão de opressão e injustiça políticas em relação às minorias. Ademais, sua concepção de literatura como um dos lugares privilegiados pela riqueza do imaginário exclui, obviamente, qualquer tipo de exigência do real que transforme a ficção em uma mera representação da realidade (concordamos com Luiz Costa Lima para quem as cobranças por literaturas engajadas são uma espécie de controle do imaginário). Apesar de não fazer ficção engajada, Casares resistiu aos discursos de modernização por que passaram muitos países latino-americanos em várias épocas e lamentou o fato de a ânsia pelo ideal do progresso ter ignorado muitas demandas locais. Como visto no segundo capítulo, o escritor argentino declarou, em entrevista, sua preferência pelos tangos mais antigos e lamentou o processo de higienização e normalização por que passou o estilo musical no projeto que forjou a nacionalidade argentina. O fato se parece bastante com o episódio do Hell Kitchen em *Flores*, de Bellatin. O espaço destinado para pessoas que exercem sexualidades alternativas é fechado pelo governo após um trabalho de pesquisa que o localiza.

Muitas passagens do diário de viagem de Casares ao Brasil demonstram seu incômodo com esse processo modernizador, como sua crítica à discrepância entre o projeto geométrico e monótono de Brasília e o estilo de vida dos índios da região, e, ainda, a insinuação de que para a construção da nova capital, terras indígenas haviam sido invadidas. Algumas fotos tiradas pelo escritor ilustram bem sua visão sobre o fato. Casares registra a Esplanada dos Ministérios com seus edifícios quadrados avançando por uma terra que parece de ninguém. Porém, depois registra outra foto na qual indígenas merendam durante o

descanso do trabalho e, ao fundo, uma construção se ergue. A sequência dessas fotos e sua fala, já citada no segundo capítulo e que repetimos aqui como um reforço, são claras demonstrações de sua visão sobre o avanço cruel da modernização: “Fotografié, no sé con qué resultado, casas dignas del peor (o del mejor, tanto da) Le Corbusier y a indios, con orejas de un palmo y perforadas, que hace tres años vivían como únicos pobladores en la zona.” (CASARES, 2010, p. 41).



(CASARES, 2010, s.p.)

Porém, o fio condutor da narrativa de Casares em seu diário é algo que mostra sua capacidade de autocrítica, pois ele considera a possibilidade de que sua rejeição ao processo modernizante seja apenas resultado de uma postura retrógrada. Na verdade, com essa crítica, feita de forma cômica, o escritor demonstra sua capacidade de rir de si mesmo em um jogo, que, como visto, é uma experiência do excesso, por meio da qual evita uma postura radical. Quando o escritor recebe o convite para um congresso no Brasil, no ano de 1960, recorda-se de – ou inventa – uma viagem que havia feito à Europa em 1951, ocasião em que conheceu uma adolescente brasileira – Ophelia – por quem alimentou uma paixão platônica correspondida. Como a menina lhe havia entregado uma carta com seu endereço, ele vê o convite para o congresso como uma oportunidade para encontrá-la, já que ela não seria tão nova mais. Durante toda a sua estadia no Rio de Janeiro, ele tenta fazer contato e chega a deixar um bilhete, solicitando um encontro, com o porteiro do edifício onde Ophelia morava. Mas o escritor não obtém resposta e retorna para Buenos Aires sem conseguir ver a paixão platônica. Quando chega a sua casa portenha, recebe um envelope do Rio de Janeiro, destinado a ele. Ao abri-lo, vê um bilhete escrito em um pedaço qualquer de papel e descobre que era de Ophelia. A menina, jovem em pleno processo de modernização do Brasil, comunica por que não quis encontrá-lo: “En mi mesa de trabajo me espera un sobre, franqueado en Río, dirigido a Adolpho B. Casares. Lo abro y hallo un trozo de papel, en el que no sin dificultad leo una frase y una firma escritas con lápiz: *Viejo verde, corruptor de menores, no me tendrás. Ophelia.*” (CASARES, 2010, p. 61).

Ainda sobre os “mitos esquecidos” de que fala Ruiz, é importante reforçar que diante da constatação de que o homem vive oprimido entre as contingências da vida e as intervenções – políticas e técnico-científicas – imunizantes e normalizadoras, Casares reconhece o fundo mítico com o qual o conhecimento legitimado se forja, e procede a desconstruir a hierarquização dos saberes. Como foi visto em *Dormir al sol*, o escritor cria com bastante admiração dois personagens que com o deboche de sua malícia (Gordo Picardo e sua *viveza criolla*) e dos ditos e provérbios populares (Ceferina, a descendente de indígenas) resistem à normalização de condutas. Se há uma monstruosidade nessas forças que pretendem domesticar o homem, um recurso de resistência a cultura popular possui: suas lendas que retiram o riso de histórias de monstros e fantasmas.

Em Bellatin, o tema da monstruosidade da imunização e da normalização de saberes e condutas também aparece nas vítimas amputadas ou deformadas pelos equívocos médico-científicos e nos anômalos por malformações congênitas. Duas declarações do escritor em entrevistas são importantes para se discutirem suas obras: o reconhecimento de

que a experiência do trauma da malformação do braço é importante para sua escrita e o comentário sobre a crítica de que seu estilo teria um excesso de imaginação, a qual rebate com a afirmação de que sua inspiração se dá mediante fatos reais: “También sucede que algunos lectores me achacan una imaginación desbordante, pero la realidad me proporciona los materiales con los que luego formo mi escritura.” (ROJAS, 2005, s.p.). Bellatin embaralha as fronteiras do real e do imaginário, do fato e da invenção, de tal forma que um se transforma no outro. Nesse sentido, a literatura do escritor mexicano, assim como a de Casares, desvela os mecanismos de poder e as contingências da vida que oprimem qualquer homem comum que em algum momento da vida apresente uma característica ou um pensamento que sejam considerados um acinte à ordem. É fato que ambos os escritores não apresentam discursos engajados em problemas de minorias, mas não cabe acusá-los de indiferentes ou elitistas porque sua preocupação tem um sentido mais amplo, que é o controle e a normalização que sujeitam o ser humano em geral.

