

#31

MODOS DE PRODUIR O FORA: O JARDIM PÚBLICO DE MARIO BELLATIN

Pedro Xavier da Cunha

Universitat de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0001-5552-1610>

Artículo || Recibido: 06/11/2023 | Aceptado: 11/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.10

pedro01c@hotmail.com

Ilustración || Alfred Harrell, *Hay Hooks*, 1980. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/ncr002224/>. World Digital Library.

Corrección || Lívia Lemos Duarte (liviaduarte2008@gmail.com)

Texto || ©Pedro Xavier da Cunha – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumo || O presente trabalho investiga o modo pelo qual a máquina literária do escritor Mario Bellatin gira em torno da possibilidade de habitar a própria ficção. Aqui, o problema é proposto a partir da leitura de três cenas construídas por Bellatin nas quais o deslocamento do problema da autoria para um problema comunitário estabelece uma tensão, no seio do universo ficcional bellatiniano, entre a potência imaginativa de construção de outros mundos possíveis e a proliferação de espaços abjetos e totalitários na sua obra. Sugere-se, por fim, que a articulação desses dois pólos em um mesmo gesto parece se constituir em termos de uma estratégia ficcional para a produção do fora no mundo contemporâneo.

Palavras-chave || Mario Bellatin | Figura de autor | Comunidade | Fora

Maneres de produir l'enfora: el jardí públic de Mario Bellatin

Resum || Aquest treball investiga la forma com la màquina literària de l'escriptor Mario Bellatin gira al voltant de la possibilitat d'habitar la pròpia ficció. Aquí, el problema es proposa a partir de la lectura de tres escenes construïdes per Bellatin en les quals hi ha una dislocació del problema de l'autoria en favor d'un problema comunitari que estableix una tensió, en el si de l'univers ficcional bellatinià, entre la potència imaginativa de construcció d'altres mons possibles i la proliferació d'espais abjectes i totalitaris a la seva obra. Es suggereix, finalment, que l'articulació d'aquests dos pols en un mateix gest sembla construir-se en termes d'una estratègia ficcional per la producció d'un enfora en el món contemporani.

Paraules clau || Mario Bellatin | Figura de l'autor | Comunitat | Enfora

Modos de producir el afuera: el jardín público de Mario Bellatin

Resumen || Este trabajo investiga el modo en que la máquina literaria del escritor Mario Bellatin gira en torno a la posibilidad de habitar la propia ficción. Aquí, el problema se plantea a partir de la lectura de tres escenas construidas por Bellatin en las que hay un desplazamiento del problema de la autoría a un problema comunitario, el cual establece una tensión, dentro del universo ficcional de Bellatin, entre el poder imaginativo de construir otros mundos posibles y la proliferación de espacios abyectos y totalitarios en su obra. Finalmente, se sugiere que la articulación de estos dos polos en un mismo gesto parece constituirse en términos de una estrategia ficcional para la producción del afuera en el mundo contemporáneo.

Palabras clave || Mario Bellatin | Figura de autor | Comunidad | Afuera

Ways of Producing the Outside: Mario Bellatin's Public Garden

Abstract || This article examines the way in which Mario Bellatin's literary project revolves around the possibility of inhabiting one's own fiction. It lays out the question through the analysis of three scenes by Bellatin in which the problem is displaced from individual authorship to a communal problem, thus establishing a tension that sits at the core of his fictional universe, one that straddles between the imaginative power of constructing other possible worlds and the proliferation of abject and totalitarian spaces. Finally, it suggests that the articulation of these two poles in a single gesture appears to constitute a fictional strategy for producing the contemporary out-of-this-world.

Keywords || Mario Bellatin | Figure of the Author | Community | Outside

«Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor»

(*Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze).

«Recuerdo, dijo Austerlitz, que, en medio de aquella visión de cautiverio y liberación, me atormentaba la idea de si había ido a parar al interior de una ruina o al de un edificio sólo en proceso de construcción»

(*Austerlitz*, W.G. Sebald).

0. Uma escritura em fuga

O escritor argentino Alan Pauls (2005) sugeriu certa vez que custa imaginar Mario Bellatin como um escritor. Talvez sem contradizer Pauls, poderíamos acrescentar que também custa imaginá-lo como qualquer outra coisa. Isso porque é justamente a partir das zonas limítrofes da condição de escritor, e sem, contudo, deixar de reivindicá-la, que Bellatin parece desdobrar o seu trabalho.

Podemos situar a publicação do primeiro volume da *Obra reunida* de Mario Bellatin, em 2005, como um ponto de transição a partir do qual, no lugar de uma série de tentativas de ocultamento da figura autoral em seus textos, o escritor mexicano passa a saturá-los com a presença de um autor que retorna obsessivamente sobre a própria obra, tanto em textos¹, quanto em entrevistas, apresentações e performances — dispositivos estes de que passamos a não saber ao certo o estatuto no que diz respeito às distinções entre o espaço público e o privado, a ficção e a realidade cotidiana. Trata-se, contudo, de uma espécie de «retorno do autor» que, assumindo uma atitude paradoxal, ao mesmo tempo midiática e esvaziada — «entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita», como o formula Diana Klinger (2005: 22)² —, em vez de contrapor-se às tentativas de apagamento, parece antes dar continuidade a essa escavação do espaço autoral, mas passando a munir-se desde então de outra estratégia: já não tanto o ocultamento quanto a saturação.

Encontramos as coordenadas desse procedimento na seguinte passagem de *Escribir sin escribir* — texto que abre o segundo volume da *Obra reunida*, publicado em 2014, nove anos depois do primeiro volume:

Ya que cuando traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno en ese sentido [...], quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada (Bellatin, 2014: 17).

<1> Como é o caso de uma série de textos que foram incluídos nas *Obras reunidas* de 2005: em *El jardín de la señora Murakami* (2000): o autor como tradutor de um texto inexistente; em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001): o autor como biógrafo de um escritor inexistente; *Jacobo el mutante* (2002), o autor como investigador literário de um livro de Philip Roth que tampouco existe (*Jacobo el mutante*).

