

## O Mal

En efecto, no conozco otro criterio para juzgar la belleza de un acto, de un objeto o de un ser, que el canto que suscita en mí y que traduzco en palabras para comunicárselo: es el lirismo. Si mi canto era bello, si os ha trastornado, osareis decir que aquello que lo ha inspirado es vil?  
(Jean Genet, *El niño criminal*: 51)

O mal está inserido na obra de Lamborghini, Aira e Bellatin como forma intensa e dilacerada de exacerbar certos aspectos do nosso mundo e da lírica dentro dos seus sistemas de escrita. Ele, o mal, é um dos tantos fios que conecta as redes dos seus sistemas de escrita. Nestes sistemas, os excluídos, personagens secundários do cotidiano, são os grandes protagonistas das suas narrativas, o que projeta tais escritores à semelhança de Borges, considerado por Beatriz Sarlo como escritor das “orillas”. O mal é transformado numa realidade alternativa. Nesse outro lado do espelho, relativo à sociedade e à moral, o mal é expulso e, logo, recuperado pelos autores para o desenvolvimento das suas obras. Esse mal que parece estar do lado de fora é trazido, assim como sugeria Jean Genet (1910-1986), para dentro da escrita e do sistema criado ao redor dela, formando assim uma conjugação especial entre o estético e o ético, o normal e o anômalo, através de um humor solapado, transparente somente para aqueles que se aliciam ao sistema por eles proposto. Um sistema que se compreende entrega após entrega, na somatória da coleção de relatos. Nessa coleção transparece um ritmo, a movimentação da palavra e do relato, uma forma de transformação de algo que, no fundo, sempre permanece igual, pois a história parece ser sempre a mesma, ainda que contada de diferentes maneiras. Um ritmo que serve como lei, norma, para criar esse sistema de escrita. Sistema este que, casualidade ou não, segue uma das características próprias do chiste, a brevidade. Aqueles que pensam e escrevem sobre o mal fazem uma verdadeira pesquisa que arrisca e expõe a palavra. Trata-se de embarcar na imensidão maldita da condição humana, que parece pressupor certo controle emocional ou neutralidade emotiva. Estabelece-se uma distância com relação ao objeto da maldade, assim como com relação ao da crueldade. E essa crueldade, de que falam muitas das tramas das suas narrativas,

está associada com a perversão, com uma visão micro da condição humana que nada tem a ver, por exemplo, com o amor ou com a compaixão que enxerga o homem, suas fortalezas e vulnerabilidades, desde um prisma macro e, portanto, mais abrangente. Há, nessa provocação de trazer o mal para dentro das tramas, uma questão de escala. O perverso não pode sentir compaixão, mas esta última pode compreender a perversão e, inclusive, perdoá-la. A perversão parece ter uma fibra emocional que se encontra abaixo do nível mental, constituindo as emoções que dominam e não libertam. É, por isso, que as narrativas dos escritores do mal (e aqui podemos pensar em Sade, De Quincey ou Genet) se aproximam da noção do estranho, porque é um fenômeno que revela o distúrbio do eu, ligado à ideia de duplo (imagem idêntica de si mesmo), da desrealização (momento em que o sujeito não conhece a realidade) e da despersonalização (quando o sujeito já não tem mais certeza do que é). Estes três fenômenos têm em comum certa dependência com o passado, com o repertório de recordações e de experiências angustiantes da infância. Assim, a estranheza revela a impossibilidade de completude que o eu ambiciona, revela uma precariedade, uma fragmentação do eu que torna possível esta vivência. Na criança, a transformação da libido não utilizável em angústia é constante. Já na vida adulta, há uma modificação desse processo, pois, segundo Freud, o adulto aprendeu a manter suspensa a libido e empregá-la de outra forma. O certo é que estas características se acoplam nos personagens de Lamborghini, de Aira e de Bellatin. Nas suas narrativas é comum encontrar a infância como tema recorrente, evidenciada na angústia, na crueldade e, também, em certa pedagogia.

Talvez nenhum crime seja mais aborrecível que o assassinato de uma criança. As mortes violentas de pequenas criaturas geram um impacto na sociedade que deixa marcas difíceis de apagar. Assim, ao menos, sugere a trilogia de narrativas de Lamborghini constituída por *El niño Taza*, *El niño proletario* e *El Pibe Barulo*. Nessas histórias, a infância se confunde com o popular, com a multidão. Uma temática que interessa muito a Lamborghini, a tal ponto de criar uma série dentro do próprio sistema, que começa com *El niño proletario* (sua peça melhor acabada), segue com *El niño taza* (aquele que reparte panfletos), e termina, talvez, com *El Pibe Barulo* (garoto que exhibe quadris chamativos pelo seu tamanho, o “bundão”). Todos esses personagens parecem sair de um mesmo protótipo, são crianças da classe trabalhadora que, só por esse motivo, são

humilhados por outras crianças, pelos seus pais e pela sociedade. São crianças indefesas que aceitam o seu destino sem resistir. Este interesse pela infância, por como ela estigmatiza a vida adulta, já se apresentava em *Segregondi retrocede*, quando no fragmento “La palangana”, Lamborghini escreve:

Cualquier dibujo de Chico, si se lo mira bien, y aunque esto seguramente no es cierto (nada de esto), revela la influencia del padre, de la calidad de padre del adulto que ha influido hacia el dibujo a través de las manos del Chico. (Novelas y Cuentos I: 2003:39)

A genealogia se faz presente<sup>29</sup>. As imagens giram, a língua se retorce e o relato parece avançar, ainda que na realidade não o faça, pois somente se apresentam diferentes versões de um mesmo relato. Assim começa *El Niño Taza* (1973), o relato incompleto de um menino que panfleta e, portanto, é texto e também é palavra. A criança sobre de abuso sexual. Na verdade, um tal de Roxano é abusado pelo Conde Segregonde. O relato começa assim:

Bueno, escribí El Niño Proletario, así que puedo seguir la serie (si hay serie) ...  
 Bueno. En fin. El Niño Taza debe ser topológico. Esto quiere decir: en este contexto no quiere decir mucho. Estoy leyendo, pero dejo el libro (estoy acostado) y agarro el cuaderno y la lapicera (y sigo acostado): y. Niño. Era hora de que tu aparecieras, con tus sonrisas (empañadas), con tus lágrimas, con tus perlas: era hora, o era, en medio de este clima insurreccional y perverso. Yo estaba – Osvaldo /y/ Lamborghini – yo estaba acostado, más bien reclinado ante tu imagen. Mis diálogos se vuelven yuntas. Sueños, Cuernos. Coyundas! Advertible la línea de una soldadura entre el marfil y el gozne casaca, el gozne disfraz, el gozne austero y clanc, clanc, estás muerto.

Estoy acostado.

Me agarraba a mí mismo con la mano.

El brazo.

El Niño Taza (*Novelas y Cuentos I*, 2003:77)

---

<sup>29</sup> Suas influências literárias são colocadas ao longo da obra (por exemplo, “Raymond Roussel incluído, de quien Isabel Perón abre su ataúd”, aparece no começo de *El convenio colectivo*), com o que parece estar criando sua própria ascendência.

Dessa maneira, o círculo se fecha, se completa, ainda que pareça eternamente condenado ao inacabado, pois “estamos siempre al borde de la lepra, carcomidos: y hay vacío, no vacancia. Ésta es la letra: carcomida” (El Niño Taza: 79). Lamborghini nos mostra com a sua trilogia sobre a infância que o importante é intervir e movimentar através do pensamento, pois todos levamos dentro de nós, no nosso sangue, a culpa dessa infância “mal parida”, dessas crianças “*estropiadas*”, como chamam as crianças proletárias na escola, porque tomadas pela fome não compreende as explicações da professora. Em *El Niño Proletario* (relato que integra *Segregonde retrocede* (1973)), o espaço em branco disponível para a escrita é, nada mais nada menos, que o seu próprio corpo. Um corpo que, desde a sua origem, está condenado ao desastre:

Desde que empieza a dar los primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa del mundo, asistida por una curandera vieja y reviviosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria. Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario... Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones. Como la única herencia que puede dejar es la de sus chancros jamás se abstiene de dejarla. Hace cuentas veces puede la bestia de dos espaldas con su esposa ilícita, y así, gracias a una alquimia que aún no puedo llegar a entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios. De esa manera se cierra el círculo, exasperadamente se completa. (*Novelas y Cuentos I*: 2003: 57)

Sobre ele recai o rigor da perversão das crianças burguesas, de seus pais e dos pais dos seus pais, pois “evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar” ao “niño proletario, esa baba, esa larva caída en medio de la idiotez y el terror” (57). O estilo é feroz: penetração, feridas incisivas desenhadas com crueldade por um pedaço de vidro, a perfuração com uma punção, etc.

Estropeado! Con su pantaloncito sostenido por un sólo tirador de trapo y los periódicos bajo el brazo, venía sin vernos caminando hacia nosotros, tres niños burgueses: Esteban, Gustavo y yo... Gustavo adelantó la rueda de su bicicleta y así ocupó toda la vereda. Estropeado! Hubo de parar nos Miró con ojos azorados, inquiriendo con la mirada a qué nueva humillación debía someterse.... A empujones y patadas zambullimos a Estropeado! En el fondo de una zanja de agua escasa. Chapoteaba de bruces ahí, con la cara manchada de barro, y. Nuestro delirio en aumento. ... Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico placer. Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. .... No desfallecer, Gustavo, no desfallecer. Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culminación... Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflecado.... Esteban se lo arrancó y quedaron al aire las nalgas sin calzoncillo, amargamente desnutridas del niño proletario... Pero fue Gustavo quien se le echó encima primero, ... Gustavo, quien nos lideraría luego en la edad madura, todos estos años de fracasada, estropeada pasión: él primero, clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de Estropeado! Y prolongó el tajo natural. Y fue Gustavo, Gustavo el que lo traspasó primero con su falo, enorme para su edad, demasiado filoso para el amor. ... Mientras tanto Estropeado! Se ahogaba en el barro, con su ano opaco rasgado por el falo de Gustavo, quien por fin tuvo su goce con un alarido. La inocencia del justiciero placer... Esteban le enterró el falo, recóndito, fecal, y yo le horadé un pie con un punzón a través de la suela de sogá de alpargata. ... Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, malolientes de los pies, que ya de nada irían a servirle. (57-59)

Não há parte do corpo que não tenha sido massacrada pela violência e pela perversão até que, finalmente, a criança morra afogada. Mas todos sabemos, diz o narrador da história com a maior naturalidade, “que la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Un hecho perfecto” (62). Porque para que a ficção não seja uma mera representação da realidade, como pontua Adriana Astutti em *Andares Clancos*, é preciso que tudo aconteça duas vezes, e é preciso também que “la infancia sea asesinada y que se pierda ella misma en el riesgo absoluto de la obra consagrada a lo apenas perceptible en la repetición” (Astutti, 2001:12).

