

Mario Bellatin: uma pedagogia sobre a vulnerabilidade

En aquellas páginas se puede ver como las profundidades del mar son de cierta manera el espacio propicio para albergar las tinieblas presentes en el alma humana. (Mario Bellatin. La escuela del dolor humano de Sechuán: 14)

Mario Bellatin, nascido no Peru em 1960 e que atualmente mora no México, tem uma formação eclética²⁵. Para situá-lo dentro do campo da literatura latino-americana contemporânea temos que retornar à aparição, no fim da década de 90, de grupos de escritores que procuravam uma forma de se afastar da literatura do boom, aproximando os seus relatos da cultura *pop*. No México, surgiu o Grupo del Crack (onomatopeia de ruptura), liderado pelos escritores Ignacio Padilla e Jorge Volpi. Em paralelo, no Chile, formou-se a geração Mc Ondo, a partir de uma antologia de novos escritores organizada pelo escritor e cinegrafista Alberto Fuguet que, ao lado de Sergio Gomez, lançava uma sátira ao redor do realismo mágico. Ainda que Bellatin não tenha participado desses grupos, sua literatura mantém posturas semelhantes à destes manifestos. Sua narrativa está marcada pela brevidade dos relatos - muitos deles fragmentários - e pelo compromisso com uma estética e com um sistema de escrita que não somente retoma a construção do texto literário, mas também se expande às performances realizadas em conferências, em eventos de arte ou, inclusive, na sua própria figura²⁶. Publicou até o presente momento mais de 20 romances curtos, que tentam romper com a tradição ao se situar num lugar que esvazia as categorias de

²⁵ Realizou estudos de Teologia e de Ciências da Comunicação na Universidade de Lima. Na última parte de década de 80 ganhou uma bolsa para estudar roteiro cinematográfico em Cuba na Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. Seus primeiros cinco romances foram publicados no Peru, logo continuou sua carreira literária na Cidade de México. Foi diretor da área de Literatura e Humanidades da Universidad del Claustro de Sor Juana e é membro do Sistema Nacional de Creadores de México. Em 2000 foi finalista do *Prêmio Medicis* pelo melhor romance estrangeiro publicado na França e recebeu o Prêmio Xavier Villaurrutia pelo seu romance *Flores*. Sua obra já foi traduzida ao alemão, inglês, Frances e português. Seus relatos tem aparecido em várias antologias. Bellatin dirige a Escuela Dinâmica de Escritores no DF do México.

²⁶ Bellatin costuma utilizar nas suas apresentações públicas diversos tipos de prótese no seu braço, muitas delas provocadoras como as que trouxe ao Brasil em 2009 com o formato de pênis e que não lhe permitiram utilizar na mesa de escritores da Flip, para a qual tinha sido convidado.

espaço e de tempo num fluxo contínuo de vivências performáticas dosificadas em pequenas entregas anuais e semianuais.

O estilo de Bellatin chama a atenção pela estranheza e pelo inevitável desconcerto no momento de classificar a sua obra. Seu sistema de escrita, tal como ele mesmo o denomina, está orientado por uma estética que reúne o fragmentário com o interesse em evidenciar aspectos da condição humana por meio de um prisma diferente, sombrio, segmentário, aparentemente simples, mas sempre distante e paradoxalmente muito próximo do nihilismo. Através de uma escrita corpórea, delirante e minimalista, as emoções são esboçadas quase de forma imperceptível. Os relatos de Bellatin indagam a vulnerabilidade da condição humana recriando situações de desamparo, nas quais a identificação com o sofrimento alheio e a indiferença como um sentimento que nos distingue e nos distancia do outro contêm um delicado equilíbrio. A vulnerabilidade e a subjetividade são temáticas constantes na sua obra.