Sobre a cobrança de um engajamento, na esfera da macropolítica em Casares e na micropolítica em Bellatin, faz-se necessária uma reflexão sobre o modelo preestabelecido e imposto da disciplina chamada Literatura Latino-americana, esta também um corpo que, por vezes, quer-se totalitário e que, por isso, ou exclui tudo aquilo que escape a seus limites ou força uma leitura determinista para enquadrar o que se quer extramuros. Essa radicalização da disciplina produz discursos equívocos, como os já citados sobre Casares e Borges, e interpretações equivocadas e forçadas sobre as obras de Bellatin, tal é o considerável número de artigos cujos autores insistem em nomear os espaços sem referência do escritor mexicano para forçar que sua obra seja um reflexo da vida e da política latino-americanas. Sobre Casares, a já citada afirmação de Villaurrutia é muito importante para resistir a essas pressões. Sobre Bellatin, a leitura precisa de Panesi é enriquecedora. Ele inicia seu ensaio com a seguinte provocação: “¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora ‘literatura latinoamericana’, si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor?” (PANESI, 2005, s.p.). Mas a proposta de Panesi, que, em um primeiro momento, pode parecer a ingênua e radical tentativa de destruição dos modelos já aceitos pela disciplina, é muito pertinente e exata em relação à obra de Bellatin:

¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío? ¿Qué habrá de pasarle, si repentinamente (pero lo súbito es tan sospechoso como las totalidades) alguien decide, como

cumpliendo un mandato que no viene de ninguna parte, fabricarle a fuerza de elipsis un cinturón o un croquis o una fosa de vacío? (PANESI, 2005, s.p.).

A afirmação de que se trata de um “mandado que não vem de nenhuma parte” é certa, pois a escrita de Bellatin não se faz mediante um núcleo duro que a engesse. Panesi também enfatiza o fato de que não se trata de uma tentativa de destruição de outros modelos, o que seria a simples substituição de uma ordem por outra:

No exactamente una ruptura, una trasgresión o un quiebre dentro de sí misma que la haría abroquelarse más que nunca en el sí misma, sino una aureola invisible y persistente que fuera borrando, insidiosa en su no actuar, todo lo escrito sobre ese cuerpo imaginario e imaginado. Borrarlo como para obligarlo a escribirse otra vez, sin que lo ya escrito desapareciera, borrarlo pero para que apareciera en una desnudez implacable, casi tan intolerable como aquello que solemos llamar “belleza”. (PANESI, 2005, s.p.)

As escritas feitas no continente que não se encaixam em nenhum modelo, mas tampouco pretendem fundar outro, como é a de Bellatin, apareceriam como uma inflexão que estilhaça o todo: “Porque, cuando por un mandato que no viene de ninguna parte aceptamos otra retórica, es que ya todo ha cambiado, todo está en la inminencia de cambiarse, todo está a punto de reescribirse otra vez.” (PANESI, 2005, s.p.). Esse estilhaçamento, que se realiza como o universo em expansão, dissemina desordenadamente as partes que configuravam o todo e reconfigura, no tempo e no espaço, os modelos que estavam legitimados e estáticos.

Dessa forma, seguimos defendendo que Bellatin prestigia, por exemplo, o Realismo Mágico, que ultimamente tem sido tão combatido, quando seus personagens usam o imaginário popular para suportar a dor da imunização ou da morte, como na história da mãe fantasma encarnada no papagaio. Assim, Bellatin inspira uma releitura do Realismo Mágico desprovida do núcleo duro do engajamento político, tanto o de alguns escritores mágico-realistas que pretendiam que o estilo fosse uma prova do amadurecimento literário do continente e uma resposta à exploração internacional, quanto de recentes propostas literárias para a América Latina que desprestigiam o imaginário popular, principalmente o rural, para reivindicar o lugar de uma escrita mais urbana, quase hiper-realista.

A irreverência da cultura popular em relação à ordem preestabelecida pelo modelo legitimado da razão e da erudição, bem como seu desafio ao medo da dor e da morte por meio do deboche nas histórias de monstros e fantasmas também são contemplados por Casares em *Dormir al sol*, principalmente, como já dito, nos personagens Gordo Picardo e Ceferina. Além das referências na obra estudada, outros textos do escritor argentino revelam, igualmente, seu

apreço pela cultura popular. Em *La otra aventura*, livro que reúne artigos e ensaios de Casares sobre literatura, encontramos mais elogios às lendas e símbolos populares. Em “La Celestina”, texto obviamente dedicado a esse clássico da literatura espanhola, ele tece elogios à trama como grande representante da tragicomédia, a qual declara admirar pelo fato de ser um gênero que se abre para tipos comuns justamente por abarcar a comédia, esta um gênero tipicamente popular. Assim, ele afirma:

Por su concepción, por su idea general, por la suerte de dibujo que nos deja en la memoria, este cuento de amor, que empieza cuando Calisto, en pos de un halcón extraviado, penetra en una huerta y se enamora de Melibea, y concluye cuando ésta se arroja desde lo alto de una torre, tiene la antigua y secreta frescura de las leyendas y de los símbolos. (CASARES, 2004, p. 12)

No mesmo livro, em “Lo novelesco y la novia del hereje”, Casares celebra as ficções fantásticas, dando especial atenção a novelas ditas menores, ou seja, mais popularescas, em especial as policiais. O imaginário é o grande homenageado no texto:

Un niño no tiene por delante una vida, como un callejón angosto, sino el completo y espléndido repertorio de las vidas posibles. Porque él podrá serlo todo, atentamente escucha las prodigiosas proezas que le refieren – guerras, naufragios, cacerías de tigres – su propia historia, sus probables y altos destinos. El eco de esa ilusión nunca se apaga y todo en nosotros va envejeciendo, salvo la afición por los relatos. (CASARES, 2004, p. 79).

O destaque que o escritor dá ao imaginário é justamente pelo poder que este tem de, por meio do *como se*, revelar que a vida não é, necessariamente, um passado arquivado, um presente monótono e um futuro predeterminado, ao contrário, ela é um repertório, uma potência de ser, na qual até mesmo o que já passou pode ser refeito. Nesse sentido, a literatura, por meio do imaginário a que estimula, é uma experiência do excesso por colocar passado, presente e futuro, enfim, a existência em jogo. Mas, como toda experiência do excesso, essa aventura pede coragem, algo que Casares destaca como pensamento memorável em *La novia del hereje*, em que o autor escreve sobre o medo que “Es el padre de todas las infamias. Sin miedo el hombre no sería bajo, ni bárbaro, ni cruel; sin miedo no habría tiranos, ni maldades, ni corrupción sobre la tierra.” (LÓPEZ *apud* CASARES, 2004, p. 86).

Sobre as categorizações das disciplinas, Bellatin comenta o fato de sua dupla nacionalidade – o escritor, filho de peruanos, nasceu no México, mas foi criado no Peru – confundir os críticos que nunca sabem se o tratam como representante da literatura mexicana ou da literatura peruana. Em entrevista ao jornal peruano *El comercio*, ele comenta a questão

e não esconde o que pensa ao afirmar que, para ele, a categorização da literatura em nacionalidades sempre foi um empecilho para as tradições literárias:

Me parece interesante porque remarca el hecho de que la escritura no tiene una nacionalidad definida. Si me preguntas por la nacionalidad a un nivel personal, te podría decir muchas cosas, pero esas cosas no tienen ninguna importancia para mi trabajo, porque lo que yo intento es que los libros hablen por sí mismos, que los textos se vuelvan autónomos, que se vuelvan textos sin autor. Entonces esta posibilidad de tener dos nacionalidades, porque es cierto que tengo dos, pero al mismo tiempo ninguna, permite que la escritura aparezca como de la nada, como no sustentada en una nacionalidad que ha sido, en mi opinión, un lastre para nuestras tradiciones literarias.³⁰

Questionado sobre por que acredita que essa categorização prejudica as tradições literárias e por que não acredita nelas, o escritor responde:

Creo que es un invento académico para poder clasificar una serie de escrituras, y que a la larga ha hecho más daño que cualquier otra cosa. Para mí, esta segmentación a la que llevan las literaturas nacionales puede acabar impidiendo que un escritor diga lo que tiene que decir, solo por respetar una suerte de patrón o idea preconcebida con respecto a la literatura. En especial si esta persona recién comienza a escribir y todavía no se compromete con una palabra determinada.