Não obstante, esse relato que começa com Taza nos fala desse outro eu, do escritor, dos seus pensamentos e da sua escrita sobre as páginas de uma agenda enquanto se desenvolve o ato da fabulação contínua e sem fissura interior. Um lugar onde a ficção e a realidade se unem e já não se diferencia o real do inventado. Onde o eu vira outro e se confunde com a multidão, com o *populacho*. A questão é sempre prosseguir, fazer um giro e retornar ao fio da rachadura da palavra, do seu som cortante e sonante. Uma literatura do menor, como assinala Astutti, e não do marginal. Pois o que faz Lamborghini com a sua escrita é trabalhar a miniaturização, criando mundos microscópicos e insignificantes para nos falar de temas maiores. Assim acontece também com *El Pibe Barulo* (1983), que resgata a história de Nal, o menino de glúteos enormes, que logo aparecerá em *La Causa Justa* e que, como se escrevendo mais uma vez um primeiro capítulo, repete no seu início o episódio do jogo de futebol entre solteiros e casados da empresa, no qual Nal será o goleiro e que logo será comentado com mais detalhes no capítulo sobre o riso. Nal cresceu com medo das paixões que provocavam os seus glúteos, algo que o marcaria para sempre e a partir do qual armaria a sua própria vida de adulto. O seus glúteos como uma ameaça para a sua própria sobrevivência e dignidade e a sua influência provocativa, ainda que involuntária, na vida dos outros:

Fue una patada dolorosa, exacta, casi profesional. Pero que muchos aspectos de su vida infantil le hizo acordar. También le hizo odiar esa obsesión de los mayores, la de preverlo todo. Padres, madres, educadores repitiéndole todos los días que se cuidara de sus infernales compañeritos, y que se mantuviera especialmente alerta respecto a la sorpresiva invitación que cualquiera de los infernales (es decir: todos) le formulara:

- Querés jugar al teto?-

Que entonces respondiera con su !no! más rotundo y huyera corriendo en la línea recta por las calles más transitadas, y que no se le ocurriera (“pedazo de idiota”) buscar refugio en un baldío. Si además tenía la suerte de encontrar a un policía, se prendiera a él como un botón (... fue involuntario...). Al otro día sus infernales compañeritos tratarían de avergonzarlo haciendo rondas alrededor suyo al grito de “!alcahuate, alcahuate, alcahuate!” A él no debía importarle: que diera gracias a

Dios porque – alcahuete o no – había conservado *algo* sano. (*Novelas y Cuentos I*, 2003: 59-60)

Não é casual que a infância tenha sido escolhida para falar de certos temas. Ela, como conceito, é uma instância relativamente recente através da qual tentamos compreender esse estágio paradigmático que deixa traços sutis, às vezes inteligíveis, na nossa existência. Segundo o historiador francês Philippe Áries, em *História Social da Criança e da Família* (1981), a infância é um conceito que se forjou na modernidade. Antes disso, a figura da criança era quase inexistente. Ela era atravessada com violência pelo mundo dos adultos, de forma tal que uns e outros se tornavam algo totalmente indistinguível, sem espaço possível para que aflorasse essa sensibilidade especial que permite olhar para dentro de nós no reflexo do outro. Sabemos que a infância é uma etapa de extrema vulnerabilidade, tanto física como emocional. Ela não acaba com a chegada da maioridade, com a aquisição da licença para conduzir ou com o acesso a determinadas responsabilidades civis. A criança é como uma obra inacabada, que é contínua e continuada durante a vida adulta, talvez daí provenha a fascinação deste tipo de personagem pelos nossos autores. Não somente pela infância em si, mas também pela forma em que se contam os relatos infantis. As suas características convergem perfeitamente com o sistema de escrita que nos estão propondo. Pois a infância é pura potência, é pura vivência e, portanto, energia totalmente maleável. É performática. Dos cuidados com os que são acolhidas as crianças dependerá não somente o futuro delas, mas também o devir daqueles que os circunda. Tudo as afeta. São como grandes antenas que incorporam rapidamente sensações, aptidões, valores e conhecimentos que trazem a experiência. O padecimento de qualquer tipo de violência nesta etapa produz traços profundos, complexos e difíceis de apagar, com consequências imprevisíveis na maioria dos casos.

A temporalidade da experiência da criança é o presente, um tempo eterno e ininterrupto. A ideia da morte, de que “tudo passa” ou de um tempo em que se sucedem diversos estágios, lhe resulta assustador. A criança precisa aprender a lembrar e a recordar, pois a memória a ajuda a desfazer a precariedade do presente. Para sobreviver, a criança precisa compreender que esse agora se transformará em passado. É por isso que aprender a lembrar é tão importante na

criança, pois isso vira um ato de fundação da própria identidade. Lamborghini compreende muito bem isso através das características do personagem Nal.

Em *O principio da crueldade* (1988), Clément Rosset diz que o homem é incapaz de suportar a realidade em sua dimensão essencialmente trágica e dolorosa, e é por isso que, muitas vezes, a filosofia ocidental inventa incertezas metafísicas e religiosas: graças à inaptidão humana de tolerar a crueza e a unicidade do real. Assim, para ele, a noção de crueldade propõe afirmar o que é, mesmo que isto signifique enunciar a verdade desconfortável do real: única e inapelável. Disso tratam as narrativas voltadas para o mal e para a crueldade de nossos três autores: de um real mascarado que negocia constantemente com a volúpia e com as interdições. Uma forma de agir, cuja palavra tenta enunciar, de maneira discursiva e existencial, as profundezas da condição humana, isso que muitas vezes escapa ao olho nu, mas que está latente em todos nós.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* de 1905, Freud afirmava que a sexualidade seria perverso-polimorfa, constituída por pulsões parciais e anárquicas que buscavam essencialmente o prazer, sendo a sua finalidade o gozo. Nesse sentido, a perversão seria uma forma decaída e involuída da sexualidade. Assim, a perversão, para Freud, recuperaria certa dignidade dentro da condição humana. A perversão e o fetichismo estariam conectados, pois daí resulta o instrumento que faz o outro gozar: o chicote, o vidro, a punção.

Não obstante, segundo Lacan, o perverso inventará a fórmula do fantasma, trabalhando a partir do imaginário e do simbólico. Para Lacan, a perversão surge como uma defesa contra a angústia de ser devorado pela mãe, quando a criança se coloca como objeto fálico para preencher a falta do outro. O perverso goza com a divisão do outro. O perverso tenta ocupar o lugar do objeto, da causa do objeto, do falo que não tem e que não é, para conduzir o outro ao gozo, e gozando acentuar no outro a sua divisão, levando-a a extremos como no sadismo e no masoquismo, permitindo a Lacan denominar o neurótico como herói do desejo e o perverso como herói do gozo.