<2> Na primeira parte da sua tese, Klinger investiga o *retorno do autor* na literatura latino-americana contemporânea. Klinger pensa tal processo como uma forma de «questionamento do recalque modernista do sujeito» (2006: 33), resgatando o último seminário ministrado por Roland Barthes no Collège de France (*A preparação do romance*, [1979-1980]).

Por meio desse procedimento, a exposição exaustiva da presença de Mario Bellatin em sua própria obra, em vez de reafirmá-la, terminaria, pelo contrário, reiterando a indagação pelo lugar que ocupa um escritor frente ao que escreve. Walter Benjamin, num breve e divertido fragmento sobre ovos de Páscoa, nos dá um possível mote para tal estratégia: «Esconder significa: deixar rastro. Mas invisível. [...] Quanto mais arejado for um esconderijo, tanto mais engenhoso será. Quanto mais exposto aos olhares de todos os lados, tanto melhor» (Benjamin, 2013: 92). Encontramos essa espécie de «esconderijos ao revés» em textos como *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *El gran vidrio* (2007) e *Disecado* (2011), mas sobretudo numa série de performances que excedem o espaço do texto e que Bellatin denomina como seus Eventos de Escritura, isto é: «todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras» (Bellatin, 2014: 214). É o caso do Congresso de Dobles de Escritores, da Escuela Dinámica de Escritores, da apresentação de *Perros héroes*, e de uma série de acontecimentos que se inscrevem numa busca constante por fazer a escritura passar por fora da palavra escrita.

E no entanto, embora a obra do escritor mexicano pareça se estruturar justamente em torno dessa fuga, a sua relação com as outras artes sempre coloca em jogo um retorno ao campo literário; afinal, como assinala Andrea Cote Botero, os Eventos de Escritura de Bellatin só se repetem com tanta frequência em sua obra porque circulam nela sob a forma de relatos escritos e inseridos no interior de livros, os quais acabam funcionando como uma espécie de *dobradiça* entre a prática escrita e a prática não escrita (Cote Botero, 2014: 67); algo como o Antilivro de que fala Roland Barthes, esse livro que consiste «em dizer Não ao livro, por meio do livro», numa espécie de «recondução ao livro, sob o pretexto de negá-lo» (Barthes, 2005: 115); ou, como formulou o crítico argentino Reinaldo Laddaga, a respeito de Bellatin e um conjunto de escritores latino-americanos contemporâneos, «libros a pesar de sí, contra sí, en el umbral del desvanecimiento [...]» (Laddaga, 2007: 151). O que temos, portanto, é uma *escritura em fuga*: em fuga da autoria, mas que encontra na saturação da própria figura autoral as suas estratégias de desaparecimento; e em fuga do livro, mas que, novamente, ao invés de abandoná-lo, desdobra no próprio espaço do livro uma abertura a um amplo repertório expositivo. Bellatin, em mais de uma ocasião, já reivindicou uma espécie de «estética do esquecimento» para referir-se a esse gesto da fuga em sua obra³. E, no entanto, a busca do escritor por fazer a escritura passar por fora da palavra escrita, menos do que o esquecimento ou o apagamento total parece na verdade se interessar por *deixar rastros*: como se, em plena época de avanço irrefreável da mídiatização de si, Bellatin buscasse apresentar sua vida *como se se tratasse da vida de um filósofo antigo, ou de um artista desconhecido, já morto há muito tempo, que deixou dispersos pelo mundo uma série de vestígios fragmentários, que vão sendo aos poucos encontrados, apresentados, e que se*

<3> Ver, por exemplo, a conferência do escritor na Cátedra Alfonso Reyes (Bellatin, 2012).

parecem com ruínas de alguma outra coisa, de «un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos», como sugere Alan Pauls (2005).

1. A máquina literária de Mario Bellatin e o seu princípio de sobrevivência

Todo esse uso que Bellatin faz de sua figura de autor não se reduz, contudo, a uma opção estética. Pelo contrário, poderíamos dizer que é antes na problemática dos modos de prolongamento e sustentação da escritura em que tais usos parecem se inscrever com mais expressividade. Essa relação se torna evidente na afirmação do escritor de que, em sua obra, tanto o ocultamento quanto a exposição da figura do autor funcionam segundo um mesmo princípio que não teria se alterado com essa transição. Trata-se de um princípio fundado sobre o que Bellatin nomeia como uma angústia que ameaçaria a todo tempo a sua prática: o medo produzido por «la sensación de haber agotado las capacidades de escritura» (Bellatin, 2013: 491), ao que o escritor responderia então com a busca por produzir uma «escritura [...] [que] genere nueva escritura» (2013: 503). É esse o princípio — um princípio de *sobrevivência* — a partir do qual Bellatin constrói o seu sistema de escrita e dentro do qual a sua figura de autor passa a funcionar como a peça de uma *máquina para adiar o fim da escritura*.

O crítico argentino Leonel Cherri situa a emergência de tal sistema por volta do ano de 1992, após um período de seis anos de formulação, que se inicia com a publicação de *Mujeres de sal*, em 1986, primeiro livro de Bellatin, e termina com o seu regresso de Cuba e a publicação do livro seguinte, *Efecto invernadero*, em 1992 (Cherri, 2020)⁴. Segundo lemos em *Underwood portátil*, tal sistema haveria sido precedido por uma etapa marcada pela «compulsión por la presencia física de la palabra» (Bellatin, 2013: 489), isto é, escrever por escrever, ou “escribir en el vacío”, como afirma o escritor em entrevista (Azaretto, 2009). O mito em torno da escrita de *Efecto invernadero* (1992) — publicado após um hiato de seis anos desde a publicação do seu primeiro livro — ilustra o período: a depender da ocasião, Bellatin varia o número de páginas que o manuscrito original haveria tido, mas o escritor chega a falar em mais de mil e quinhentas páginas — as quais terminaram sendo uma novela de apenas vinte e seis páginas na edição da *Obra reunida*.