Na sua escrita, Bellatin cria sistemas que se chocam: o insólito está em conflito com a normalidade, a totalidade com o fragmento, assim como a tradição é exposta à intervenção da experiência. Uma tensão em que sempre surge um ângulo de visão diferente, que poderíamos caracterizar como uma forma inversa àquela que se considera usual. Molda a raridade, a enfermidade, a dor e também certa decadência, de forma tal que consegue transformar esses estados extraordinários no cotidiano. Ao cruzar a fronteira, o outro, aquilo que se manifesta como desconhecido ou incomum, transforma-se em outra fase da normalidade. Algo que, em potência, já estava contido nela. Cria-se nas suas histórias um universo invertido, uma faceta invertida que nos conduz ao outro lado do espelho.

Dentro dessa perspectiva destaca-se, por exemplo, *La escuela del dolor humano de Sechúan* (2005), texto paradigmático que se encontra na fronteira entre os gêneros romance e dramático. Nasceu como um projeto teatral, mas pode ser lido como uma *nouvelle*, na qual a vulnerabilidade da condição humana é trabalhada a partir de dois eixos: a pedagogia e a dor. O texto foi concebido desde a sua origem para ser representado. Gerou-se a partir de um encontro de Bellatin com um casal de diretores de teatro que estavam procurando material para trabalhar diretamente com o autor e assim montar um espetáculo. Bellatin escreve, então, os primeiros fragmentos de *La escuela*, apresenta-os aos diretores e a partir

do intercâmbio de opiniões e dos ecos que o texto provoca se constrói uma espécie de fio narrativo. Segundo conta o próprio Bellatin, depois dessas reuniões ele organizava o seu material não pelo *feedback* que recebia dos diretores, mas em função das ressonâncias que a palavra ia tendo no momento em que era criada. Como uma busca cativante por captar os ecos das frases, imagens e situações no instante mesmo da sua enunciação. Uma vez terminado o processo de organização dos fragmentos, os diretores e Bellatin convocaram uma oficina de teatro integral para trabalhar o texto através da representação, dando lugar assim ao advento de uma verdadeira performance que, de alguma maneira, indaga formas de resistência a uma tradição literária – ainda que sem rejeitá-la totalmente – por meio da geração de novos caminhos de criação artística.

Precisos 53 fragmentos constituem esse *teatrillo* étnico que, como dirá a voz de um narrador enigmático na introdução, tem sido “bautizado de ese modo porque un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta particular forma de actuación” (10). Trata-se de “un cierto tipo de performances, constituidas por una serie de pequeñas piezas, que aparentan guardar cierta autonomia”, mas que, no final, produzem no auditório uma experiência catártica. O texto funciona como um monólogo, não há diálogos entre o leque de personagens estranhos que se projetam ao longo da narração, e somente quando uma criança com um braço ortopédico toma a voz é que aparece um narrador em primeira pessoa. Os fragmentos dão ao leitor uma lente que lhe permite observar o microcosmos onde está inserida a comunidade de Sechuán (localizada numa China utópica), em que são transmitidos ritos, lendas e costumes com ressonâncias andinas, criando-se assim um duplo jogo de desterritorialização. Não obstante, há uma tradição, “un pasado imperial, también provinciano” que carrega imagens e símbolos do inconsciente coletivo. Sechuán vive sob um regime autoritário, instaurado numa república popular que persegue a destruição da individualidade dos seus cidadãos como forma de submetê-los, consumando assim a construção de uma tragédia em comum. A escola trabalha a partir de um contínuo jogo de forças, mostrando os dois lados possíveis da pedagogia-dor-condição humana. Uma pedagogia que é disseminada através da instalação das escolas populares, cujos fundadores são impulsionados por um objetivo particular: compreender o que sucede no instante da dor.