Também Mario Bellatin escolhe as crianças como personagens dos seus relatos para desenvolver a questão do mal realizado sobre elas. Um dos exemplos deste tratamento é encontrado em *La escuela del dolor de Sechuán* (2005). Sechuán vive sob um regime político autoritário instaurado por uma república popular que persegue a destruição da individualidade dos seus membros como

forma de submissão. Mas que, ao mesmo tempo, produz a construção de uma tragédia em comum. A pedagogia, muitas vezes, tem sido relacionada à crença de que é geralmente a dor, seja física, seja psicológica, seja da alma, que ministra as grandes lições das nossas vidas. Dentro desta linha de pensamento, seria a experiência traumática associada à dor uma metodologia coercitiva viável de ser utilizada. *La escuela* trabalha a partir de um contínuo jogo de forças que mostra os dois lados possíveis da relação pedagogia-dor-condição humana: as técnicas de repressão, mas também as experiências dolorosas que permitem que extraiamos coragem para enfrentar situações difíceis, nos dando a oportunidade de superar a situação e de reverter os obstáculos a nosso favor, estabelecendo, assim, um processo de crescimento. Uma pedagogia que é espalhada por meio da instalação de escolas populares, cujos fundadores são impulsionados por um objetivo particular: compreender o que ocorre no instante da dor. Um método de opressão que busca fundamentar a cultura do oprimido. Uma imposição que pode se realizar através da palavra, de gestos e, como em *La escuela*, por meio de marcas no corpo. Traços todos de uma performance tortuosa na qual Bellatin nos demonstra as imperfeições, deformações e monstruosidades como uma normalidade dentro do cotidiano de uma sociedade que tem um história coletiva confusa, que se nutre de lendas, de crimes e de personagens marginalizados.

Neste labirinto de fragmentos encontramos uma voz em primeira pessoa que, às vezes, parece ser a de um adulto com marcas na pele, membros esticados e unhas *desgajadas*. Em outras ocasiões, essa mesma voz se mistura com a do pedagogo que gerencia a escola da dor, e, inclusive, com a de alguns dos seus discípulos. E, finalmente, essa voz se apresenta como a palavra de uma criança de saúde frágil, que não tem um dos seus braços e que suporta estoicamente o membro ortopédico que funciona através de um sistema de arneses, idealizado e construído por um grupo de vizinhas que, não obstante, é totalmente inútil. O braço tem um garfo no extremo, inservível para fins práticos, que gera repulsão nos seus colegas de aula e sobre o qual teve que colocar uma camada de espuma para evitar que os machucasse. Consequentemente, a criança, marginalizada da escola e carente de toda educação, observa através da janela do seu quarto como se movimentava o mundo de uma comunidade submetida a um regime de terror e de dor. Dor e marginalização que se replicam no seu próprio lar, por meio de uma pedagogia brutal: o infante é agredido por seu pai por não conseguir calcular

corretamente as somas que lhe dão como tarefa na escola. Um lar que se insere no sistema do anômalo, com uma mãe doente, grávida e que dá à luz a uma criança morta, sob a presença de um pai também doente de uma enfermidade monstruosa, que faz com que os seus intestinos explodam, espalhando seus excrementos pela sala e que logo as vizinhas, satisfeitas por serem úteis à família, ajudam a limpar.

Ao longo de *La Escuela*, as diferentes personagens aparecem e desaparecem da cenas que se sucedem sem sentido de unidade aparente. Às vezes, os capítulos são construídos como perguntas que têm respostas nesse fragmento, como por exemplo: “se podrá captar el instante del dolor? Lo ignoramos, pero sí parece ser posible conocer algo de sus manifestaciones” (Bellatin, 2005:27). Em outras ocasiões, a pergunta não tem resposta e tampouco nenhuma correspondência com o texto, tal como acontece no fragmento que começa dizendo:

... por qué razón deben colocar un brazo ortopédico, con un complicado juego de correas, fierro y cuero, a un niño de tres años?” Imediatamente depois pode se ler uma rubrica desorientadora: “ Muchas preguntas hasta el día de hoy no hallan respuestas. Por esa razón esta escena debe ser interpretada tratando de que no se logre en ningún momento un sentido de unidad. (Bellatin, 2005:45).

Todos os fragmentos circulam ao redor da ideia de dor e do corpo enquanto experiência cotidiana. Em cada um deles parece produzir-se uma espécie de dobra que nos transporta desde a norma até o insólito. Um movimento ausente que deposita no leitor a sensação de que o instante em que se produz essa dobra, que podemos descrever como o momento da passagem ao outro lado do espelho, aconteceu antes de o leitor entrar em contato com o texto. Ele não é testemunho desse evento, somente daquilo que veio depois. Fragmento após fragmento, Bellatin desata o fio da narração por meio da presença irreduzível de uma fronteira inenarrável. À medida que a estratégia narrativa se desenvolve, os leitores buscam decifrar o sentido da história com um olhar intolerante que pretende, ironicamente, captar um secreto inconfessável. Quando acreditávamos entender a história, ao nos deixar levar pelo relato de uma criança sem braços, novos personagens são integrados a este quebra-cabeças. Se, desde o começo, nos foi advertido que tudo está em fragmentos aparentemente desconectados e que somente no final tomarão uma forma completa frente aos nossos olhos, isto não é

suficiente para nos entregar completamente ao relato. À medida que avançamos, o texto adquire uma nova tensão que nos contamina. Produz-se no leitor uma sensação de desconfiança ao saber que está frente a um jogo de espelhos, ou frente à imagem produzida por um caleidoscópio que, ao ser girado, mostra um desenho diferente. Paradoxalmente, este giro não se dá tanto pela situação, mas pelo ponto de vista do personagem que entra na cena.