Ainda sobre o assunto, em entrevista a Matilde Sánchez para o jornal argentino *El Clarín*, ela comenta sobre sua escrita, que apaga as marcas de sua nacionalidade, e afirma se tratar de algo raro na literatura mexicana, que, segundo ela, cultua os caudilhos literários e a identidade nacional. Bellatin amplia:

- —Uff, cierto. ¡Y la peruana es aun peor...! Yo empecé a escribir en Perú, que es donde me formé como lector y autor. En Perú escribes a lo Arguedas o a lo Vargas Llosa. Eres autor urbano, costeño o andino, la pregunta por el ¿qué-viene-a-decir-tu-obra? es inmediata y espontánea. En Perú los lectores y la crítica, el medio en sí, son muy binarios.³¹

Finalmente, em entrevista a Fietta Jarque para o *El país*, Bellatin coincide com a proposta de leitura que Panesi faz de sua obra (e de outras que escapam das categorizações): “Siento que

³⁰ Entrevista concedida a Francisco Melgar para o jornal *El comercio* em 28 de janeiro de 2007. Disponível em <<http://elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>> Acesso em: 10 de dezembro de 2012.

³¹ Entrevista concedida a Matilde Sánchez para o jornal *El clarín* em 28 de agosto de 2005. Disponível em <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>> Acesso em: 10 de dezembro de 2012.

al hacer una reflexión contemporánea de lo literario surgen, de manera hasta cierto punto espontánea, propuestas que pueden alterar la rigidez con que muchas veces se asume la escritura.”³²

Bioy Casares também criticava essas categorizações, o que se pode comprovar em seu já citado “La Celestina” de *La otra aventura*. O escritor comenta o fato de que muitos críticos cultuam esse clássico da literatura como uma obra tipicamente espanhola. O trecho em que critica o fato merece ser citado na íntegra por sua preciosidade:

Sobre estas cuestiones hay que ser muy cauto. Siempre estamos expuestos a sorpresas, como el caballero argentino que vio, en el bazar de Constantinopla, a un vendedor callejero ofreciendo las rosquillas de maicena de *nuestra* infancia. Hablamos de personas, de cosas, de maneras, muy nuestras o muy francesas o muy inglesas, pero no podemos precisar los conceptos (tal vez existan de un modo vago, que no tolera precisiones). Algunas frases de Melibea, sobre la virginidad, me parecieron muy españolas. Especialmente: “Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura” y “no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado”. Después me enteré que la primera de las frases es de Ovidio: *Nulla reparabilis arte. Laesa pudicitia est*. (CASARES, 2004, p. 18-19).

Ao costume de se destacarem algumas características como típicas de uma nacionalidade, Casares faz duras críticas – principalmente quando o discurso pretende valorizar uma cultura em detrimento de outras – em seu diário da viagem ao Brasil. O escritor comenta sua passagem por São Paulo, onde ocorreu parte dos encontros do congresso, e comenta, com ironia e certa raiva, o discurso do presidente da associação promotora do evento:

El sentido general de los discursos de los dueños de la casa, en especial del presidente del PEN Club de San Pablo, consiste en alabar las virtudes de «la casa» en que nos reciben: la belleza de la bahía de Río, el empuje del parque industrial de San Pablo, «¡el más importante de América del Sur!», el misterio del Amazonas, «que es otro mundo, otro mundo». Nadie sospecha que en la actitud no hay mucha cortesía, ya que sugiere más interés en lo que tienen que en lo que podríamos comunicarles. (CASARES, 2010, p. 51).

O que nos parece mais importante no comentário do escritor é o fato de reclamar que o excesso de patriotismo evita uma real troca de experiências entre anfitriões e visitantes, ou seja, é uma postura política que impede um laço comunitário entre os povos. Mas a reflexão do escritor não se limita apenas à macroesfera de encontros entre nações, pois ele compara

³² Entrevista concedida a Fietta Jarque para o jornal *El país* em 09 de junho de 2007. Disponível em < http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html > Acesso em: 10 de dezembro de 2012.

essa atitude a determinados encontros nas esferas da vida privada: “Si extendieran la modalidad a la vida privada, en los recibos insistirían en la belleza de la esposa, en la excelencia de los manjares que ofrecen, en la calidad de la porcelana y de los cristales.” (CASARES, 2010, p. 51-52). Casares fecha sua crítica com o desabafo de um belga também presente: “El belga comenta: «¿Hasta cuándo no se hará evidente la ridiculez del patriotismo?»” (CASARES, 2010, p. 52).

Casares e Bellatin lidam com essas questões com distinção de forma, mas igualdade de conteúdo. *Dormir al sol* está assumidamente ambientada em Buenos Aires e, mais especificamente, em um bairro de classe média. Os diálogos têm muitas expressões idiomáticas portenhas e alguns hábitos culturais, como beber e compartilhar o mate, estão presentes no dia-a-dia dos personagens. Porém, as discussões, reflexões e sensações que a narrativa estimula são desterritorializadas, justamente pelo fato de que a imunização que acontece na trama e as experiências do excesso, bem como os vínculos comunitários que surgem a partir do processo imunizador, que procedem a resistir a esse mecanismo de domesticação, são temas universais, pois dizem respeito ao homem comum. As obras de Bellatin possuem poucas identificações de lugares ou pessoas e seus temas, ainda que muitos possam ter relação com experiências pessoais, às vezes do próprio escritor, apresentam-se de maneira tão performática, que causam experiências estéticas que envolvem o leitor, o qual se vê em um laço comunitário cujo nó é a dor causada pela monstruosidade da imunização e da normalização de saberes e condutas.