O *teatrillo étnico* que dá vida à narração parece um pretexto, uma forma simbólica. O que interessa é a vida de cada um dos personagens (a criança sem braço, o pai doente, o homem pássaro, a assassina de crianças na fonte da praça maior, o pedagogo, etc.) como uma representação performática. Uma espécie de circo de personagens bizarros envolvidos num círculo vicioso de dor, cujas vidas são marcadas por uma pedagogia implacável. Em *La Escuela*, assim como em tantos outros relatos de Bellatin²⁷, sobressai a presença de corpos extraordinários e próximos da monstruosidade, com funções distorcidas dos seus membros e órgãos.

O texto está banhado de um erotismo sombrio, que também se manifesta nos testículos sobredimensionados da criança sem braço, a quem se produz uma ereção dolorosa o mero fato de se lembrar daquele episódio em que a mãe mostrava os seus membros às mulheres dos banhos públicos: “una extraña rozadura que le produce la tela cuando le aprisiona los testículos”. As vizinhas experimentavam admiração e também uma sensação um tanto erótica de horror ao ver essas unhas e testículos descritos como “palpables, sebosos y cargados de una patina grasa” e que agora, passados alguns anos, “son grandes y pesados como los de un viejo camello” (42). Se combinarmos a monstruosidade com a fragmentação estrutural do texto, e a isso somarmos a frugalidade da própria linguagem que Bellatin utiliza na sua sintaxe deformada, anômala e escassa em adjetivações, surgirá o gesto de uma escrita como aposta do autor por uma estética do desmembrado.

Em várias ocasiões, Bellatin tem penetrado a palavra ao partir do recurso fotográfico, por exemplo, em *Perros Héroes* (2003), cujo subtítulo é *Tratado sobre el futuro de America Latina*, apreendido sob a perspectiva de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois. O romance revela a história de um homem paraplégico, supostamente incapacitado por uma doença congênita, cercado por seus cães de briga treinados para matar com uma só mordida na jugular. O romance foi editado em diversos países, acompanhado de um dossiê de fotografias registradas por um homem imóvel, que serviram a Bellatin de inspiração. A imagem também foi utilizada em *Jacob el mutante* (2002), romance

²⁷ Alguns romances relacionados com deformações corporais são: *Shiki Nagoaka: una nariz de ficción* (2001), *Poeta Ciego* (1998) e também poderíamos incluir *Salón de Belleza* (1994)

no qual se encontra uma série de fotografias de paisagens sombrias e vazias que, aparentemente, não têm relação com a história narrada. Em *La escuela*, a fotografia é uma das técnicas desenvolvidas pelo pedagogo, a partir da qual se disseminam, na comunidade de Sechuán, representações que “muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo”. Consideremos ainda que “en algunas provincias se han sucedido una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar el disparador” (16).

A autoficção é também um elemento presente na obra de Bellatin. Em 2009, Mario Bellatin foi convidado para falar ao lado de Cristovão Tezza, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), sobre o suposto componente autobiográfico presente nas suas respectivas produções literárias. Nessa ocasião, foram mencionados os distintos registros que Bellatin utilizava na hora de narrar as histórias fragmentadas, desenvolvendo um narrador que escreve como se se tratasse de outra pessoa, utilizando um senso de humor muitas vezes estranho, de uma densidade incomum. Falava-se de uma espécie de tática de guerrilha (uma prática semelhante à idealizada por Aira), que Bellatin lançaria mão ao escolher editoras marginais que possibilitam a menor intervenção no texto e, também, no próprio autor que, diante deste movimento altamente ambivalente, tende a desaparecer. Em entrevistas, Bellatin já anunciou um desejo nada secreto de que, algum dia, seus livros sejam publicados sem a necessidade de expor o seu nome na capa, de forma tal que os leitores consigam identificá-lo exclusivamente pela forma do relato. Ou seja, o escritor almeja ser identificado por um sistema de escrita, um espaço no qual - em princípio - o que interessa é a forma.