Este efeito se conquista, por exemplo, quando a voz do narrador muda para a terceira pessoa e começa a se revelar a história do pedagogo e de sua escola. Não há descrições ou detalhes que caracterizem esta personagem que permanece anônima. Simplesmente, sabemos que se trata do mentor destas escolas populares, interessado em discernir o que é que se encontra por trás do instante da dor. Esta curiosidade é trabalhada com um rigor quase científico. Simultaneamente, as técnicas desenvolvidas na escola se sustentam na teoria do empírico e resultam de um experimento dramatúrgico. A partir da práxis e da sua representação, se busca compreender a origem dos sentimentos que envolvem a experiência da dor. Algo que é esboçado no fragmento que relata a construção da Gran Muralla, em que participaram trabalhadores preparados, quase de forma iniciática, para a realização desta tarefa:

El pedagogo, inventor de la Escuela, ideó el modo de convertir en rituales los sentimientos que embargan el alma de los individuos mientras llevaba a cabo la construcción de la Gran Muralla ... Las técnicas de actuación ideadas por nuestro pedagogo eran de una limpidez asombrosa. Lograba, de una manera absolutamente eficaz, representar los sentimientos más profundos. Hoy en día conocemos con exactitud estas técnicas gracias al esmerado trabajo de las mujeres del suroeste de la región. Durante generaciones esas artesanas se han dedicado a bordar sobre telas guardadas en secreto la representación de aquellos métodos. (Bellatin, 2005:41)

Dos detalhes espalhados como pinceladas casuais em diferentes fragmentos, deduzimos que as escolas de dor tiveram o seu momento peculiar de prosperidade durante a época do império (anterior à república) e que logo foram consideradas perigosas para a nação, supostamente na época em que o regime da república popular entrou em crise. A arte de descobrir o instante da dor é uma constante em *La Escuela*, fruto da motivação particular do pedagogo. Este

interesse já estava latente no padecimento do pai da criança e termina por se concretizar na figura do pedagogo que, no momento da perseguição dos integrantes da escola da dor, morre insolitamente decapitado e enforcado, advertindo-nos que:

Cada quien lo vió en su muerte de distinta manera. Sin zapatos, con garras de pájaro, con el cuerpo cubierto de plumas, con testículos colgándole como si de una camello viejo se tratara, con una erección presente como cuando introducía las uñas destruídas en el cuerpo de sus amantes, con los pies embalsamados como les corresponde a todos los padres del planeta e incluso con un pájaro mudo acurrucado junto a la cabeza. (Bellatin, 2005:53)

Entretanto, durante os anos de esplendor, congregou-se ao redor deste pedagogo um grupo de interessados na experiência da dor que “rinden culto a la idea de que el dolor es un instante, y su permanencia una representación” (Bellatin, 2005: 27). Tese que desemboca num debate sobre as possíveis técnicas que podem ser aplicadas para provocar dor. Uma dor que, a princípio, se tratou de algo individual, como se fosse uma tortura individual, mas que, nos tempos da república, se massificou até virar uma experiência coletiva, uma tragédia grupal. Uma das descobertas resultantes desta tese é o fato de que da experiência da dor emanam forças relativas. Tais forças incitam reações em quem padece, mas também em quem provoca a dor, um estranho prazer que aparece quando se procura tirar proveito da dor humana.

Esta fascinação por compreender o instante da dor perpetua-se na obsessão do mexicano Salvador Elizondo, desenvolvida em *Farabeuf* (1965), por compreender o que acontece no instante da morte. Esse romance marcou a literatura latino-americana deixando algumas influências, mas não conseguiu, de fato, alavancar uma tradição. Encontramos, em *La escuela* de Bellatin, uma espécie de homenagem a este relato que trabalha o conceito de crueldade a partir da obsessão que suscita no Dr Farabeuf (cirurgião) uma imagem fotográfica na qual se mostra uma técnica chinesa de suplício. Trata-se da imagem de uma pessoa (que parece ser uma mulher) atada a um poste, depois de ter sido drogada com ópio, e que é despedaçada minuciosamente através da mutilação paulatina do seu corpo. O retrato funciona no texto como um espelho que reflete a própria

obsessão do protagonista pelo corpo e pelo que acontece no instante de passagem entre a vida e a morte. Um registro que tenta decifrar um momento que, além de doloroso (sendo este o objeto de interesse do pedagogo de Bellatin), representa também um estado de êxtase. Um momento de arrebatamento para os carrascos e para aqueles que presenciam o suplício. Mas, também, para o próprio supliciado, quem em lugar de estar produzindo gritos desgarradores, parece estar – ao menos na fotografia – em estado de graça, como fora do corpo. Um devir misterioso que se revela místico, atravessado por um prazer orgásmico, voluptuoso, que se eleva a outro nível de realidade. O recurso fotográfico, já utilizado em outros relatos de Bellatin, também se encontra presente em *La Escuela*, procurando-se, no momento exato do disparo do obturador, um simulacro da investigação sobre o instante em que se produz a dor.