É a preocupação estrutural com relação à própria escritura, ou seja, a submissão desse primeiro aparecimento compulsivo das palavras a um processo de ordenamento e montagem, o que marca a invenção do sistema de escrita de Bellatin; uma forma de interrupção que permite ao escritor se voltar sobre a própria escrita a partir de uma certa distância, como se sobre um material anônimo; e então «desescrevê-lo» — a expressão é de Bellatin (Ortega, 2014) —: isto é, cavar vazios, produzir fragmentos e dispor deles como se de um

<4> Em 1987, Bellatin recebeu uma bolsa para estudar roteiro cinematográfico na Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, presidida então por Gabriel García Márquez. Segundo Cherri, essa viagem marca uma ruptura em sua obra e funciona para o amadurecimento de um procedimento fundamental para o estabelecimento do seu sistema: o uso da montagem.

estranho arquivo. Por fim, é somente a partir desse procedimento que Bellatin passa a reconhecer uma certa homogeneidade no que escreve, culminando na afirmação do seu sistema de escrita próprio: «Creo que todos los libros son lo mismo» (Bellatin, 2013: 492). Mais do que isso, poderíamos dizer que, a partir de então, os livros passam a importar menos do que a manutenção do sistema que continua produzindo-os. Como bem o formula Cherri, esse sistema é a grande obra, a grande invenção de Bellatin, e não tanto as dezenas de livros que se sucedem, sustentando a sua urdidura (Cherri, 2020).

Nesse sentido, poderíamos dizer que, com Bellatin, a escritura não mais busca tornar-se literatura senão uma espécie de máquina. Essa máquina — muitas vezes associada à figura da máquina de escrever, que atravessa toda a relação do escritor com a própria escritura —, poderíamos, por fim, dizer tratar-se de uma máquina celibatária, em que a busca por uma escritura que gere mais escritura de maneira, mais do que autônoma, quase *autómata* volta-se para a construção de um espaço ficcional cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta, girando no vazio sobre o próprio eixo⁵. É também nesse sentido em que podemos pensar, por exemplo, a recusa de Bellatin em referir-se à sua obra enquanto «literatura», optando por tratá-la apenas como «escritura»⁶. O que temos, portanto, é a construção de um sistema maquínico de escrita que, articulado a um princípio de sobrevivência, aparece formulado com todas as palavras no seguinte fragmento de *Underwood portátil*:

El hecho de que haya muchas formas para lograr seguir escribiendo y que exista, además, el recurso de inventar trucos y artimañas que permiten que la escritura genere nueva escritura, hace que, de alguna manera, se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más (Bellatin, 2013: 497).

Por um lado, é como mais um desses «truques» e «artimanhas» que podemos situar os usos performáticos que Bellatin faz de sua figura de autor. Por outro, contudo, também podemos pensar que tais usos, ao mesmo tempo em que servem como um modo de gerar mais escritura por fora da palavra escrita, também traçam uma linha de fuga que excede a clausura maquínica da obra, na medida em que intensificam a reiteração da pergunta que faz Bellatin pelos modos possíveis de habitar a própria ficção. Essa espécie de investigação instaura, no cerne do sistema literário de Bellatin, uma tensão entre a busca por construir um território ficcional autônomo, regido por regras próprias, e a necessidade de torná-lo um espaço habitável. Trata-se, portanto, de uma tensão que, formulada a partir do problema da autoria, passa então a ser enunciada em termos de um problema comunitário.

<5> O celibatário, como afirma Michel Carrouges no seu estudo *Máquinas celibatárias* (2019), não é aquele que simplesmente recusa o erotismo, mas que o afirma negando-o, isto é, transpondo-o para um funcionamento maquínico. Não se trata de uma abstinência, mas de uma busca que nunca encontra, de um processo ininterrupto, ainda que estéril. A mecânica celibatária produz, assim, uma escritura que, ao mesmo tempo em que não acaba, não começa, não se engendra *de fato*. Para Carrouges, as máquinas celibatárias seriam um dos mitos modernos por excelência, na medida em que colocam em cena um determinado parentesco entre os homens modernos e as máquinas.

<6> Em entrevista concedida a Gina Saraceni, Bellatin afirma: «Lo primero que me gustaría a mi separar: [...] escritura sé lo que es, literatura no sé lo que es. O sé lo que es, pero si me lo pregunta no sé [...]. Entonces, lo que hay es escritura — o no-escritura o vacío de la escritura — porque eso es algo tangible, concreto» (Saraceni, 2021).

2. Habitar a ficção: três cenas

A seguir, gostaria de me deter sobre esse deslocamento do problema da autoria ao problema da comunidade, abordando três cenas da obra de Bellatin que, ao meu ver, traçam essa busca por habitar a própria ficção e nos permitem articulá-la com um impulso comunitário.

2.1. *Disecado*: viver sem viver

A primeira delas está montada no livro *Disecado*, publicado pela primeira vez em 2011, e depois incluído no segundo volume da *Obra reunida*. Trata-se da seguinte cena: o narrador, Mario Bellatin, está deitado em seu quarto, submetido a um estado indiscernível entre a vigília e o sono, e repara em Mario Bellatin, seu duplo, sentado na beira da cama, entregue a um monólogo ininterrupto. Ao longo do texto, o narrador ecoa o discurso do duplo (chamado, a princípio, de «¿Mi Yo?»), que relata uma série de episódios e obsessões da trajetória de Mario Bellatin; dentre eles, a narração da sua própria morte mediante o lento avanço de uma doença desconhecida sobre o seu corpo. O contágio, segundo o duplo (ou segundo o que o narrador faz falar o duplo), teria ocorrido após a adaptação teatral de *Salón de belleza*. Logo após a estreia da peça, ¿Mi Yo?, que estava na plateia, assistindo, teria levado para casa o ator que interpretava o seu próprio personagem, e este teria então inoculado o mal físico no seu corpo. Tal doença — que o duplo não esclarece qual é, embora afirme ser semelhante àquela que alguns supõem estar retratada em *Salón de belleza* — performa o contágio do autor por parte de sua própria ficção: esta, assumida como uma doença que avança sobre o seu corpo, produzindo nele um estado «vivo y a la vez muerto» (Bellatin, 2014: 215), isto é, que o mata ainda que o deixe seguir escrevendo e narrando «las cosas que siguió realizando después de muerto» (2014: 214).

