

A Potência dos corpos errantes, algumas considerações sobre *Flores*, de Mario Bellatin

Diamila Medeiros¹

Resumo

A partir de noções como rizoma, errância, nomadismo e deriva, conceitos caros a alguns filósofos contemporâneos, como Deleuze, Guattari e Maffesoli, pretendemos traçar algumas possibilidades de aproximação de *Flores*, texto literário do autor mexicano Mario Bellatin, tendo em vista a questão do corpo, sob a perspectiva de Foucault, como paradigma na construção ética e estética de seus personagens e do próprio autor, como artista.

Palavras-chave: Bellatin; corpo; nomadismo

THE POTENCY OF ERRANT BODIES, SOME CONSIDERATIONS ON *FLORES*, BY MARIO BELLATIN

Abstract

Recurring to notions like rhizome, errancy, nomadism and driftage, relevant concepts to contemporary philosophers like Deleuze, Guattari and Maffesoli, we aim at tracing some possibilities on how to approach *Flores*, literary text written by Mexican author Mario Bellatin, considering the issue of the body, under the perspective of Foucault as a paradigm for ethical and esthetical construction of Bellatin's characters and the construction of the author himself, as an artist.

Keywords: Bellatin; body, nomadism

¹ Mestrado em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutoranda em Letras, na mesma universidade.

Em algumas das teorias filosóficas contemporâneas, ganham destaque as perspectivas nas quais as atividades humanas deixam de ser compreendidas de maneira linear, com uma evolução que levará a qualquer espécie de produto acabado que poderíamos chamar de “resultado final”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari são dois pensadores centrais nessas teorias e cunharam, emprestando da botânica, o termo *rizoma* para referir-se às maneiras através das quais se dão as relações: em interligação não-linear, não-vetorizada e sempre em processo. Em oposição à noção cartesiana do pensamento como uma árvore que brota de uma raiz de onde surgem caule e folhas, dando no final uma série de frutos (que seriam as “verdades” da ciência, da filosofia, etc.), a ideia de rizoma entende o mundo como uma rede, repleto de conexões e, assim, não limita as multiplicidades do objeto analisado, ao contrário, prioriza suas inúmeras possibilidades, sem que haja o imperativo de se chegar a uma ideia final, conclusiva, inequívoca, sobre o que se observa.

Assim, ganha destaque a noção de *nomadismo* que se opõe radicalmente à ideia de “fixação de raízes”. Nessa concepção, a *errância* seria a tendência natural humana ao contrário do sedentarismo e se traduz como a possibilidade de sair de um lugar para ir a outro e assim retornar “mudado”, ou até mesmo não voltar, mas, ainda assim, mudar.

Dentro da literatura contemporânea, podemos observar, em certo grupo de escritores – sobretudo na literatura Latino-americana, nosso objeto principal –, a vivência efetiva dessas ideias (posto que, a experiência literária – seja a escrita, seja a leitura – é, em si mesma, uma experiência de vida). As obras não são construídas linearmente, não têm um gênero definido, não se dão nos lugares de origem de seus escritores, não representam ideais estéticos pré-estabelecidos e, obviamente, as narrativas não apresentam um fim conclusivo.

Esses aspectos estão presentes nos textos de Mario Bellatin, um dos nomes mais expressivos e controversos da literatura latinoamericana contemporânea. Nascido no México, em 1960, o autor tem mais de quinze obras publicadas, entre elas *Salón de Belleza* (1994), *Flores* (2000), cuja edição brasileira é de 2009 e *Perros Heroes* (2003), publicado no Brasil, em 2001, como *Cães Heróis*. E recebeu vários prêmios, como o *Beca Guggenheim*, o *Xavier Villaurrutia*, por *Flores* e o *Mazátlán de Literatura* (que já premiou nomes como Carlos Fuentes e Octavio Paz), pela novela *El gran vidrio* (2007).

Bellatin viveu grande parte de sua vida no Peru, o que nos dá alguma base para pensarmos que certo *desenraizamento* não surge somente em suas propostas artísticas, uma vez que já aparece em sua própria biografia. Outro dado a ser destacado na vida de Bellatin é o fato dele ter uma deficiência física congênita: o autor nasceu sem um braço – algo que se apresenta como elemento constitutivo não só de suas obras literárias, mas também de sua “persona” artística, já que ele desenvolve uma série de performances envolvendo sua deficiência.

Apontar para esse tipo de imbricamento entre vida e obra não é leviano, ao contrário, essa sobreposição entre experiência individual e estética é um aspecto muito relevante que também faz parte, de alguma forma, das características comuns de certa literatura latino-americana contemporânea na qual os limites entre biografia e ficção são borrados, difusos. Na obra *El libro uruguayo de los muertos* (2012), por exemplo, há um personagem Mario, escritor profissional, com características próximas ao do próprio autor.