Assim, vários são os aspectos que aproximam estes dois textos. Talvez, o mais marcante seja a tentativa de traduzir para a concretização do corpo e da palavra algo tão abstrato quanto compreender a experiência da dor. Uma vivência que influi os estados de ânimo, entre os que se inclui o êxtase. Mas que, ao mesmo tempo, apresenta uma defasagem entre o momento em que a ferida se produz no corpo e o momento em que, efetivamente, o sistema nervoso percebe a dor. Esta experiência que nos desconcerta no texto de Elizondo já foi recriada por Marquês de Sade. Em *La Escuela*, Bellatin parece nos propor examinar de um novo ponto de vista esta experiência. Trata-se, agora, de tentar explorar como tirar proveito da situação que sucede à dor. Assim, a dor não só é vista como um objeto em si mesmo, de prazer ou de êxtase, mas também como um meio que possibilita reverter situações adversas em algo lucrativo. Sob uma narrativa fragmentária, “Los democráticos” ilustra esta possibilidade ao relatar a história de uma equipe de vôlei. O nome desta equipe originou-se num processo público sobre um grupo de golpistas, que surge entre a queda do império e o advento da república popular, e que determinou que se lhes cortaram os dedos da mão direita àqueles que tivessem exercido o direito de sufrágio:

Durante las horas de sufragio las fuerzas del orden controlaron que todos los habitantes mayores embadurnaran su dedo índice de la mano derecha con la marca de tinta indeleble. Cuando el comité electoral, escoltado por las mismas fuerzas del orden, abandonó el poblado llevándose las urnas, un ejército de encapuchados

tomó por asalto la plaza mayor e inició de inmediato un juicio sumario. (Bellatin, 2005:47)

Num fragmento posterior intitulado “Cerro de dedos”, o relato segue dizendo:

Los que tuvieron los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con el deber democrático, debían poner la mano completa sobre la mesa y prepararse para el castigo. Un par de hachazos bastaba para cercenar los dedos de por lo menos tres ciudadanos. Una pila de dedos quedó en medio del poblado. (Bellatin, 2005:90)

Apesar da trágica experiência, surgiu em alguns dos mutilados uma nova destreza, a de jogar vôlei com uma potência inusitada que não podia ser igualada a dos jogadores em condições normais, pois as mãos sem dedos pareciam produzir um efeito na bola. Esta reversão de uma situação traumática em algo proveitoso é também explorada por outros personagens, como a mãe que transforma em fator de popularidade a deformação do seu filho sem braço e com testículos magnânimos. A conversão das situações desfavoráveis em algo frutífero funciona também como outro jogo de espelhos - apesar da experiência parecer ser a mesma -, no qual os rostos dos protagonistas da história mudam sucessivamente. Em “Un oficio lleva a otro”, a equipe de vôlei se insere novamente na vida de um vilarejo, cumprindo uma função-chave: a de produzir as adaptações de que necessitam os objetos da vida cotidiana após uma noite sangrenta. A imagem do jogo que se produz através do espelho, e que nos leva do virtual ao real, constitui um recurso utilizado por Bellatin, presente em *Farabeuf*, assim como em algumas narrativas sadianas. O romance *120 dias de Sodoma* do Marques de Sade, por exemplo, funda-se numa sociedade educativa em que um grupo de narradoras se encarrega de relatar as transgressões que logo serão executadas pelos libertinos. O denominador comum está em utilizar a experiência instigante por trás da dor como forma de pedagogia, uma espécie de análise antropológica, no que se conclui o surgimento de uma cultura como um umbral difuso que combina a crueldade com a barbárie, sob a intenção de civilidade.

Esta pedagogia projeta um labirinto de sensações que, ainda que sejam voluptuosas, se experimentam conservando-se certa distância, envoltas por determinado niilismo. São descartados os gritos, as reclamações, os odores, as transpirações ou os fluidos que se produzem no momento da dor. Somente interessa o padecimento como categoria. Assim, a pedagogia da dor prescinde dos sentimentos e emoções que possam suscitar. Trata-se de um simples procedimento, algo mecânico e, até poderia se dizer, burocrático, que não faz mais que mostrar a configuração de uma sociedade educativa. Uma comunidade que funciona como uma escola a partir da qual se estabelece uma pedagogia da brutalidade. Bellatin propõe uma pedagogia de Estado que se funda em crenças ancestrais. A comunidade na sua integridade é vítima desta pedagogia, não obstante a escola de Sade como a de Bellatin se sustentam numa filosofia. Uma forma de conhecer o mundo que é explicitada por Sade em toda a sua obra, mas que em Bellatin soa ainda misteriosa e codificada, e só revelada por pequenas entregas, ainda que permeie toda a sua obra de forma solapada. Em ambos os autores, por trás da crueldade se desencadeia um erotismo. A voluptuosidade de Sade se transforma, em Bellatin, num erotismo que se desenvolve a partir da imagem do monstruoso e da evidência da dor, não somente como algo que pode gerar êxtase, mas também como um conhecimento, uma adaptação e uma flexibilidade.

De alguma maneira, *La Escuela* se aproxima e até homenageia o romance cubano intitulado *La Carne de René* (1952), de Virgilio Piñera. O romance conta a história de um filho, René, que ao completar 20 anos é obrigado pelo pai a se sacrificar e a dedicar a sua vida a serviço da dor. A dor, neste caso, é tradição familiar, que agora está sendo transmitida de pai para filho. O pai tem verdadeira obsessão pela carne e pelo seu flagelo, algo que o filho desconhece até o momento. Diz o pai no instante da iniciação:

- Mirá tu cuerpo, el mío, el de tu madre, están hechos de carne. Esto es muy importante, y por olvidarlo con frecuencia, muchos caen víctimas del cuchillo. Sabés que practico el culto de la carne, no el de la atlética e intacta, sino el de la trucidada. Eso sí, viva y palpitante como esta llaga. O como ésta – Y se arremangó el pantalón-. Mirá esta llaga, del tamaño de un puño. Es reciente. Aún después de curada, la piel se mostrará translúcida y violácea. O si prefieres puedo mostrarte mi

primera herida, una herida que tiene cuarenta años y, sin embargo, persiste en mantener la cicatriz ... Mirá el agujero en la oreja, del tamaño de una moneda de un centavo. Te confieso que siento por él un cariño especial. Me provoca la sensación de que es como un mirador cuando se encierra en mi cuerpo. – Lanzó una sonora carcajada y se echó en el piso. Qué cuerpo el mío! No te parece? Y oye, llevo cuarenta años luchando con la carne, pero siempre animoso, siempre coleccionando trofeos, batiendo récords ... En una palabra, resistiendo, hijo mío, resistiendo. (Piñera, *La Carne de René*:20-21)