Sobre as experiências do excesso analisadas nas obras, ambos os escritores trabalham o riso como uma irreverência que desestabiliza a ordem e os imperativos da razão que objetivam a domesticação do homem. Na obra de Casares, o relojoeiro, personagem principal, alcança a capacidade de rir de si mesmo e do absurdo da vida ao praticar outra experiência do excesso, que é a escrita da carta – uma composição de si por contar com o imaginário, com a reconfiguração de suas experiências passadas por meio de uma memória criativa e desterritorializada, e por seu processo revelar não um eu verdadeiro e único, mas, sim, potências de ser – para um estranho-conhecido que é, ao mesmo tempo, ele mesmo e seu autodesdobramento em Félix Ramos. A composição de si de Bordenave acontece enquanto ele convive com pessoas estranhas e, com isso, passa a entender que pode e deve estabelecer vínculos comunitários com a anormalidade: a ninfomaníaca, os loucos, o pícaro e a cadelinha. Dessa forma, o relojoeiro percebe que foi justamente seu apeço pela ordem e sua rejeição a uma vida mais aberta aos laços comunitários que o levaram a ser vítima da monstruosidade da imunização.

Os personagens de Bellatin são todos vítimas de equívocos ou omissões médico-científicas e, por isso, não pecam por excesso de apreço por qualquer tipo de discurso totalizante como o relojoeiro de Casares. Dessa forma, eles são bastante abertos a todo tipo de convivência comunitária e, inclusive, a experiências consideradas absurdas pela ordem da lógica como o filho e os vizinhos que tratam um papagaio como se fosse a declamadora morta. A narrativa de Bellatin também está considerada como uma composição de si porque o escritor consegue colocar suas confissões e fatos reais em uma chave ambígua na qual o real e o fictício se misturam e se transformam um no outro. Com isso, as experiências narradas perdem sua particularidade porque se comunicam com o leitor que as acolhe por meio de catarses. O riso sarcástico também emana desse jogo com o real e a ficção, já que, dessa forma, o escritor provoca todo aquele que, em sua pretensão, pensa não ter experiências em comum com a anormalidade, ou seja, por meio do riso, o escritor coloca o normal dentro do anormal, ou o desconhecido dentro do conhecido, e vice-versa.

Com respeito às experiências do excesso presentes nas obras, uma análise que Octavio Paz faz de alguns temas de Carlos Fuentes ilustra também a ficção de Casares e Bellatin, além de dialogar com Bataille:

El cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la realidad del mundo sino de la nuestra: corremos tras las sombras pero nosotros también somos sombras...los fantasmas no son menos reales que los cuerpos; sólo que estos fantasmas encarnan: los tocamos y nos tocan, nos desgarran. El cuerpo es verdadero y la revelación que nos ofrece es inhumana, sea animal o divina: nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a otra vida, a otra muerte más plena. (PAZ, 1973, p. 48).

Se se tratam de experiências que nos lançam a outras vidas, estão muito além dos limites do local, regional ou nacional, mas sem deixar de sê-los também. A soberania do excesso tem a potência da comunicação entre seres por meio da sensação da *continuidade* com o todo perdido e, por isso, não fica reduzida a particularismos ou a tentativas de nivelamento das diferenças. Porém, para refletir sobre a questão das disciplinas no campo dos estudos literários, mais especificamente as literaturas nacionais e a do continente latino-americano, é preciso ter alguns cuidados. O primeiro deles está relacionado ao uso equivocado da palavra *comunidade*. Como visto no primeiro capítulo, o filósofo italiano Roberto Esposito revisa o significado desse termo e adverte a transformação forçada por que passou até ser atribuído a um conjunto totalmente fechado com base em identidades fixas e niveladas:

Mientras el neocomunitarismo americano – aunque también la sociología organicista alemana – vincula la idea de comunidad con la pertenencia, identidad y propiedad – la comunidad como lo que identifica a alguien con su propio grupo étnico, su propio territorio o su propia lengua –, el término originario de «comunidad» posee un sentido radicalmente diferente. Basta abrir el diccionario para saber que «común» es el contrario exacto de «propio»: común es aquello que *no* es propio, ni apropiable por parte de nadie, que es de todos y/o, por lo menos, de muchos – y que, por lo tanto, no se refiere a sí mismo, sino a lo otro. (ESPOSITO, 2009a, p. 97).

Comunidade, portanto, é o que força o indivíduo a sair de si mesmo para se expor, sem proteções ou máscaras, ao olhar do outro e para efetivar uma comunicação que se faça mais por meio do conflito das diferenças do que por aquilo que se pode ter em comum. Ademais, para haver, de fato, um vínculo comunitário em alguma comunicação ou convivência, é preciso que se valorize a singularidade, porém, deve-se saber que esta não pode ser determinante na constituição da comunidade.

Nesse sentido, Bellatin critica a disciplina literatura latino-americana como uma invenção acadêmica que mais prejudica do que orienta aqueles que se dedicam à literatura. Bellatin se equivoca ao argumentar que o engessamento consequente da disciplina pode impedir que escritores em potencial que escapam aos modelos impostos não desenvolvam seu talento porque a boa literatura não se faz sob regras de modelos e ideias, muito pelo contrário, ela deve ser livre e irromper como uma experiência do excesso para depois ser lapidada. Por outro lado, a crítica é pertinente quando os estudos literários como disciplina se impõem como um modelo preconcebido por determinados ideais e, por isso, transformam-se em um bloco consistente, pesado e fechado para qualquer diferença. Porém, o fato de existir essa concepção e, inclusive, de ela ser posta em prática ainda hoje, não deve ser motivo para enfrentamentos que proponham seu fim. A disciplina, enquanto metodologia necessária para organização de um *corpus* tão complexo, pode e deve partir de alguns pressupostos, mas deve estar tão atenta e aberta às diferenças que exclui quanto está das semelhanças que abarca.

Sobre essa questão, Hugo Achugar discute a proposta de Arjun Appadurai de acordo com a qual parâmetros fragmentados devem ser considerados ao se pensarem as relações “local x global” e “centro x periferia” na cultura globalizada. Na verdade, Appadurai acredita não existir mais a tensão “centro x periferia” sob o argumento de que, segundo Achugar, “os meios de comunicação atuais criam um sentido de ‘não lugar’ [com o qual], a espacialidade (ou a concepção política) pressuposta ou contida na tensão centro-periferia perde ou perderia sentido.” (ACHUGAR, 2006, p. 95). Porém, a proposta de Appadurai parte

de outra suposição sua que envolve a concepção equivocada de comunidade comentada por Esposito. Segue a ideia de Appadurai comentada por Achugar:

No argumento de Appadurai, a categoria de nação – e, de certo modo, a da comunidade – desaparece e é substituída por vários universos ou mundos imaginários que coexistem em uma relação que nada tem a ver com os processos de dominação, hegemonias ou espacialidades físicas ou políticas. (ACHUGAR, 2006, p. 95).

