

# FOTOGRAFIA DESLOCADA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MARIO BELLATIN

## MISFIT PHOTOGRAPHY AND AESTHETIC EXPERIENCE IN MARIO BELLATIN'S WORK

Karla Fernandes Cipreste\*  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

### RESUMO

Este artigo analisa a narrativa de Mario Bellatin a partir da aproximação entre a *produção de presença* gumbrechtiana, a *experiência do excesso* batailleana e o *punctum* barthesiano, compreendidos como experiências estéticas abertas ao imprevisível e ao sem sentido da vida. Tais experiências desestabilizam a normalização de saberes e condutas ao contestar a lógica ocidental por meio do jogo entre realidade e ficção, simetria e assimetria, saúde e enfermidade, vida e morte. Uma das formas de expressão desse jogo efetua-se pelo uso de fotografias deslocadas de seus referenciais, artifício a ser ressaltado em nossa análise.

### PALAVRAS-CHAVE

Mario Bellatin, literatura, fotografia, experiência estética

A história tem a realidade atroz de um pesadelo; a grandeza do homem consiste em fazer obras belas e duráveis com a substância real deste pesadelo. Ou, dito de outro modo: transfigurar o pesadelo em visão, liberar-nos, mesmo que por um só instante, da realidade disforme, por meio da criação.

Octavio Paz

“La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.”<sup>1</sup> 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: “¿Habr

---

\* kcipreste@gmail.com

<sup>1</sup> BELLATIN. *Flores*, s.p.

mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que toda la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?".<sup>2</sup> 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.

As histórias de Bellatin são, em sua maioria, vividas por pessoas que aparentam alguma debilidade física: portadores de deficiências, enfermos, crianças, idosos. Corpos deformados, amputados ou adoecidos causam mal-estar, mas também despertam afetos vários, desde desprezo e crueldade a compaixão e obsessão. O horror de um corpo – inerme pela falta de experiência ou consumido pelo acúmulo da mesma; 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 presença de corpo e alma. Para tal, a *produção de presença gumbrechtiana*<sup>3</sup> 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: a visão, 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,<sup>4</sup> 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 se compara com outro. É também por tencionar o estímulo à experiência estética, bem como a desestabilização de um *ethos* demasiadamente ocidental, ou seja, pautado na suposição da superioridade da razão e na ilusão de concretude da vida, que Bellatin provoca seu interlocutor em *Los fantasmas del masajista*<sup>5</sup> com o uso de fotografias ao final da obra. Em um primeiro momento, pode parecer que as fotos procedem a ilustrar e a esclarecer a narrativa fragmentada e repetitiva. Porém, ao dialogar com cada uma, o leitor percebe que entrou em um jogo no qual o riso e o drama embaralham as referências e constroem outra narrativa cuja construção de sentido só se faz por meio do imaginário e das sensações

---

<sup>2</sup> BELLATIN. *Flores*, p. 12.

<sup>3</sup> Ver GUMBRECHT. *Produção de presença*.

<sup>4</sup> Ver BATAILLE. *A parte maldita*.

<sup>5</sup> Ver BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*.

provocadas. O jogo proposto com essas fotografias aproxima a análise do *punctum* barthesiano<sup>6</sup> – instante imprevisível em que um detalhe de uma fotografia arrebatava o receptor – das *experiências do excesso* batailleanas, 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.<sup>7</sup> 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. Essa aproximação entre Barthes e Bataille inspira uma leitura do uso 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.

Em ensaio escrito para a revista *El interpretador*, 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”.<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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 que o imaginário permite. 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”.<sup>10</sup>

Mas se a dor causada pela represália com que se ataca aquele que destoa do que se considera normal 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”.<sup>11</sup> Importante destacar que o riso lançado aos fatos acaba por exasperá-los – ou, na forma mais expressiva usada por Schettini, “tirá-los do

---

<sup>6</sup> Ver BARTHES. *A câmara clara*.

<sup>7</sup> Ver BATAILLE. *O erotismo*.

<sup>8</sup> SCHETTINI. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, s.p.

<sup>9</sup> SCHETTINI. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, s.p.

<sup>10</sup> SCHETTINI. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, s.p.

<sup>11</sup> SCHETTINI. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, s.p.

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. 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*.

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: “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”.<sup>12</sup> 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 impostação 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 imaginário.

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 [...]. Tal me parece el credo estético de Mario Bellatin.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 23

<sup>13</sup> PANESI. *La escuela del dolor humano* de Seichuán, 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. A ficção do escritor mexicano deixa transparecer uma admiração pela cultura popular, sobretudo pela imaginação e pela fantasia presentes nessas leituras de mundo. Bellatin desconstrói a hierarquização de saberes e prestigia o saber popular. A história do espírito da mãe do massagista encarnado no papagaio de estimação, por exemplo, 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 eclipse 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”.<sup>14</sup> 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, 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 [...] escribir es trajinar 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.<sup>15</sup>

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,<sup>16</sup> – nada previsível e, sim, aberta, surpreendente, uma potência de criação – Bellatin recorre a algumas fotografias 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 colocar essas fotografias em jogo e desorientar o leitor que não conhece as referências citadas nas legendas de cada uma e, ainda, 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? (FIG. 1)

<sup>14</sup> PANESI. La escuela del dolor humano de Seichuán, s.p.

<sup>15</sup> PANESI. La escuela del dolor humano de Seichuán, s.p.

<sup>16</sup> Ver DELEUZE. *A dobra*.