Assim, ao longo do monólogo, que, por sua vez, termina reencenando esse mesmo contágio, o fantasma de Mario Bellatin também vai aos poucos desaparecendo, até que, no fim da noite (e do livro), sobra em seu lugar apenas *uma folha de papel flutuando no vazio*, que é precisamente o modo como o texto — o que também quer dizer: toda a obra de Bellatin — parece querer fazer funcionar a autoria: como uma presença cada vez mais precária e que vai aos poucos se retirando até que a escritura, essa folha longuíssima e ininterrupta, possa se sustentar por conta própria. A expressão «vivir sin vivir», ou viver *fora* da vida, essa condição correlata à sua busca por «escribir sin escribir», que o fantasma de *Disecado* afirma ter perseguido ao longo de toda a sua existência (2014: 217), também se inscreve como parte da mesma estratégia. Pensando em termos de uma ética da escritura, de um modo de vida, o estado limítrofe que o duplo habita — esse Mario Bellatin que está morto embora

vivendo, ausente embora falando — parece ser a colocação em cena por excelência daquilo que, para Maurice Blanchot, constitui o poder da literatura, a saber, o *direito à morte*.

Há uma ambiguidade do ser humano com relação à morte, afirma Blanchot, a qual toma corpo na linguagem. A íntima relação entre linguagem e morte passa, em primeiro lugar, pelo modo como, já no ato de nomear, *a palavra só nos dá aquilo que ela aniquila* (Blanchot, 2011: 331). A linguagem certamente não mata ninguém, mas ela nos permite separar a pessoa dela mesma (aí temos o duplo) e subtraí-la à sua presença. É somente a morte, isto é, a capacidade que as coisas têm de morrer, de desaparecer, o que, em última instância, nos permite narrá-las. É nesse sentido em que, para Blanchot, o nosso poder de enunciar parte da nossa própria ausência, isto é, da nossa morte por vir, assim como da morte por vir de tudo o que é mundo. Nisso reside, segundo Blanchot, o poder da literatura, nessa dupla potência de aniquilamento e reconstrução (2011: 336). Do mesmo modo, como vimos, para Bellatin a escritura só passa a existir a partir da sua própria interrupção e esvaziamento. Nesse sentido, a busca do escritor mexicano por viver sem viver parece prolongar a pergunta pela possibilidade de fazer ficção fora da literatura numa busca por viver *fora* da vida, que parece querer tirar as últimas consequências da possibilidade de tornar a ficção um espaço habitável; o que também significa fazer da ficção um modo de habitar e, por fim, fazer, através da ficção, modos de habitar.

2.2. Escribir sin escribir: a prótese como espaço comunitário.

A segunda cena, por sua vez, articula essa busca a uma coletividade possível. Trata-se da proposta de construção de uma prótese de braço artística, e não mais ortopédica, para Bellatin, por parte do artista plástico peruano Aldo Chaparro. Nas palavras de Bellatin:

La propuesta quizá sea hacer del accidente, de la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, un hecho comunitario. He decidido que aquella característica deje de pertenecerme exclusivamente a mí para convertirse en un hecho que involucre al resto. El artista aldo chaparro haría las veces de un curador. El hecho plástico, estético, sería rodear el elemento supuestamente faltante de una máxima artificialidad. El proyecto se abriría a otros artistas para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia. Siento que una acción semejante es similar a cuando un autor entrega un texto a una editorial. Al instante en que la obra termina de ser del autor e ingresa a una suerte de anonimato (Bellatin, 2014: 16-17).

Esse uso «artístico» de uma prótese de braço, isto é, uso não meramente ortopédico, aparece numa série de intervenções de Bellatin (dentre outras, é famosa, por exemplo, a prótese de um pênis gigante com a qual o escritor afirma ter assustado até Marilyn Manson). O que nos interessa aqui, no entanto, é o modo como a formulação da proposta, ao colocar em jogo uma lógica eminentemente suplementar, se estende ao que, como uma espécie de gesto fundacional, caracteriza o funcionamento do sistema de escrita de Bellatin como um todo.

O suplemento, como o discute Jacques Derrida na *Gramatologia*, abriga em si dois sentidos que coabitam. Em primeiro lugar, trata-se de um *acréscimo*, isto é, de algo que vem de fora, que é exterior àquilo a que se soma. E, no entanto, o suplemento é também um *substituto*, um vicário, e, ao intervir, se insinua no-lugar-de, deslocando a presença daquilo a que viria «apenas» se acrescentar: «Se ele [o suplemento] representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. [...] seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio» (Derrida, 2017: 178). Como afirma Bellatin, a prótese também *estabelece um vazio* em torno do seu braço direito. E é justamente esse o *escândalo* do suplemento: o modo como ele, acrescentando-se, substitui aquilo a que se acrescenta, dando a ver sua insuficiência. Assim, no caso da prótese do escritor, a sensação de perda que, segundo ele, o descarte da prótese ortopédica produz não diz respeito à perda de um braço original — nunca houve um braço original —, mas antes à perda de um braço desde sempre substitutivo: «lo que me hacía falta era la artificialidad que había estado presente en mi cuerpo durante todos los años» (Bellatin, 2014: 16)⁷. A substituição da ortopedia pela arte plástica marca, portanto, um determinado modo de relacionar-se com o vazio: não mais tentando escondê-lo ou supri-lo, mas agora procurando justamente *ressaltar* esse vazio e, com ele, a artificialidade de sua suplência (o que se comunica diretamente com o procedimento de «desaparecimento por meio do excesso» a que Bellatin passa a submeter a sua figura de autor).