No presente trabalho, observaremos mais de perto o livro *Flores*, tendo em vista as noções já inicialmente esboçadas de *rizoma* e *nomadismo*. Além desses aspectos, algo que nos parece central ao olharmos para a obra de Bellatin é a ideia de *corpo*, seja o corpo enquanto materialidade seja o corpo enquanto potência construtiva de sentido através

das relações que estabelece no mundo. Pois, vemos, na obra de Bellatin – constituída, basicamente, de textos curtos –, alternarem-se um sem número de pessoas cujos corpos não obedecem à regra da “normalidade”: são, em sua maioria, deficientes físicos.

Partindo dessa reflexão sobre o corpo, interessam-nos algumas reflexões de Michel Foucault, filósofo preocupado em pensar o *corpo*, suas interdições e possibilidades, e também os ditos “anormais” de nossa sociedade, como os loucos. Em sua conferência intitulada *O Corpo Utópico* (2009), Foucault nos traz algumas ideias acerca do *lugar* (seja simbólico, seja real) ocupado pelo corpo humano que gostaríamos de recuperar. Logo na abertura do texto, lemos o seguinte:

Do lugar que Proust ocupa, docemente, ansiosamente, sempre e cada vez que desperta, deste lugar, se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. Não que ele me paralise – pois, afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também “movê-lo”, removê-lo, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável. (...) Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. (FOUCAULT, 2013, p. 7-8)

Então, entendemos que, de alguma forma, Foucault quer nos falar do corpo como esse *espaço* ao qual estaremos sempre presos, sem nenhuma possibilidade de deslocamento. No entanto, ao prosseguir com o texto, o autor desconstrói essa ideia e, se anteriormente o corpo era o “contrário de uma utopia”, passa a ser agora a potência irradiadora de todas as utopias construídas pelo homem, pois é só *através* do *corpo* que o homem pode se relacionar e ir além.

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

Parece-nos que este *corpo* ao qual se está, de alguma maneira, condenado, mas que é também de onde surgem inúmeras possibilidades criativas de se relacionar com o mundo é um dos temas mais potentes e ao mesmo tempo, mais desconcertantes de Mario Bellatin, em sua obra como um todo e, sobretudo, em *Flores*. O livro é dividido em 35 “partes”, sendo que cada uma delas leva o nome de uma flor como título e narra trechos da vida de vários personagens, sem que haja uma ordenação lógica ou uma relação causal objetiva entre elas. Dessa forma, somos convidados a “errar” por entre universos diferentes, que se aproximam e se afastam no decorrer da obra.

Como já apontado, além de *Flores*, a Editora Cosac Naify lançou também de Mario Bellatin, o livro *Cães Heróis*. E, ambas as edições, parecem mostrar já em seus projetos gráficos algo de recorrente na escrita do escritor mexicano: a exibição de corpos que não obedecem ao padrão. Tal como os livros que mostram a cola ou as linhas das laterais onde deveria haver as lombadas, os personagens de Bellatin são seres humanos que possuem algum tipo de deficiência física congênita: são pessoas que têm, na maior parte das vezes, membros faltantes, como o próprio escritor. Assim, acrescenta-se que o corpo, além de ser o início e fim de toda utopia, no caso da obra de Bellatin, é também o lugar daquilo que escapa à

convencionalidade. Segundo Joca Reiners Terron que assina o prefácio² da edição brasileira: “O universo de *Flores* é o da diferença, de uma busca por ‘religiões e sexualidades alternativas’, em que o anômalo cava seu lugar no interior da norma.”

O aspecto estruturalmente *instável* da edição é incorporado mesmo à estrutura da narrativa que apresenta capítulos que podem ser lidos separadamente “como se da contemplação de uma flor se tratasse” (BELLATIN, 2009, p. 05). No entanto, embora sejam independentes, as “flores” se relacionam internamente entre si e juntas parecem formar uma espécie de estufa que abriga espécies distintas, que se unem e então, os deslocamentos deixam de se restringir aos dos corpos e passam a fazer parte de outros níveis na vida dos sujeitos: há questões de perversões sexuais, religiosas, morais. Tudo muito mais sugerido que explicitado. Dessa forma, o corpo é um dos pontos de partida para muitas outras espécies de contestações.