FIGURA 1 - El cantante Waldik Soriano  
Fonte: BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 92.

De imediato e 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” (FIG. 2). 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”.<sup>17</sup> 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 da mãe do massagista, 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.

<sup>17</sup> BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 14.



FIGURA 2 - Hombre que todavía se considera un ser completo  
Fonte: BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 76.



FIGURA 3 - Madre de mi terapeuta favorito  
Fonte: BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 77.

A foto da mãe do massagista João e sua legenda embaralham a imagem do narrador, que é do sexo masculino, com a mulher que, no retrato, aponta para a declamadora. Inspirando-nos no *punctum* de Barthes,<sup>18</sup> podemos senti-lo no gesto da mulher, o que faz com que a legenda pareça ser uma fala encenada por ela (FIG. 3). Em outras palavras, Bellatin, que provoca o leitor para que este abdique das garantias da materialidade do corpo, confunde a voz do narrador masculino com os gestos da mulher que apresenta a declamadora.

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. Parafraseando Octavio Paz, a geometria é a antecâmara do horror,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Em cada repetição na obra, 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 sempre 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”.<sup>22</sup> 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 realmente por mi alimentación ni haber hecho ningún esfuerzo por mantener mi físico en forma.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Ver BARTHES. *A câmara clara*.

<sup>19</sup> Ver PAZ. *La máscara y la transparencia*.

<sup>20</sup> Ver GLEISER. *Criação imperfeita*.

<sup>21</sup> Ver BERGSON. *O riso*.

<sup>22</sup> BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 26.

<sup>23</sup> BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, 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 recebida 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.

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 querer ter experiências eróticas com ele:

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.<sup>24</sup>

Duas 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. 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 conseqüente tentativa de privá-lo das possibilidades de experiências sexuais tem origem em estratégias biopolíticas 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 parte da afirmação de que as cidades, na modernidade, são fortemente medicalizadas e militarizadas para não haver espaço

---

<sup>24</sup> BELLATIN. *Flores*, p. 16.

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*<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup>

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 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 querer imaginar o prazer livre de moralismos que sua prótese pode proporcionar, já que pode ser sádico ou masoquista, 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.

---

<sup>25</sup> *Cripples Movement* (Teoria dos Tolhidos) – movimento pelos direitos dos deficientes, desenvolvido na Alemanha por volta dos anos 1980.

<sup>26</sup> Reflexões apresentadas no Seminário *Cuerpo improprio: 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](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703)>. Acesso em: 3 mar. 2012.

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. Em alguns eventos, o escritor se apresentava com uma prótese cuja forma era de uma flor, mas as mais polêmicas ou sugestivas estavam carregadas de erotismo, como uma que apresentava a metade inferior do corpo feminino e outra que mimetizava um pênis. Nota-se claramente a intenção de provocar o imaginário erótico do público com algo que demonstra as várias possibilidades de fruição sexual.<sup>27</sup> 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. As próteses colocadas em um vazio podem ser usadas exatamente para não terem utilidade nenhuma, 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. Quanto a isso, 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.<sup>28</sup>

Melhor padecer de uma dor que cause a ilusão da presença do membro amputado ou acreditar na invenção de que a mãe morta segue, de alguma maneira, presente, ou seja, melhor aceitar outros domínios que desafiem a lógica para superar o estorvo da materialidade do corpo que optar por uma vida domesticada e previsível. Nesse sentido, a ficção de Bellatin se aproxima do mágico, já 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. Assim sugere a última fotografia que reconta e refaz a história dos fantasmas do massagista (FIG. 4). A falésia e o mar intitulados “Lugar perfecto para saltar al vacío” inspiram uma existência firme e imponente (a falésia) que esteja destemidamente aberta para as transformações que a vastidão do desconhecido e do incontrolável da vida (o mar) causa.

---

<sup>27</sup> Algumas dessas performances podem ser conferidas em fotos disponíveis em sites, como a da prótese em forma de pênis, que se encontrou disponível em <[http://amoresbizarros.blogspot.com.br/2009\\_08\\_01\\_archive.html](http://amoresbizarros.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html)>. Acesso realizado em 28 de junho de 2014.

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



FIGURA 4 - Lugar perfecto para saltar al vacío  
Fonte: BELLATIN. *Los fantasmas del masajista*, p. 94.



#### ABSTRACT

This paper analyzes Mario Bellatin's narrative by approaching Gumbrechtian *production of presence*, Bataillean *experiences of excess* and Barthesian *punctum*, understood as aesthetic experiences open to the unexpected and the nonsense of life. Such experiences destabilize the normalization of knowledge and conducts by contesting occidental logic through a game between reality and fiction, symmetry and asymmetry, health and illness, life and death. One of the ways by which this game can be expressed is the use of photographs displaced from their referents, a noteworthy artifice to our analysis.

#### KEYWORDS

Mario Bellatin, literature, photograph,  
aesthetic experience

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Edições 70, 2006.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELLATIN, Mario. *Flores*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BELLATIN, Mario. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009a.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, v.1. A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Sexo, poder y gobierno de la identidad*. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fuckault.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2011.
- GLEISER, Marcelo. *Criação imperfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- 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: 5 dez. 2012.
- PAZ, Octavio. La máscara y la transparencia. In: \_\_\_\_\_. *Corriente alterna*. México: Editorial Siglo XXI, 1973.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Opera Prima, 2002.
- 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: 5 dez. 2012.

Recebido em 29 de junho de 2014

Aprovado em 30 de setembro de 2014