Implicitamente, há uma espécie de genealogia que podemos continuar investigando em textos como *Ferdydurke* (1937), de Witold Gombrowicz, e *Jacob von Gunten* (1909), de Robert Walser. O último descreve o insólito Instituto Benjamenta, um lugar onde não se aprende nada, que aceita somente alunos homens dedicados a “se conscientizar” de uma atitude de serviço frente à vida, enquanto a maior parte deles, ainda que não todos, concluirá os estudos para servir aos outros como criados. São vários os aspectos que aproximam estes textos, talvez o mais marcante seja a tentativa por traduzir para a concretização do corpo e da palavra, algo tão abstrato quanto compreender a dor como experiência. E nessa experiência se esconde certo erotismo. A palavra muda (grito da dor silenciada) e sem destino nos conduz a um grau de experiência e de afetação desconhecido e infortável para nós. Pois o *teatrillo* de Bellatin, definitivamente, é uma narrativa performática, criada para provocar reações, incomodar e nos deixar atônitos frente a uma série de acontecimentos aparentemente absurdos e distantes. Não obstante, cria-se assim, tal como descrevia Antonin Artaud sobre o teatro da crueldade, na obra *O teatro e o seu duplo* (2006), uma ideia de “certa poesia no espaço”, sórdida e que se confunde com um sabá de eventos, palavras e gestos.

Isso nos faz pensar que se não existisse o mal, não haveria lugar para o bem, pois sem essa diferenciação não poderíamos evoluir. Na maioria das vezes, melhoramos a partir do mal e da dor. No entanto, é exclusivamente a partir do bem e do amor que alcançamos determinada compreensão das coisas, sabedoria esta que se manifesta apenas quando não se tem medo de errar.

Em Aira, a questão do mal não é tão descarnada quanto nos outros dois autores. Verificamos algo da sua concepção a respeito do mal em *Yo era una*

*chica moderna*, em que o engajamento com o humano somente estará vinculado ao exótico e ao estranho. É dentro desta perspectiva que, no terraço da discoteca, a narradora, uma *chica moderna*, conhece Profíria, uma romena que não pode deixar de crescer porque foi afetada pelas radiações de Chernobyl. Até certo ponto da *novelita*, o clichê da força do amor funciona como motor do relato. No entanto, será a violência que transformará a concepção dominante do amor heterossexual num amor indefinido entre duas amigas que se aventuram pela noite portenha. Isso acontece quando Lila conta à narradora sobre o rompimento do seu noivado de cinco anos com Roberto, porque ele engravidou Ada, uma amiga da turma. A narradora, fiel a sua política de ação, diz que não há o que falar, mas, sim, atuar, porque “la acción tiene la cualidad mágica de hacerse a si misma, crear sus propios objetos” (Aira, 2004:47).

A performance da violência e a simulação apresentam um movimento constitutivo, uma repetição deslocada das figuras do dominante. Estas dão lugar a uma sensibilidade e a uma forma de vida já não legitimada pelas bases da normatividade dominante que, como num presságio, a narradora enunciará: “lo mismo que la condensación espacial que se había producido con la inauguración de la disco más chica del mundo. La condensación de la aventura también, cuando todo pasa a la vez. Y la condensación de Lila y yo, condensación que pronto se materializará en un ser de carne y hueso”. Este deslocamento em direção a uma nova proposta de reagir a estímulos produziu nas duas amigas um desvincular-se da tradição e dos costumes. Lila, que segundo os pressupostos da moral, deveria romper o noivado para que Roberto se casasse com Ada, acaba por engendrar uma vingança. É nessa encruzilhada que a cena escatológica do banheiro da menor discoteca do mundo acontece. Se a ação prevalece sobre a descrição, rapidamente o relato se deforma de maneira cada vez mais absurda e alucinante até virar uma aventura fantástica. Como se se tratasse de uma novela de TV, a narradora e a sua melhor amiga, Lila, terminam assassinando Ada (amante de Roberto e namorado da Lila) num cubículo, o menor banheiro do mundo, dando conta de que o microscópico do mal também precisa estar inserido em outra coisa, também menor. A violência da cena é tão extrema que produz uma dobra no texto. As protagonistas arrancam os órgãos e as vísceras do corpo de Ada, efetuando uma cirurgia sem instrumentos que é apresentada como uma performance exibicionista da arte carniça. Um espetáculo que tem como finalidade dar continuidade ao

noivado e que, por excelência, postula o crime não só como exaltador da vida, mas também como forma de arte. Nesse banheiro minúsculo, as amigas recebem um banho de placenta antes de retirar o feto, um banho de beleza que – como se fosse um anúncio publicitário de shampoo - lhes deixa o cabelo liso e brilhante.

Outra forma de falar sobre o mal, muito mais lírica e estética, encontra-se em *La costurera y el viento* (1991). Uma *novelita* que a princípio trata da memória, uma vez que começa com um narrador, Cesar Aira, escritor que pretende iniciar um novo relato, mas não sabe bem sobre o que escrever. Ele tem tido poucas aventuras na vida, para assim não carregar muitas lembranças. Não obstante, a sucessão de aventuras dispostas na narrativa tem a ver como esse “dejar huella”, ou seja, deixar traços e marcas no caminho para que alguém possa reconstruir essa vida ou pedaços dela. Assim, uma mãe, Delia Siffoni, frente à desapareição do seu filho, empreende uma viagem, em sua busca, à Patagônia. Durante a jornada, vão sendo incorporados detalhes sobre ela e sobre a sua família. Por exemplo, é casada com um jogador compulsivo que perde sempre, pois do contrário não seria viciado como relata o narrador. No final da viagem, depois de muitas peripécias, uma mulher, Sivia Balero, é ofertada como aposta de jogo, mas os próprios jogadores ignoram que esteja grávida. Numa cena, portanto, muito *light*, mas que apresenta ressonâncias da cena irrespirável do nascimento em *El fiord* de Lamborghini, o monstro, ou seja, a criança nasce:

Cruzó el lobby oscuro mirando a su alrededor con ojos turbios, todo era suyo, como tantas veces lo había sido, como siempre. Y no había nada que no fuera suyo, porque no había pasajeros alojados en el hotel ... Un momento: si había alguien, una bella desconocida... que también era suya, porque se la había ganado al hombre del antifaz. Partió en su busca, sin tambaleos. Fue abriendo las puertas de los cuartos, todos vacíos, hasta dar con el de Silvia Balero. Estaba profundamente dormida, en medio de una niebla rojiza. La estuvo mirando un rato ... Después fue al baño, y estuvo mirando un rato el agua roja que hervía en la tina. Al fin se desnudó y se sumergió. Nadie habría resistido esa temperatura, pero a él no le hizo nada. El corazón casi dejó de latirle, sus ojos se entrecerraron, la boca se le abrió en una mueca estúpida.

El paso siguiente, fue violar a la dormida. No advirtió que estaba encinta; creyó que era panzona, como tantas mujeres en el sur argentino. El resultado fue que unos deditos celestes Allá adentro se asieron de su miembro como de una manija, y

cuando lo retiró, intrigado, sacó a la rastra un feto peludo y fosforescente, feo y enorme como un demonio, que con sus chillidos despertó a Silvia Balero y los obligó a huir, dejándolo dueño de la escena. Fue así como vino al mundo el Monstruo. (Aira. *La costurera y el viento*:184-185)

Muitas vezes, aparece dentro da ideia do mal a necessidade de um sacrifício humano como forma de manter o *status quo* ou a ordem no cosmos. Algo que talvez seja inerente ao inconsciente coletivo, se levarmos em conta as antigas culturas latino-americanas e, sobretudo, as meso-americanas. Um princípio que defende ser preciso acabar com uma vida para manter a ordem e eliminar o caos. Mas, paradoxalmente, verifica-se uma inversão, pois o mal - representado através da morte violenta e premeditada de alguém - violenta o que seria o normal, o adequado, “o bem”. E isto, de alguma maneira, pertence às concepções desenvolvidas por nossos escritores nos seus sistemas de escrita. Talvez, desta forma, poderíamos analisar, em *Como me hice monja*, a cena do assassinato do pai da criança que não gostou do primeiro sorvete que experimentou na sua vida. O sorvete estava podre e a dona da loja não quis se responsabilizar pelo fato. No meio da situação está a criança, que até esse momento é apresentada como menino, mas que, com sua voz feminina, relata:

Mi padre era una estatua, un bloque de piedra. Yo, estremecida, trémula, húmeda, con el vaso de helado en una mano y la cucharita en la otra, la cara roja y descompuesta en un rictus de angustia, no estaba menos inmobilizada. Lo estaba más, atada a un dolor que me superaba con creces, con mi extrema vulnerabilidad, la medida del universo. (Aira, 2009: 19)

A situação se descarrila quando o pai, finalmente, experimenta o sorvete de morango e se dá conta de que a criança estava certa ao recusá-lo. Diante do fato, o pai reclama com o sorveteiro e se incia uma briga que termina tragicamente:

El heladero alzó la tapa, tomó una cucharita limpia, raspo superficialmente y se la llevó a la boca como un conecedor. El gesto de asco fue instantáneo y automático. Escupió a un costado.

- Tiene razón. Está feo. No lo había probado.

- Lo decía como si tal cosa. Como lo más natural del mundo. No pensaba pedir perdón. En realidad, no cuadraba. Fue demasiado para papá. El odio, el instinto destructor, se hizo presente con la contundencia de un mazazo.
- Y así me lo dice? Después de ...?
- - No se altere! Yo que culpa tengo!

A esta altura, lo único que les quedaba, a los dos, para poder seguir adelante, era la violencia más descarnada. No retrocedieron.

Papá se alzó por sobre el mostrador a abofetearlo. El heladero se hizo fuerte detrás de la caja registradora. Los dos chicos salieron corriendo, pasaron a mi lado (yo estaba clavada en el umbral, fascinada, hilvanando el modo enfermizo las distintas lógicas que se sucedían en la controversia) y miraron desde afuera. Papá había saltado al otro lado del mostrador y dirigía todas sus trompadas a la cabeza de su rival. El heladero era gordo, torpe y no atinaba a devolver los golpes, sólo a cubrirse, y eso apenas. Papá gritaba como un energúmeno. Estaba fuera de sí. Un cross que acertó por casualidad en plena oreja hizo girar al heladero noventa grados. Quedo dándole la espalda, y papá lo tomó con las dos manos de la nuca, se le pegó con todo el cuerpo (parecía como si lo estuviera violando) y le metió la cabeza en el tambor de frutilla, que había quedado abierto.

- Te lo vas a comer! !Te lo vas a comer!

- Noo! Saquenmeló ...ggh... de encima...!

-Te lo vas a ...!

-Gggh...!

-Te lo vas a comer!

Con fuerza hercúlea le hundía la cara en el helado y apretaba y apretaba. Los movimientos de la víctima se hacían espasmódicos, y más espaciados ... hasta que cesaron por completo. (Aira:25-26)

A partir daí, a história de penúrias da criança começa, pois o pai logicamente irá preso e a família ficará estigmatizada para sempre. Mais uma vez, as crianças e o mal estão associados. Isso pode ser interpretado como um mito de origem, a origem do mal, como a inversão daquilo que é o certo ou o correto, mas que, mesmo assim, não deixa de dar uma boa história.