Há, contudo, algo mais. Como afirma Bellatin, através da construção de uma prótese artística, ele busca não apenas ressaltar o vazio em torno do seu braço, mas também *desapropriá-lo*, isto é, restituí-lo a um uso comum. Numa outra versão da cena, narrada em *¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan* (2010)⁸, essa desapropriação é melhor formulada. Ali, em primeiro lugar, a intervenção é explicitamente nomeada como um dos Eventos de Escritura de Bellatin, o que permite as aproximações anteriores entre o corpo do escritor e sua obra. Em segundo lugar, nesse texto, Bellatin utiliza a imagem de um *jardim público* para referir-se ao espaço comunitário em que gostaria de converter o seu vazio. Me parece que poderíamos usar essa imagem do jardim público para pensar não só o vazio do seu braço inexistente como também o conjunto do seu universo ficcional: afinal, a sua escritura, essa que, como afirma Bellatin em diversas ocasiões, não teria nada a contar embora nunca termine de (não) contá-lo, está sempre flertando com a condição do vazio. De fato, a comparação entre o vazio da prótese e o da escritura é sugerida pelo próprio Bellatin, no fragmento anteriormente citado, ao apresentar a entrega de sua prótese à intervenção artística coletiva como algo análogo à entrega de um texto à editora. Poderíamos, portanto, estender essa imagem do jardim público para pensarmos o conjunto da sua ficção, da qual passa a fazer parte tanto o corpo do escritor quanto o seu nome próprio.

<7> Aldo Chaparro, em seu relato sobre a construção da prótese que fez para Bellatin, também chama a atenção para o modo como a lógica ortopédica atua uma violência ao supor a necessidade de se suprir uma ausência congênita (Chaparro, 2020).

<8> Nesse texto, temos armada uma cena semelhante à de *Disecado*: Mario Bellatin morreu e, no entanto, fala. Aqui, contudo, ele não está sentado na beira da cama do seu duplo, mas comunica-se através de um aparato didático. Na altura em que repara no seu braço ausente, Bellatin já se converteu ao sufismo e passou a se chamar Abs Salám (como o C , em *Disecado*). Também cabe assinalar aqui como o título do texto provém da última frase do romance *Under the volcano* (1947), do inglês Malcolm Löwry. Bellatin chega a explicitar a referência. Logo após expor a proposta de conversão do vazio ao redor do braço numa espécie de jardim público, o narrador acrescenta, referindo-se a Abs Salám: «Tal vez se basó para idearlo en los carteles que solía leer en los parques de su país “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. La misma frase que el escritor Malcolm Lowry leyó en los mismos parques y utilizó de *leit motiv* en su libro *Bajo el volcán*, la mejor novela mexicana escrita hasta ahora» (Bellatin, 2010: 67). Não deixa de ser provocativa a afirmação de que *Under the volcano* é o melhor romance *mexicano* já escrito (fica no ar a pergunta pelo que define de fato a nacionalidade de um texto, para além do lugar de nascimento do seu autor).

Michel Foucault, em *A coragem da verdade*, seu último seminário no Collège de France, ao estabelecer as bases da *parresía* socrática, nos mostra como a morte de Sócrates é oferecida por ele como uma provocação aos outros para que cuidem de si mesmos (Foucault, 2011: 99). De certo modo, é também a própria morte, produzida pela «persistência funerária» da sua ficção, que Bellatin procura dispor a um uso público para então dizer: cuidemos daquilo que fazemos de nós mesmos, do modo como vivemos, dos espaços que construímos para habitarmos. Mario Bellatin, mais do que um nome, passaria então a designar o seu universo ficcional como um espaço *outro*, a ser cuidado coletivamente. Tal gesto, tal oferecimento — que as duas cenas apresentadas (o duplo e a prótese) parecem construir — constitui, portanto, o que poderíamos chamar de um polo *heterotópico* dos espaços comunitários em sua obra.

2.3. *Salón de belleza*: comunidade e clausura

E, no entanto, quando pensamos nos espaços comunitários que de fato aparecem descritos ao longo de toda a obra de Bellatin, nos deparamos com construções que em nada evocam lugares a serem habitados. Pelo contrário, o que encontramos é uma série de espaços enclausurados e opressores: o Moridero de *Salón de belleza*, a casa de banho da primeira autobiografia de *El gran vidrio*, a Ciudadela Final de *Lecciones para una liebre muerta*, os povoados da região montanhosa em *La escuela del dolor humano de Sechuán*, o quarto do treinador de cães paralítico em *Perros héroes* etc.

O caso de *Salón de belleza* (1994) é paradigmático. No livro, um cabeleireiro narra a conversão de seu salão de beleza num Morredouro, um espaço de morte onde são acolhidas pessoas que padecem de uma doença desconhecida, aparentemente incurável, e não têm nenhum outro lugar a que recorrer. O funcionamento do espaço se instaura na dissonância entre um suposto *gesto* que o inaugura e uma *gestão* que o perpetua. O gesto inaugural do Morredouro, anunciado pelo narrador, seria o de servir como espaço a que podem recorrer os moribundos para morrer em companhia. Trataria-se, a princípio, de seguir uma ética da menor agonia possível, buscando, em vez de combater a morte, produzi-la segundo condições específicas. No entanto, tais condições — o conjunto de regras a partir das quais o espaço funciona — vão se mostrando cada vez mais autoritárias, e o gesto inaugural logo dá lugar a uma gestão voltada unicamente para um ordenamento tecnicista dos corpos. O narrador reitera: «el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero» (Bellatin, 2013: 15). O ingresso no Morredouro por parte dos chamados «hóspedes» os desapropria de tudo: já não lhes é permitido a posse de quaisquer pertences, vínculos externos, nome próprio, nem esperança. Aos olhos do narrador, já não são mais pessoas: não passam de corpos em vias de desaparecer. E não há outra escapatória: somente o cabeleireiro entra e sai do espaço; o

trânsito dos hóspedes está proibido, sua saída possível é uma só: a fossa comum. Assim, em suma, o espaço passa a funcionar segundo uma lógica que excede em muito a mera busca pela menor agonia possível que o haveria inaugurado, passando a voltar-se unicamente para o cumprimento de uma ordem impessoal cujo fim não é outro que a sua própria manutenção ininterrupta.