Como se pode notar, ambos os críticos cometem o equívoco de considerar comunidade e nação como a mesma coisa. A proposta de Appadurai, que é a investigação do fluxo cultural global por meio de cinco dimensões – etnopaisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiapaisagens e ideopaisagens – aproxima-se mais do que realmente podem ser os vínculos comunitários. Porém, ele acredita que haja um “não lugar” que anule espacialidades e, portanto, a tensão centro-periferia, o que nos parece bastante ingênuo por ser uma tentativa de se analisarem os conflitos próprios do ser humano e dos vínculos comunitários como passíveis de estar isentos das relações de forças. Ademais, essa referência a um “não lugar” pensada apenas geograficamente é bastante equívoca, já que há lugares que continuam sendo marcados radicalmente pelos indivíduos – ideologias, questões de gênero e de etnia – e cujas tentativas de imposições são frequentemente endossadas e veiculadas de forma rasteira pelos meios de comunicação, de acordo com o lugar de enunciação de cada um.

Além disso, Appadurai nos parece muito otimista com a mediação entre o local e o global promovida pelos *mass media* e os movimentos migratórios. Segundo ele, ambos impelem o funcionamento de uma imaginação por meio de imagens e espectadores que não se encaixam em circuitos fechados como os territórios locais ou nacionais. Dessa forma, a relação entre o local e o global seria móvel e imprevisível (algo que Certeau já havia analisado em seu *A invenção do cotidiano*). Ainda segundo ele, essa imaginação não é nem emancipatória nem disciplinarizante, mas, sim, um espaço de contestação no qual indivíduos ou grupos procuram anexar o global em suas práticas locais. As confusões seguem com a afirmação de que, dessa maneira, a imaginação sai do âmbito da criação para as práticas cotidianas, o que permite que qualquer ser comum a exerça em seu dia-a-dia, ou seja, a imaginação não seria mais atributo de talentos. O antropólogo indiano ainda diferencia imaginação de fantasia por meio de um juízo de valor no qual a primeira seria uma encenação para a ação, e a segunda, apenas uma forma de escape da realidade. O antropólogo nos parece equivocado justamente em relação a sua concepção sobre a imaginação, uma vez que lhe atribui um caráter teleológico. A imaginação, o imaginário ou a fantasia, os quais, segundo

Iser, não se diferenciam, são experiências do excesso e, como tal, irrompem como experiência interior não calculada e sem qualquer tipo de fim ou utilidade prévios, ou seja, tanto podem levar a algum tipo de ação coletiva, já que sempre se abrem para a comunicação, quanto podem resultar apenas em algum tipo de sublimação (usamos este termo em contestação ao *escape* escolhido pelo antropólogo), mas, independentemente do resultado, todas têm seu valor porque, no âmbito do imaginário, o indivíduo exerce sua singularidade e sua autodeterminação.

A reflexão de Appadurai não consegue sair de certa racionalidade científica ou ideológica bastante contestada por Schiller justamente por combater o conhecimento intuitivo e inútil, combate que corrói a imaginação (que o antropólogo indiano pensa estar prestigiando). Igualmente, parece-nos no mínimo ingênuo afirmar que somente agora, na era da globalização, a imaginação tenha saído das artes e ocupado o fazer cotidiano do homem comum, já que o imaginário popular, principalmente no que tem de irreverente, sempre sofreu tentativas de controle justamente por sua expressiva manifestação (estudos como o de Bakhtin sobre a influência da cultura popular na Idade Média e no Renascimento e o de Luiz Costa Lima sobre o controle do imaginário popular, driblado por Cervantes, comprovam-no).

Ainda sobre esse tipo de controle, Costa Lima analisa com muita lucidez o quanto os meios de comunicação de massa e a economia de mercado neutralizam as experiências estéticas que fluem do imaginário por causa de sua lógica que valoriza apenas o que tem utilidade servil. A argumentação de Costa Lima, que nos parece mais apropriada, desconstrói a leitura por demais otimista de Appadurai sobre a relação centro-periferia e local-global, pois uma vez que são relações mediadas pela economia de mercado e pela massificação da cultura, as produções globalizadas se tornam um centro nivelador e neutralizador que dispensa o exercício subjetivo de produção de significações e singularidades. Dessa maneira, em geral, não é o local que “anexa” o global, como pensa o antropólogo indiano, ao contrário, é o global que simplifica o local e retira deste sua condição de diferença desestabilizadora de saberes legitimados ou domesticados. Considerando-se a concepção de comunidade de Esposito, as estratégias de globalização impedem a circulação da diferença local, ou seja, evitam que esta seja exposta de maneira aberta e imprevisível, acontecimento que seria necessário para que um saber local ou singular estabelecesse reais vínculos comunitários. Essa proposta de comunidade nos parece muito mais honesta por admitir o conflito que é a vida em comum devido ao fato de que as relações humanas são, em maior ou menor medida, relações de forças. A discussão volta para aquilo que é uma das questões centrais dessa tese: as relações de forças que movem o ser humano – naturais ou produto do próprio pacto social que

se erige sob a alegação de que é necessário para controlá-las –, estejam elas no plano da vida privada, da vida pública ou na construção do conhecimento, procedem a domesticar conforme uma ordem preestabelecida e a imunizar tudo o que excede seus limites.

Sobre essa relação de forças, Achugar, ainda em diálogo com Appadurai, contesta o fim das tensões centro-periferia e local-global. O crítico uruguaio argumenta que essa interpretação otimista compromete a necessária luta pelo passado e pela memória que é tão relevante para a América Latina (assim como para a África e países como Espanha e Portugal). Segundo Achugar,

Embora fosse possível aceitar esse tipo de reformulação espacial, tecnológica e financeira, no qual centro e periferia perderiam seu sentido original, o que se perde parece não ser trivial. Perde-se, nada mais, nada menos, que a consciência das desigualdades em nossos países e em nossas sociedades. (ACHUGAR, 2006, p. 96)

Após propor outro tipo de reformulação das categorias de centro e periferia na qual conceitos que tradicionalmente são propostos como tipicamente latino-americanos, como a heterogeneidade de Cornejo Polar, a transculturação de Rama e Ortiz e a hibridação de Canclini, deveriam ser revistos como tal, Achugar afirma que “A tensão parece residir entre aquilo que é próprio e o que é alheio, o que é específico e o que é geral; ou formulando o mesmo de outra maneira: por que entender o próprio como exclusivo e específico e em que medida ou de que modo isso modifica nossa reflexão?” (ACHUGAR, 2006, p. 97). A provocação do crítico uruguaio pode ser aproximada da proposta comunitária de Esposito, já que há uma crítica às tentativas locais de apropriação exclusivista do que consideram específico de sua cultura, ou seja, mais uma vez, ainda que agora a atitude parta do próprio pensamento local, o que há é uma recusa em se abrir, sem proteções, para mundos outros. A diferença do singular estaria fadada a não se abrir para nenhum tipo de comunicação efetiva, já que é nivelada pelas estratégias imunizantes da globalização e superprotegida por táticas radicais de autoafirmação dos saberes locais.