Na mesma conferência realizada em Paraty, falava-se da necessidade do autor de utilizar a sua experiência pessoal (o elemento autobiográfico) e dos limites que a ficção impõe nesse “falar sobre si mesmo”. Para Bellatin, não existe uma forma de separar ficção da realidade, na sua narrativa ambos universos se entrecruzam. Para ele, o que importa é que o leitor seja quem começa e termina o livro. Seus livros são pensados para que qualquer leitor, sem pretensão intelectual, penetre no seu universo, criando assim uma relação de cumplicidade entre autor e

leitor e, principalmente, entre leitor e livro²⁸. O gesto de escritor de Bellatin é o de desaparecer do texto, para que a figura do leitor cubra-se de protagonismo e crie sua própria história (talvez completamente nova) a partir da interpretação dos textos escritos em forma de fragmentos. Interessa a Bellatin que exista o livro sem a necessidade de se recorrer à presença do autor. Um livro que traspasse o gênero, em que o texto consiga ser fiel as suas próprias regras. Interessa-lhe desmembrar o que é que diz a escrita e que a obra sirva para que logo seja construído algo autônomo a partir dela. Interessa-lhe que o leitor solicite da escrita que seja fiel a si mesma, escapando das circunstâncias, do autor e da sua época. Interessa-lhe que o próprio texto se defina por si, sem que por isso se permita resvalar no conceito de uma literatura purista. O que Bellatin parece procurar com o seu sistema de escrita é que o leitor, ao ler os textos, deseje voltar ao seu microcosmos de forma tal que a ficção desenvolvida seja inserida na realidade do leitor.

No caso de *Underwood* (2005), construído como um relato ficcional em forma de fractal, mas reserva muito de autobiográfico, Bellatin fala incessantemente da sua obsessão por escrever, iniciada quando era muito novo. Comenta Bellatin que, em certas ocasiões, descobriu-se copiando páginas inteiras do diretório telefônico ou fragmentos dos livros dos seus escritores favoritos “hasta que consideraba que las teclas (de la máquina Underwood modelo 1915) recobraban la neutralidade necesaria para seguir escribiendo”. Uma obsessão na qual se destacava a necessidade de um espaço central sempre vazio. Se o livro ficava estante por muito tempo, lhe impedia de continuar o seu sistema e passar ao seguinte. Daí, assim como em *Aira*, explica-se a brevidade dos seus textos. Escreve Bellatin:

Nunca sabré cuáles pueden ser los motivos por los que desde mi infancia he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir, dispuesto a que el ejercicio de escritura sea capaz de construir realidades paralelas a las cotidianas. En un comienzo creí que el placer, o mas bien la obsesión, estaba en apreciar la aparición de las palabras por sí mismas. En ese tiempo comencé a pensar que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo.

²⁸ Ballatin não gosta de falar das suas influências literárias sobre suas obras. Interessa-lhe falar sobre livros que o marcaram de alguma forma. Não obstante, quando a pergunta é sobre as suas influências literárias, elas sempre ficam sem resposta, ainda que elas existam e sejam rastreáveis.

(Bellatin, Underwood Portátil. Modelo 1915. In: <http://www.fractal.com.mx/F32Bellatin.html>)

Nos seus livros, Bellatin explica que lhe interessa deixar claro, desde o princípio, as regras do jogo da narrativa por vir. O seu sistema de escrita é conhecido pelo fato de que os seus personagens principais são, muitas vezes, impostores que desnudam a carpintaria da trama de forma que não se precise da presença do autor. Bellatin busca, conscientemente, que as palavras sejam libertadas e que apresentem as suas ressonâncias a partir da enunciação, de forma que a doença, a deformação dos corpos, o horror e a angústia, assim como o estigma da morte, funcionem como os principais guias temáticos dos seus textos. Essa não presença do autor é recriada numa série de textos, como em *El jardín de la Señora Murakami* (2000), romance no qual a protagonista é tradutora de um livro que não existe. Já *Shiki Nagoaka: una nariz de ficción* (2001) apresenta uma espécie de biografia escrita por um biógrafo não muito lúcido, enquanto que *Jacobo el Mutante* revela a história de um personagem que, a partir dos manuscritos perdidos do escritor Joseph Roth, busca construir um livro impossível. O personagem de Mario Bellatin diz:

Creo que todos los libros son lo mismo. Por eso, y con la intención de apaciguar esa suerte de estandarización, utilicé el recurso de apelar a una serie de tradiciones, ajenas a nuestro contexto, para darles a algunos de ellos un determinado recubrimiento. (Bellatin, *Underwood Portátil. Modelo 1915*. In: <http://www.fractal.com.mx/F32Bellatin.html>)

Esta necessidade de apagar os traços do autor original também foi replicada em “Congreso de dobles escritores”, realizado em Paris. Uma performance para a qual Bellatin preparou um grupo de pessoas que iriam substituir os escritores originais, respondendo por eles. A experiência foi construída a partir da convivência, durante seis meses, das pessoas selecionadas com os escritores Sergio Pitol, Margo Glantz, José Agustín e Salvador Elizondo. Bellatin foi impulsionado pelo interesse em compreender até que ponto os textos podem existir sem a presença do autor e também por detectar o que é que motiva o leitor, sejam palavras, seja a retórica do discurso. Durante esse período, os

duplos aprendiam de memória dez textos sobre o que pensava cada um dos autores sobre Literatura e Arte. A experiência propunha que as pessoas se aproximassem dos duplos e fizessem a eles as perguntas que estavam predeterminadas num catálogo. O curioso da vivência consistia em ouvir o texto da outra pessoa recitado de memória, de forma tal que se podia apreciar as regras desse texto que iam além de qualquer circunstância, inclusive as do próprio autor.

Sobre o sistema que foi aparecendo ao longo da sua prática com a escrita, o personagem Bellatin nos diz em *Underwood* que:

Con el tiempo se me ocurrió inventar un sistema literario propio, bastante absurdo por cierto, pero que fuera capaz de explicar las frases que iban apareciendo libremente en los textos. Lo importante, como ya dije, no eran los contenidos de las historias ni de los personajes, tampoco los libros que fueran apareciendo a partir de esta manera de trabajar. Lo único que podía tener algún valor era la coherencia que pudiera alcanzar el sistema de mi invención. Eso me sirvió para de alguna manera escribir por encima de lo que estaba escribiendo. Es decir, para no involucrarme realmente con las cosas que se contaban ni con los universos que se iban representando. (Bellatin, *Underwood* Portátil Modelo 1915.<http://www.fractal.com.mx/F32Bellatin.html>)

Algo semelhante acontece na Escuela Dinámica de Autores, fundada por Bellatin na cidade de México, na qual 50 pessoas que têm vontade de escrever reúnem-se com 52 criadores com uma única premissa: a de não escrever uma só palavra. A experiência consiste em conversar e em fazer atividades que despertem a consciência sobre os cinco sentidos (como, por exemplo, tomar aulas de cerâmica), que logo poderiam ser utilizadas no momento da escrita. A ideia de Bellatin era que surgisse desta escola um material para realizar programas de televisão e também formar uma editora. Nessa procura por explorar os sistema de escrita e a ressonância das palavras, Bellatin começou outro projeto no qual um texto em castelhano seria traduzido para o francês pela editora Gallimard. Esse mesmo texto seria posteriormente traduzido para o seu idioma original, de forma a ser distribuído no mercado latino-americano, com prévia supervisão do próprio Bellatin. O original em castelhano somente seria lido pelo tradutor em francês e logo seria destruído. Assim, Bellatin leria o que restou do texto, depois de ter passado pelo processo de destilação iniciado pela série de traduções.

Nos capítulos a seguir, examinaremos alguns dos fios que conectam estes sistemas de escrita e verificaremos que, além da forma (um componente que estes autores se preocupam em desenvolver), também interessa o conteúdo.