É pela via desse sentido autômato do Morredouro que Bellatin aproxima o funcionamento de um tal espaço ao da sua própria escritura: «La escritura como una suerte de moridero similar al que aparece en el libro», afirma Bellatin num texto publicado vinte anos depois de *Salón de belleza* em que se dedica a apresentar as circunstâncias que o teriam levado a escrever a novela (Bellatin, 2015). De todo modo, já na narrativa de 1994, essa proximidade entre o espaço de morte e o da escritura já se evidenciava ao nos darmos conta de que, para o narrador cabeleireiro, o Morredouro nunca deixou de funcionar como o salão de beleza que o precedeu: isto é, como o espaço de construção de uma obra estética em que se «dissimula a morte sob a aparência do vivo», transformando o *cosmos* em *cosmético*. O que temos aqui, poderíamos dizer, é o funcionamento da lógica do *phármakon*, funcionamento da escritura por excelência, conforme discute Derrida em *A farmácia de Platão* (Derrida, 2005: 110). Assim, em suma, podemos afirmar que o problema da escritura aparece em *Salón de belleza*, mas enunciado como um problema comunitário. E essa correspondência também traz à tona o contágio que há entre os dois problemas na sua obra, na medida em que, nela, a prática da escritura passa a coincidir com a construção de um espaço comunitário, o qual se situa na tensão entre a busca por fazer da ficção um lugar habitável — o polo heterotópico sugerido anteriormente — e o *risco* representado por esse outro polo, formado pela série de espaços coletivos enclausurados que povoam o universo ficcional de Bellatin, e que denominarei *abjeto*⁹.

3. Um lugar aparentemente vazio

A dimensão abjeta dos espaços comunitários na obra de Bellatin e, com ela, a afinidade estabelecida entre o funcionamento da sua máquina literária e o de um espaço de extermínio conduzem a imagem anterior do universo bellatiniano como um jardim público a uma espécie de impasse. Ou seja, a partir do momento em que a escritura de Bellatin é reformulada em termos comunitários e passa a apresentar tamanha semelhança com o Morredouro, o próprio funcionamento da sua máquina literária é colocado sob suspeita. Quase podemos escutar a voz cavernosa de Tom Waits rondando-a enquanto murmura desconfiado: «What's he building in there?» (Waits, 1999).

Trata-se, poderíamos dizer, de um maquinário eminentemente moderno, isto é, de um sistema de escrita cujo funcionamento exhibe uma série de ressonâncias com todo um arcabouço da teoria literária

<9> Penso aqui a partir da noção de abjeto conforme definida por Julia Kristeva e então resgatada pelo crítico de arte estadunidense Hal Foster, em *O retorno do real*. Em sua leitura, o abjeto é entendido como «uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele — íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito»; temos aqui algo próximo do o infamiliar freudiano [*Unheimlich*], esse estranho íntimo que «afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior» (Foster, 2017: 147).

moderna (os jogos com a função do autor e a busca pelo seu desaparecimento, a questão do duplo, a lógica do suplemento, o devir maquínico etc); e, no entanto, em vez de domesticarem a máquina literária de Bellatin, essas afinidades parecem antes prolongar a suspeita sobre ela, habitando-a quase como uma impostura, isto é, como se Bellatin estivesse de fato performando uma noção modernista de escritura, mas não sem antes submetê-la a um deslocamento fundamental. «Uma escritura *sobre* uma escritura» (Santiago, 2000: 21): é dessa maneira que Silviano Santiago descreve a estratégia antropofágica que cabe ao discurso latino-americano em seu trabalho de produção de diferença com relação ao pensamento europeu. O entre-lugar que um tal discurso ocuparia se apresenta, segundo Silviano, como «aparentemente vazio» (2000: 26) entre uma série de pares opostos. Pois é também a partir da noção de *vazio* que proponho pensarmos o deslocamento operado por Bellatin em sua escritura, considerando o modo como o *vazio* deve ser tomado, antes de mais nada, como um espaço em disputa.

O escritor mexicano costuma apresentar sua busca por escrever sem escrever em termos de «una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales» (Bellatin, 2014: 212). No entanto, afirma em entrevista, não se trata de quaisquer vazios:

No es el vacío por el vacío, porque hay dos tipos de vacío: aquél en el que nunca hubo nada y el vacío de la ruina, cuando hubo algo construido y después ya no. Ese es el vacío que me interesa, es un vacío cargado. Aparentemente es lo mismo, pero no es lo mismo (Ortega, 2014).

Parece o mesmo vazio, mas não é, diz Bellatin — um «lugar aparentemente vazio», escrevera Santiago. Poderíamos dizer, assim, que o vazio em torno do qual opera a escritura de Bellatin é o vazio da *ruína*, o vazio deixado pelo rastro de uma violência prévia. Como afirma Bellatin noutra entrevista, trata-se de um vazio *eloquente*, como aquele que «sentimos en algunas ciudades que han sido bombardeadas, en algunas ciudades que han tenido un pasado determinado» (Saraiva, 2010) — penso na própria Cidade do México, onde vive Bellatin, construída sobre as ruínas de Tenochtitlán, capital asteca. Um vazio, portanto, que não coincide exatamente com o vazio blanchoteano, por exemplo; e que opõe-se diametralmente à concepção de «vazio como nada», concepção essa que, como argumenta o argentino José Luis Romero, está na base da mentalidade fundadora dos colonizadores europeus que, na América Latina, assumiram justamente a atitude de quem criava a partir do nada, da imagem de um *continente vazio* — e que deveria permanecer vazio, sem passado, sem tradições culturais que antecedessem a sua chegada (Romero, 2001: 67).

O vazio em Bellatin, portanto, é sobretudo um espaço de violência. Ressaltar os vazios no texto, construindo uma obra que se apresenta como se se tratasse da ruína de uma outra obra, assinala a impossibilidade de desvincular a literatura da violência de seus atos

fundacionais; e as construções modernas de sua barbárie. Ainda assim, Bellatin não abdica de todo o arcabouço moderno sobre o qual erige sua escritura; e tampouco recusa de todo a imagem do vazio fundacional (escrever como quem parte do nada, fundando um universo próprio). O constante contágio entre o espaço literário e a série de territórios anônimos e abjetos na sua obra traz à tona a ambivalência de um projeto literário que se tensiona entre a busca por fundar um espaço habitável através da ficção e o reconhecimento da longa violência histórica que essa mesma busca carrega, sobretudo em território latino-americano, no que diz respeito à articulação entre os processos colonizatórios e suas ficções fundacionais. Assim, Bellatin está constantemente comunicando a ambivalência da literatura — que, como diria Blanchot, é ao mesmo tempo aniquilamento e reconstrução — com uma ambivalência comunitária que, ao mesmo tempo em que enxerga na ficção uma potência não domesticada de produção de espaços, se enfrenta com os riscos desse uso.