Retomando Panesi, sua consideração da obra de Bellatin como limítrofe entre sistemas de representação legitimados nos parece bastante importante:

Homo sacer, el personaje tullido, marcado por la particularidad (como observó Schettini), desencadena el interés narrativo; pero también el orden de la anomalía repercute en el régimen codificado de la representación. La anomalía o lo anómalo abre una brecha entre los modos habituales de representar, y sobre lo que se considera irrepresentable. Lo anómalo, más que un límite en los sistemas de representación, es lo que insiste en ese

límite mesmo para ser representado, el acontecimiento que, al poseer un plus inabarcable de sentido, no puede sino aludir a los sistemas dominantes o hegemónicos de representación, a los que necesariamente supone. Por su sola existencia, lo anómalo socava la integridad naturalizada de la representación por medio de la ambigüedad que instala en su propia base. (PANESI, 2005, s.p.).

Mas essa ambigüidade instalada na base dos sistemas de representação estava considerada como uma presença, no sentido de existir, em sua ausência imposta por esses modelos preestabelecidos. Nesse sentido, as lacunas deixadas pelo excluído são previstas pelas categorizações que o excluem, ou seja, quando sua demanda irrompe, não se trata de algo inesperado para a instância de poder que realizou o recalque. Porém, por se tratar de algo que suspende certezas e desafia imposições e enquadramentos, acaba por ser percebido como algo que faltava e cuja ausência parecia não fazer falta. Panesi também acredita nisso: “Ese vacío, el interior de ese vacío, es lo inesperado. Vale decir, lo que más se espera, como ocurre en la sucesión literaria que Mario Bellatin encarna. Tan esperado que no sabíamos que lo estábamos esperando.” (PANESI, 2005, s.p.).

A questão da espera do inesperado, que pode ser algo absurdo que modifique o mundo homogêneo, está presente tanto em Casares quanto em Bellatin. Em *Dormir al sol*, Félix Ramos, o destinatário da carta de Bordenave, confessa que antes de presenciar a cena surreal do cachorrinho, que ele ignorava ser o relojoeiro, esforçando-se por lhe entregar a correspondência, ele vivia sonhando com algo inesperado que mudasse sua vida para melhor. O vizinho do relojoeiro chega a mencionar histórias de mensagens que chegam por garrafas lançadas ao mar e que acabam por recompensar o receptor com riquezas materiais. O insólito irrompe em sua vida por meio de outra força da natureza, a animalidade em que Bordenave estava encarnado. Como visto no primeiro capítulo, é esse fato incomum, que obviamente não corresponde com a surpresa com a qual Félix sonhava, que tira o vizinho acomodado de seu tão apreciado sossego. O absurdo chega por meio de uma carta sem um corpo que possa presentificá-la e explicá-la. O livro-carta-sem-corpo, que é a obra de Casares, não poderia ter outra forma que não a ausência de um pai, pois o apelo que ali está não diz respeito apenas ao relojoeiro, mas, sim, a todo e qualquer homem comum. Dessa forma, essa carta sem corpo interpela Félix Ramos, seu receptor imediato, que rapidamente percebe o perigo e adverte o Gordo Picardo sobre a importância de apurarem aquela história, ou seja, a experiência individual de Bordenave se revela como realmente é: uma causa de todos. Para surtir esse efeito, a carta sem dono chega ao vizinho de maneira tão absurda quanto é a experiência do relojoeiro, ou seja, entre os dentes firmes e selvagens da animalidade. Se pensamos a carta

sem corpo em um campo mais amplo, ela, como um vazio, uma anormalidade que resiste a tentativas de referencialidade, causa uma desestruturação que pode obrigar o mundo homogêneo – disciplinas, conhecimento legitimado, normas e convenções sociais – a se mobilizar. Ademais, não se pode esquecer que a carta sem corpo é, na verdade, a própria obra, o que coloca a literatura, novamente, como uma experiência do excesso que, como tal, deve ser órfã para interpelar o outro. Como afirma o sociólogo francês Philippe Joron sobre a soberania do excesso,

Ela não depende, pois, tanto de laços formais entre os indivíduos como de situações particulares que fazem do "estar-junto" uma necessidade do ser: "apenas a vida fora de si pode comunicar, escreve Mario Perniola, abrir-se propagar-se em um inesgotável movimento de prodigalidade sobre os fermentos dos outros" (JORON, 2008, p. 24).

Sobre o fato, Casares deixa uma bonita reflexão ao discutir a autoria de *La Celestina* no artigo de mesmo nome já mencionado aqui. Ao comentar estudos que questionam a autoria integral de Fernando de Rojas, o escritor argentino escreve:

Con alguna melancolia pensamos que del hombre que ha imaginado y escrito la *Tragicomedia* sólo queda el nombre (menos aún: quizás un nombre equivocado). Sin embargo, queda también su libro, y, en definitiva, el libro es siempre la posteridad del escritor. Perderse y perdurar en la obra, declarar, con su propio destino, todo lo que hay de triste, de bello, de terriblemente justo, en la creación, no me parece una estrecha inmortalidad... (CASARES, 2004, p. 20).

Ainda sobre o inesperado e a anormalidade, podemos aproximar a escrita limítrofe e anômala de Bellatin dos gêmeos Kuhn e sua relação com Alba a Poeta. No canteiro dos *Azahares* (flor de laranjeira), a história dos gêmeos é revelada pela Poeta. Quando Alba explica a malformação genética dos irmãos, faz questão de contar que um médico lhe havia confessado a normalidade das anomalias em determinadas épocas, ou seja, a comunidade científica cria seus modelos de normalidade sobre o recalque e a imunização de tudo o que escape de seus limites:

Alba solía interrumpir su relato para decir que un médico le había contado que esas características eran normales en determinadas épocas de la evolución de las sociedades. Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros, afirmó. (BELLATIN, 2004, p. 90).

Em seguida, outra declaração do médico dá mostras de que quando as anomalias irrompem, as instituições legitimadas se veem diante da impossibilidade de seguirem ignorando o fato e, por consequência, se dedicam à tarefa de catalogá-las e normalizá-las:

Aquel médico le dijo además que tales descubrimientos suelen evidenciarse con la observación simple de las anomalías. Al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado. (BELLATIN, 2004, p. 90-91).