E aqui, talvez seja interessante retomar a ideia de que nós, os leitores, construímos através do texto a possibilidade da *errância*, pois saltamos de narrativa em narrativa, sem sabermos ao certo para “o quê” e vamos construindo, pela leitura, um processo rizomático, junto do texto, sem que haja a possibilidade de se estabelecer um sentido inequívoco para o que nos foi narrado. Neste sentido, a semelhança entre *errância* e *erro* rende uma interessante perspectiva: não é o caminho perfeito, acertado, o que interessa, mas sim aquele que se atinge quando se erra, quando não se encontra a resposta *correta*.

Assim, a tendência de se construir um discurso errante, rizomático, sobre a própria obra é quase incontornável, pois ela parece ser construída de forma a impedir sua sistematização simplista: a potência formal de *Flores* está em interditar seu enquadramento. O próprio Bellatin, numa

² Prefácio este que se localiza em um papel separado do livro, mas que o acompanha dentro de uma embalagem plástica na qual o livro é vendido.

entrevista publicada no *Rascunho*, fala sobre sua obra e essa impossibilidade de classificação no que se tem de teoria sobre narrativa:

[...] sua obra é desenhada para que haja múltiplas interpretações e para que nenhuma delas se torne tão forte a ponto de anular as outras. O que o senhor pensa da literatura como um todo ser observada a partir de conceitos que não se aplicam a sua obra? É precisamente ao que me referia quando chamei atenção para o fato de escrever “no vácuo”, por assim dizer. Esta escrita cuja primeira razão de ser é apreciar a forma como as palavras estão sendo seladas em uma dada superfície não tem por que ser uma atividade que não levo a sério — aliás, tenho de levar mais a sério do que uma prática convencional, ponderar as leis que podem gerar um texto desses e respeitá-las até as últimas consequências, de tal forma que o resultado seja uma escrita blindada em si mesma. É dessa forma que é possível que outra pessoa possa formar por si mesma outro discurso lógico a partir do meu. Como se a obra fosse só um suporte, um pretexto, para que outro a construa, edifique, seja o que for que deseje criar. E para isso não me parece que haja um nome ainda. Não tem como haver, pois ao fazê-lo, de imediato se cria outro conceito que não guarda relação com a ideia inicial. (...) Cada livro tem suas histórias públicas e suas pequenas narrativas privadas, e é justamente a existência dessas últimas que me leva a continuar escrevendo. (BELLATIN, 2013, s.p.)

Dessa forma, tentaremos, a partir de nossa própria lógica, como dito por Bellatin e contradizendo a “falta de estrutura”, ordenar alguns aspectos que consideramos profícuos no livro em questão e o faremos começando linearmente.

Inicialmente, conhecemos a história do cientista Olaf Zumfelde que descobriu as razões das más formações congênicas de vários bebês nascidos cerca de trinta anos antes: a utilização pelas mães, de um determinado medicamento durante a gestação³. Desde então, é o responsável pelo exame de centenas de pessoas com deficiência física, para estabelecer se elas foram vítimas do medicamento

³ Tudo indica que este medicamento é a talidomida. Descoberto na Alemanha na década de 50, deixou inúmeras vítimas espalhadas por todo o mundo até que descobrisse que a causa do nascimento de vários bebês com os membros atrofiados ou faltantes era causada por essa substância presente em remédios que evitavam o enjoo nas mães. Especula-se que o próprio Mário Bellatin tenha sido uma das vítimas da medicação.

em questão ou se são somente “mutantes” comuns. No primeiro caso, as pessoas têm direito a receber a indenização do laboratório, no segundo, não. A partir daí, ocorre a sobreposição de inúmeras outras histórias, sem que haja uma concatenação objetiva. Cada uma dessas *flores* parece compor um “retrato” que o narrador descreve, sem que saibamos ao certo se este instante se desdobrará ou não em outros.

As histórias narradas são várias: há a do escritor sem uma perna que faz pesquisas para a prefeitura a fim de descobrir os hábitos sexuais dos moradores da cidade, para que sejam criadas formas de “tratamento” para eles; a dos “altares” nos quais as pessoas se reúnem para praticar jogos masoquistas e sadomasoquistas; a dos orfanatos nos quais as mulheres que não podem ser mães escolhem crianças para suprir suas carências existenciais; a do pai que inocula o vírus da AIDS em seu próprio filho para vingar-se da ex-mulher; a dos gêmeos Kuhn, abandonados ainda bebês pela mãe, em razão de suas deficiências, uma vez que, ambos não possuem nenhum dos membros, superiores e inferiores; a da crítica literária cujo marido resolveu mudar de sexo, mas que, ainda assim, desejava se manter casado com ela, como se fossem duas mulheres que resolveram se relacionar, etc.