4. A autonomia está do lado de fora

O cerne dessa ambivalência de caráter simultaneamente literário e comunitário parece residir na questão da *autonomia*. É a construção de um espaço autônomo para o funcionamento da própria escritura que está em jogo no princípio de sobrevivência de Bellatin — e as contradições próprias a essa construção. Como pontuou Ángel Rama, a profissionalização do escritor latino-americano, que haveria sido alcançada pela primeira vez por parte dos autores do chamado *boom* (Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Mario Vargas Llosa, dentre outros), apresentou como contrapartida à possibilidade de exercer exclusivamente o ofício literário a conversão do escritor latino-americano num produtor autônomo cujo regime de trabalho passava então a ser regulado com mais agressividade pelas leis do mercado (Rama, 2005). Nesse sentido, a ambivalência do devir maquínico de Bellatin também não deixa de se apresentar como uma estratégia para seguir exercendo a prática literária nas margens do capitalismo tardio, procurando sustentar-se — sobretudo através do seu ritmo frenético de publicações e das práticas de reapropriação da própria obra — entre as exigências do mercado editorial contemporâneo e uma recusa a qualquer forma de domesticação. Se os autores do *boom*, segundo Rama, «compensavam» essa mercantilização da literatura situando seus ofícios dentro de «marcos —políticos, educativos, espirituales— que le confieren dignidad reverencial» (Rama, 2005: 196), uma espécie de aura pós-aurática, como sugere Idelber Avelar, fundada numa operação substitutiva de estetização da política (Avelar, 2003), Bellatin, por sua vez, escrevendo já a partir de uma série de fissuras em torno da ideia de uma literatura latino-americana, parece dispor sua máquina literária em função da busca por uma outra autonomia possível¹⁰. Nesse sentido, a sua busca por fazer da ficção um lugar habitável implicaria no vislumbre do espaço da ficção como o do entrinchei-

<10> Não me refiro aqui à noção de «pós-autonomia», elaborada pela crítica argentina Josefina Ludmer, pois, embora reconheça a vigência dos dois postulados que fundamentam a sua proposição — que «todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)»; e que «a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade» (Ludmer, 2010: 2) —, não me parece que esse cenário esvazie o valor crítico e subversivo da literatura, como sugere Ludmer, sem deixar margens para estratégias de resistência à mercantilização total da existência. Antes de um conceito caducado, o problema da autonomia passaria a ser justamente esse espaço de combate em que se vislumbra e ensaia uma ficção por vir. Como afirma Martín Kohan, ao fim de sua leitura crítica da proposta de Ludmer: «La autonomía pasa a ser entonces el desafío, a la vez que la esperanza, en tiempos de postautonomía, si es que esos tiempos llegaron» (Kohan, 2013: 318).

ramento de algo ainda desconhecido e que se direciona para *fora* da literatura, ainda que não saibamos dizer exatamente que espaço seria esse e de que maneira seria possível sustentá-lo.

Tal busca não está, contudo, isenta de riscos e contradições. Penso aqui, sobretudo, no modo como, segundo Frederic Jameson, o problema da produção estética na contemporaneidade reside justamente no fato de ela se encontrar totalmente integrada à produção de mercadorias em geral. Com efeito, para Jameson, a cultura passa a ser o próprio meio através do qual o capitalismo tardio coloniza os redutos residuais — vinculados à Natureza e ao Inconsciente — que ainda resistem ao seu avanço (Jameson, 2007: 61). À colonização do *fora*, à mercantilização de qualquer forma de existência: a isso competiria, portanto, o trabalho bárbaro da cultura no capitalismo tardio. E o risco a que se submete qualquer proposta estética na contemporaneidade diz respeito justamente a essa disputa de forças que a habita: entre servir como ferramenta de resistência à mercantilização da existência ao mesmo tempo em que não deixa de ser o próprio veículo desse processo.

O filósofo Denétèm Touam Bona, ao seu modo, também afirma que o *fora* — os espaços de refúgio e auto-organização — parece estar em processo de extinção no mundo contemporâneo. Criar um fora, por sua vez, implicaria, segundo o filósofo, *produzir fronteiras*: mas fronteiras que só se mantêm graças ao seu próprio apagamento. «Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle», afirma Touam Bona, «atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar»; trataria-se, então, de resistir de modo menor, elaborando táticas de descaptura: “a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio” (Touam Bona, 2020: 48-49). No caso de Bellatin, para continuar escrevendo, escrever sem escrever: construir um mecanismo capaz de seguir alimentando o mercado literário ao mesmo tempo em que o centro de gravidade do seu fazer literário se encontra deslocado, desertado, habitando outro lugar. E para continuar vivendo, viver sem viver: à tentativa de mercantilização do espaço vital do escritor, opor uma vida que já não é vida, uma imagem que desaparece no próprio excesso.

5. A literatura, essa saúde abjeta

Em *Disecado*, a certa altura da noite, o fantasma de Mario Bellatin afirma reconhecer na origem de sua escritura uma busca por construir um mundo onde habitar — mas um mundo terrível, abjeto, acrescenta o duplo, e que, por isso mesmo, funcionaria como uma espécie de «protección contra lo que ese mismo mundo iba estableciendo» (Bellatin, 2014: 213). A *desfamiliarização do mundo* que, segundo a argentina Graciela Speranza (2012), Bellatin produz em seu universo ficcional, pode ser lida, nesse sentido, a partir do princípio de sobrevivência que viemos reconhecendo em sua obra ao longo do ensaio,