Mas se a normalização pode funcionar como a assimilação do diferente que acaba por domesticá-lo, o que significa, na verdade, outro recalque do conflito, ou seja, outra imunização, sempre haverá uma experiência do excesso – a poesia, o êxtase, o riso, o erotismo – para abraçar o anômalo, respeitando e mantendo sua singularidade. A condição de limítrofe está justamente no fato de que para obter reconhecimento e consideração do mundo homogêneo, quer seja nas microesferas da sociedade, na política, na comunidade científica quer seja na teoria da literatura, a anomalia precisa do aval dos saberes legitimados. Porém, para não perder sua singularidade de representante do mundo heterogêneo, não deve abrir mão de ser uma experiência do excesso. Propomos, para a consideração do anômalo imunizado que desafia o estabelecido – o mundo homogêneo que pode estar formado pelo conhecimento legitimado ou pelas normas e convenções sociais – uma imagem criada por Marcelo Gleiser. O físico ilustra o conhecimento como uma ilha. Quanto mais conhecimentos são adquiridos, ou seja, quanto mais o desconhecido 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.³³

A imagem de Gleiser coincide com a última fotografia que Bellatin usa em *Los fantasmas del masajista* para recontar e recriar sua ficção. Sugerimos a foto, que repetimos ao final, como a ilustração do que seria uma estética da existência para a relação tensa, conflituosa e inevitável entre o mundo homogêneo e o heterogêneo. A imagem de Bellatin é ainda mais precisa pela troca da ilha por uma falésia, que representa melhor essa tensão. Assim, o mundo homogêneo, rígido, resistente e imponente, é, por vezes, modificado pela

³³ Declaração obtida em uma prévia do documentário *Eu maior*, sobre autoconhecimento e a busca da felicidade. Disponível em <<http://eumaiorfilme.blogspot.com.br/2011/11/marcelo-gleiser-o-conhecimento-como-uma.html>> Acesso em: 30 de janeiro de 2013.

força imprevisível e fluida da imensidão do desconhecido que o provoca. É ali, nos limites cambiantes dessa tensão, na qual um modifica o outro, que a vida deve se lançar sem medo.



Lugar perfecto
para saltar al vacío

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- ADORNO, T. Educação após Auschwitz. In: _____ *Educação e emancipação*. São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1995.
- _____. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.
- _____. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- ARANGUREN, Mikel Iriondo. De la expresión desenfrenada a la ubicuidad de la experiencia estética. *Disturbis* [on-line]. Barcelona, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/MI.Expresion.html>>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: GZ Editores, 2005.
- AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Edições 70, 2006.
- _____. As saídas do texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortedur, 2010.
- _____. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción Editora, 2003.
- _____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Sobre Nietzsche*. Madrid: Taurus, 1972.

- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
 _____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
 _____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
 _____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
 _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Meditaciones filosóficas acerca de la poesía*. Madrid: Aguilar, 1955.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Ciudad México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BELLATIN, Mario. *Damas chinas*. Barcelona: Anagrama, 2006.
 _____. *Flores*. Barcelona: Anagrama, 2004.
 _____. *Jacobo el mutante*. Ciudad México: Alfaguara, 2002.
 _____. *La escuela del dolor humano de Sechuan*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
 _____. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
 _____. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009a.
 _____. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009b.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
 _____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/FALE (UFMG), 2005.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
 _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009.
 _____. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Portugal, 1990.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- CAMPS, Victoria. *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder, 2011.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
 _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CAPDEVILA I CASTELLS, Pol. “Historicidad y estructura de la experiencia estética. Una propuesta desde Hans-Robert Jaus”]. *Daimon revista de filosofia* [on-line]. Barcelona, n. 42, 2008, p.127-144. Disponível em: <<http://revistas.um.es/daimon/article/view/95961/92221>>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.

_____. “La entropía de la experiencia estética”. *Disturbis* [on-line]. Barcelona, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Pol.html>>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.

_____. “L’estètica hermenèutica i els seus crítics. Sentit, comunicació i negativitat”. *Enrahonar*, Barcelona, n. 38/39, 2007, p. 181-201.

CAPRILES, Axel. *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas: Taurus, 2000.

CASARES, Adolfo Bioy. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

_____. *La invención y la trama: obras escolhidas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

_____. *La otra aventura*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.

_____. *Obra Completa I: 1940-1958*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2012.

_____. *Unos días en el Brasil (Diario de viaje)*. Buenos Aires: La compañía de los libros, 2010.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. *Figuras do pensável*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *La insignificancia y la imaginación: diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut, Jean-Luc Donet, Francisco Varela y Alain Connes*. Madrid: Trotta, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.

_____. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Nietzsche*. São Paulo: Edições 70, 2007.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI. Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos”. In _____ *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* - Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DERRIDA, Jacques. *As mortes de Roland Barthes*. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>. Acesso em: 30 de dezembro de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIELEKE, Edgardo; CORTÉS ROCCA, Paola; SORIA, Claudia (eds.). *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

DUARTE, André. “Biopolítica e resistência: o legado de Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth & VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DUARTE, Rodrigo. *A arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1012.

_____. *Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento – Filosofia passo-a-passo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística*. Uma interpretação da teoria da percepção inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v.1.

_____. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v.2.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

_____. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009a.

_____. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.

_____. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2009b.

FEINMANN, José Pablo. *Filosofía y nación: estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Booket, 2012.

FLEISNER, Paula. “Desinterés y terror. El destino nihilista de la estética occidental en L'uomo senza contenuto”. *Viso Cadernos de estética aplicada*. [on-line]. n. 8, jan-jun/2010. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_PaulaFleisner.pdf>. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

FLEISNER, Paula. *La vida entre estética y política. En busca de una posible herencia nitzscheana en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Disponível em: <http://www.nietzsche.cl/docs/Sesiones%20Paralelas_Parallel%20Sessions/26.2%20PAULA%20FLEISNER.pdf>. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1990.
 _____. *História da sexualidade*, vol.I. *A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007.
 _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
 _____. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2010.
 _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
 _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.
 _____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
 _____. *O dossier: últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
 _____. *Omnes et singulatim: para uma crítica da razão política*. Disponível em <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/omnes.htm>> Acesso em setembro de 2011.
 _____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
 _____. *Sexo, poder y gobierno de la identidad*. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fuckault.htm>> Acesso em novembro de 2011.

FREITAG, Bárbara. “Habermas e os limites da natureza humana”. In: *Dialogando com Jürgen Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
 _____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARRAMUÑO, Florencia. “Elogio de un falsario o el retorno del sujeto”. In: *Márgenes*, n.5, Belo Horizonte, 2005.
 _____. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
 _____. “Novela negra y moral”. In: *Revista Todavía*, n.4, 2003.

GIACOIA JR, O. Ética, técnica, educação. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. (Org.). *Hannah Arendt — Diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001
 _____. Sobre Tornar-se o que se é. In: Salles, João Carlos. (Org.). *Schopenhauer e o Idealismo Alemão*. 1 ed. Salvador: Quarteto, 2004, v. 1, p. 201-218.

GLEISER, Marcelo. *Criação imperfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOÑI, Uki. *La auténtica Odessa: la fuga nazi a la Argentina de Perón*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.
 _____. *O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, Cardenos do Mestrado, n. 5, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

GUREVICH, Beatriz. *Proyecto Testimonio: Revelaciones de los archivos argentinos sobre la política oficial en la era Nazi Fascista*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid: Trotta, 2000.

_____. *O futuro da natureza humana*. São Paulo: Graal, 2004.

_____. Entre erotismo e economia geral: Bataille. In: *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Col. *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Aguilar, 1991.

_____. *Rutas de la interpretación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

_____. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

_____. *A Literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JAUSS, Hans Robert. *Caminos de la comprensión*. Madrid: Antonio Machado, 2012.

_____. *Experiencia Estética Y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1992.

_____. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2012.

_____. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

_____. *Pequeña apología de la experiencia estética: teoría y práctica de la educación lingüística*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

JONAS, H. *Ética, medicina e técnica*. Lisboa: Vega, 1994.

JORON, Philippe. “Georges Bataille e a comunicação soberana”. In: *Revista Famecos* [online]. Porto Alegre: PUCRS, n. 35, abril de 2008, p. 22-30. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/5362/4881>>

Acesso em: 20 de janeiro de 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Letras da Universidade do Rio de Janeiro em 2006.

LALO, Charles. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion, 1949.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação*. São Paulo: UNESP, 2012.

_____. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O que é o poder*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEBRUN, Gérard. “Transgredir a finitude”. In: JANINE, R. (org.). *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LÓPEZ, Irene. “Morochas, milongueras y percantas: representaciones de la mujer en las letras de tango.” In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>> Acesso em: 03 de dezembro de 2012.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
_____. *Economía libidinal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARQUES, José Oscar de A. “Sobre as Regras para o parque humano de Sloterdijk”. *Natureza humana*, v. IV, n. 2, 2002.

MARTON, Scarlett. *Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____ e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MEDING, Holger. *La ruta de los nazis en tempos de Perón*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MIRABENT VILAPLANA, Francisco de P. *La estética inglesa del siglo XVIII*. Barcelona: Cervantes, 1927.

_____. *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos*. Barcelona: C.S.I.C., 1957.

_____. *De la belleza*. Barcelona: Els Llibres de Glauco, 1988.

MONTEMAYOR, Carlos. *Los dioses perdidos y otros ensayos*. Ciudad México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia de bolso,

_____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

_____. *Fragmentos póstumos: vol. VII (1887-1889)*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

_____. *O anticristo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

NOVAES, Adauto (org). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

OCAMPO, Silvina. *Nueve perros*. Disponível em: <http://www.bn.gov.ar/abanico/A71008/ocampo_s-perros.html>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. “Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo”. In: RAGO, Margareth et al. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 139-174.

PANESI, Jorge. “La escuela del dolor humano de Sechuán”. In: *El interpretador: literatura, arte y pensamiento* [on-line] Buenos Aires, n. 20, 2005 Disponível em: <<http://www.elinterpretador.com.ar/20JorgePanesi-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2012.

PAULS, Alan. “El problema Bellatin”. In: *El interpretador: literatura, arte y pensamiento* [on-line] Buenos Aires, n. 20, 2005 Disponível em: <<http://www.elinterpretador.com.ar/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2012.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

_____. “La máscara y la transparencia”. In *Corriente alterna*. México: Editorial Siglo XXI, 1973.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. *La estética del siglo XX*. Madrid: Antonio Machado, 2001.

_____. *La sociedad de los simulacros*. Madrid: Amorrortu, 2012.

PI, Jèssica Jaques. *La estética del románico y el gótico*. Madrid: Antonio Machado, 2003.

_____. “El sentido estético”. *Disturbis* [on-line]. Barcelona, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Jaques.html>>. Acesso em: 23 de setembro de 2012.

PI, Jèssica Jaques. “L’estètica de Francesc Mirabent: anacronia i anticipació”. *Enrahonar*, Barcelona, n. 44, 2010, p. 93-104. Disponível em: <<http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn44p93.pdf>>. Acesso em: 25 de setembro de 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Opera Prima, 2002.

_____. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa Libros, 2008.

RAVETTI, Graciela Inés de Gómez. A identidade como perturbação: na(rra)ções de Bernardo Carvalho e Matilde Sánchez. In: SCARPELLI, Marli Fantini & DUARTE, Eduardo Assis. (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

_____. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *El desacuerdo política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

_____. *El destino de las imágenes*. Madrid: Politopías, 2011.

_____. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes, 2010.

_____. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.

RIBEIRO, Renato Janine. *A marca do Leviatã*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

RICOUER, Paul. *Si mesmo como um outro*. São Paulo: Papirus, 1991.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

ROJAS, Diego. “La letra como anticipación.” In: *El interpretador: literatura, arte y pensamiento* [on-line] Buenos Aires, n. 20, 2005 Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/20DiegoRojas-LaLetraComoAnticipacion.html>. Acesso em: 05 de dezembro de 2012.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ROUSSEAU, J.-J. “Discurso sobre as ciências e as artes”. In: _____. *Rousseau*. São Paulo: Abril 1973. (Os Pensadores).

RUIZ, Bernardo. *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. Disponível em: <<http://ruix.biz/biog/bioy.pdf>>. Acesso em: 20 de março de 2012.

- SÁBATO, Ernesto. “Reseña a Plan de evasión”. In: *Sur* (n.133). Buenos Aires, 1945.
- SÁEZ, Javier. *El macho vulnerable: pronografía y sadomasoquismo*. Disponível em <<http://www.hartza.com/posporno.htm>> Acesso em novembro de 2011.
- SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
 _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2004.
 _____. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
 _____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
 _____. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Editorial Argentina, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 2006.
 _____. *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*. Madrid: Abada, 2006.
 _____. *Schelling*. Madrid: Gredos, 2012.
- SCHETTINI, Ariel. “La escuela del dolor humano de Sechuán”. In: *El interpretador: literatura, arte y pensamiento [on-line]* Buenos Aires, n. 20, 2005. Disponível em: <<http://www.elinterpretador.com.ar/20ArielSchettini-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html>> Acesso em: 05 de dezembro de 2012.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
 _____. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Lisboa: Relógio d’água, 2011.
 _____. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2011.
 _____. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.
- SPINOZA, Baruch. *Tratado político*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- TATIÁN, Diego. *La cautela del salvaje: pasiones y política en Spinoza*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- TELLO, Nerio. *Cornelius Castoriadis y el imaginario radical*. Buenos Aires: Campo de Ideas, 2003.
- TESLER, Mario. *La quiniela y sus profesionales*. Disponível em: <<http://serdebuenosayres.blogspot.com.br/2010/12/la-quiniela-y-sus-profesionales.html>>. Acesso em 20 de março de 2012.

VARELA, Gustavo. *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *Tango: genealogía política e historia*. Curso de posgrado a distancia, modalidad virtual, FLACSO, 2008.

_____. *Tango: una pasión ilustrada*. Buenos Aires: Ediciones Lea. 2010.

VIEIRA, Priscila Piazzentini. “Escrita de si e parrhesía: verdade e cuidado de si em Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth (org.). *Foucault e as estéticas de existência*. Campinas: Unicamp, 2010.

VILAÇA, Murilo Mariano. “O humano entre natureza e seleção. Dilemas éticos no debate Sloterdijk-Habermas”. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n.15, 2009, pp. 211-231.

VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig. “Investigaciones filosóficas”. In: _____. *Obras completas I*. Madrid: Gredos, 2009.