<11> Em *O retorno do real*, é também a partir de uma relação entre um anteparo e o abjeto que Hal Foster propõe o funcionamento de um realismo traumático na obra de Andy Warhol. O traumático é definido por Foster, a partir do modelo lacaniano, como um encontro faltoso com o real: “Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. [...] A repetição [...] serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição” (FOSTER, 2017: 128, itálicos do autor). Ou seja, segundo Foster, a repetição das imagens de Warhol a um só tempo nos afasta e nos aproxima do real, o *encobre* ao mesmo tempo em que o *produz*. Já no caso de Bellatin, o anteparo passa a coincidir com o próprio mundo abjeto que a sua escritura coloca em cena. Assim, se para Foster a arte abjeta *tem* como condição uma relação de transgressão com o anteparo, no caso de Bellatin, parece que *é o próprio abjeto que passa a funcionar como anteparo*, isto é, como modo de depor o olhar do mundo que nos ameaça. Só que, no caso de Bellatin, essa colocação do abjeto enquanto anteparo também parece servir a outra função: não só à domesticação do olhar do mundo como também ao seu despistamento

como uma *estratégia de despistamento*: a ficção abjeta oferecida como uma espécie de anteparo à abjeção do mundo¹¹. É também nesse sentido que podemos fazer vir em nosso auxílio a sugestão deleuziana de que o fim último da literatura, a sua *saúde*, está em inventar um povo menor, *um povo que falta* (Deleuze, 2011: 14). Há, contudo, que ser uma saúde «camuflada», digamos: uma saúde abjeta, transmitida via um universo ficcional avesso à aparência do que é são, como um jardim público precário, catastrófico, labiríntico; um jardim no qual o mundo já estabelecido, com suas máquinas de captura de força vital, não se verá tentado a entrar, e entrando não saberá por onde sair.

Bibliografia citada

AVELAR, I. (2003): *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Gouveia, S. (trad.), Belo Horizonte: Editora UFMG.

AZARETTO, J. (2009) «Entrevista a Mario Bellatin», La Clé des Langues, <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mario-bellatin>>, [19/02/2021].

BARTHES, R. (2005): *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Perrotte-Moisés, L. (trad.). São Paulo: Martins Fontes.

BELLATIN, M. (2012): «Conferência: “La memoria en Salón de belleza”», Cátedra Alfonso Reyes, <https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA&t=773s&ab_channel=C%C3%A1tedraAlfonsoReyes>, [25/10/2021].

BELLATIN, M. (2015): «Kawabata, la escritora, el filósofo travestí y el pez», *El Comercio*, <<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travesti-pez-385128-noticia/>>, [09/02/2022].

BELLATIN, M. (2010): «¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan» em Bellisco, M. (ed.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: Centro Párraga, 59-93.

BELLATIN, M. (2013): *Obra reunida*, Madrid: Alfaguara.

BELLATIN, M. (2014): *Obra reunida 2*, Ciudad de México: Alfaguara.

BENJAMIN, W. (2013): «O coelho de Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos», em Barrento, J. (ed.), *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*, Belo Horizonte: Autêntica Editora.

BLANCHOT, M. (2011): «A literatura e o direito à morte», em *A parte do fogo*. Scherer, A. M. (trad.), Rio de Janeiro: Rocco.

CARROUGES, M. (2019): *As máquinas celibatárias*. de Oliveira, E. J. (trad.), Belo Horizonte, MG: Relicário; São Paulo, SP: n-1 edições.

CHAPARRO, A. (2020): «Un brazo para Mario Bellatin», em *Catálogo da Retrospectiva Too late to die Young*, <https://issuu.com/culturalicpna/docs/too_late_to_die_young>, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, p.102.

CHERRI, L. (2020): «De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin», em Jaimes, H. (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, North Carolina: A Contracorriente.

COTE BOTERO, A. (2014): *El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*. Tese de Doutorado. University of Pennsylvania, Philadelphia.

DERRIDA, J. (2005): *A farmácia de Platão*. Costa, R. (trad.), São Paulo: Iluminuras.

DERRIDA, J. (2017): *Gramatologia*. Chnaiderman, M. e Ribeiro, R. J. (trads.), São Paulo: Perspectiva.

FOUCAULT, M. (2011): *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Brandão, E. (trad.), São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

FOSTER, H. (2017): *O retorno do real*. Euvaldo, C. (trad.), São Paulo: Ubu Editora.

JAMESON, F. (2007): *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Cevasco, M. E. (trad.), São Paulo: Editora Ática.

KLINGER, D. (2006): *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ.

KOHAN, M. (2013): «Sobre la posautonomía», *Revista Landa*, vol.1, 2.

LADDAGA, R. (2007): *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

LUDMER, J. (2010) «Literaturas Pós-autônomas». Cera, F. (trad.), *Revista Sopro*, 20.

ORTEGA, A. (2014): «Mario Bellatin: “Me siento escritor, cuando voy describiendo”», Universidad Andina Simón Bolívar, <<https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>> [26/02/2022].

PAULS, A. (2005): «El problema Bellatin», *El interpretador*, nº20.

PLANAS, E. (2017): «Mario Bellatin regresa al Perú para el Festival de la Palabra», *El Comercio*. <<https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-festival-palabra-entrevista-noticia-465797-noticia/>>, [15/01/2022].

PLAZA, C. (2007): «Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatin sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector», *Revista Quórum*, 19.

- RAMA, Á. (2005): «El Boom en perspectiva», *Signos literarios*, 1.
- RODRÍGUEZ, F. (2006): «Entrevista a Mario Bellatin», *Hispanamérica*, 103.
- ROMERO, J. L. (2001): *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SARACENI, G. (2021): «Literatura hoy desde la BLAA | Entrevista al escritor Mario Bellatin (México)», <https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE&t=1427s&ab_channel=Banrepcultural>, [03/03/2021].
- SANTIAGO, S. (2000): «O entre-lugar do discurso latino-americano» em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro: Rocco.
- SARAIVA. (2010): «Entrevista com Mario Bellatin», <https://www.youtube.com/watch?v=r45LMaC41Pc&ab_channel=Saraiva>, [03/03/2022].
- SPERANZA, G. (2012): «Mario Bellatin — “Perros héroes”» em *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- TOUAM BONA, D. (2020): *Cosmopoéticas do refúgio*. Duchiede, M. P. (trad.), Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie.
- WAITS, T. (1999): «What’s he building?» em *Mule Variations*, <https://www.youtube.com/watch?v=04qPdGNA_KM>, [18/07/2023].