Como fica notável neste rápido resumo, todas as personagens apresentam deslocamentos: todas elas são figuras *desterritorializadas*, no sentido de não possuírem nem práticas nem posições ortodoxas diante do mundo e do outro. Pois entendemos o território como os já mencionados Deleuze e Guattari: “Território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias” (1997, p.127).

Para Joca Terron, no prefácio já mencionado, “[...] algo de comum rasteja entre essas figuras, a violência implícita mas potencial, ou a sexualidade

como uma das várias dimensões da agressividade”. Mas, talvez não seja uma questão de violência implícita ou de agressividade sexual, nos parece que aquilo capaz de unir cada um desses personagens, por mais diferentes que sejam, é a busca incessante por um modo de vida que não se restrinja ao que já está dado – apesar dos aspectos morais, sociais, religiosos, sexuais, etc., contestáveis sob a perspectiva do senso comum.

Em relação à condenação ou não das práticas de cada um desses sujeitos, a postura do narrador nos interessa bastante, pois parece não haver por parte dessa voz narrativa nenhuma espécie de adesão ou de piedade. Os indivíduos retratados o são de maneira quase fria, independentemente de possuírem limitações físicas, de terem sido abandonados na infância ou de possuírem uma vida miserável no presente. E em meio a tantas inconstâncias, o narrador se apresenta como o aspecto mais “estável” da narrativa: em terceira pessoa, tem o mesmo distanciamento ao narrar todas as histórias e não tece, independentemente do que narra, nenhuma espécie de julgamento moral.

Outro aspecto muito rico do livro, neste sentido, é a maneira através da qual se apresentam as perspectivas tanto da ciência quanto da religião: passíveis de serem equivocadas, alienantes e de produzirem resultados catastróficos. Aqui também não há nenhuma espécie de adesão em relação a nenhuma das duas. Isso parece apontar diretamente para as perspectivas do pensamento contemporâneo que contestam de maneira manifesta os estatutos de verdade e de discurso inequívoco presentes nas práticas humanas, como nas da ciência e da religião.

Embora o termo não seja o melhor, a contraposição entre elas parece ser “representada” no texto pela oposição entre o doutor Olaf Zumfelde e sua assistente, a senhora Henriette Wolf: ele é representante da ciência e ela possui um passado curioso, no trânsito entre o cristianismo

e algumas práticas de ciência mística. Podemos observar em alguns excertos do texto a crítica à ciência: o primeiro quando o doutor pede que sua assistente deixe a Bíblia de lado e explica a ela as informações sigilosas sobre o fármaco:

Queria, sobretudo, que ficasse claro para ela que no assunto dos laboratórios não estava em jogo nenhuma questão de fé. Sua intenção era questionar a ciência até as últimas consequências. Estava convencido de que nos últimos tempos os avanços nesse campo surgiam de forma desgovernada, sem nenhum tipo de controle. (BELLATIN, 2009, p. 48).

E também no trecho inicial no qual se fala do alto grau de irresponsabilidade que envolveu a utilização do fármaco nas pessoas antes que um número maior de testes houvesse sido realizado: “Não só se pôs em evidência o emprego inadequado do fármaco, como semeou-se a desconfiança diante dos avanços da ciência em geral” (BELLATIN, 2009, p. 06).

E aqui, há a colocação do discurso religioso sob a égide da dúvida: o prazer da senhora Henriette ao observar os corpos dos pacientes depõe contra uma perspectiva de amor ao próximo, base de muitas religiões:

No caso de tratar-se de um afetado pelo fármaco, indicava os passos a seguir depois que o cientista assinasse seu atestado. Mas, se fosse um mutante, falava-lhe com distância. Quem quer que tivesse visto aquelas cenas pensaria que um estranho prazer tomava conta da senhora Henriette Wolf no momento de descrever as possíveis causas das mutações no gênero humano. Às vezes, parecia não se lembrar do juramento que havia feito ao cientista de esquecer suas crenças passadas. Referia-se, então, no tom baixo com o qual aprendera a se expressar durante seus anos no exterior, a Gurdjieff e a seus ensinamentos. Também às suas próprias interpretações da Bíblia, que começou a elaborar num minúsculo apartamento em Paris. (BELLATIN, 2009, p. 48-49).

Uma personagem do livro que parece, por vezes, alinhar algumas dessas narrativas estabelecendo ligações entre elas, à medida que se desloca entre várias delas (e aqui, a noção de

deslocamento ganha outro tipo de perspectiva), é a do escritor. Sabemos que ele possui um irmão gêmeo que, assim como ele, nasceu deficiente, e que o pai os abandonou ainda na maternidade em razão da deficiência, mas o irmão não aparece de outra forma na narrativa (a ideia de outro “um” que está e ao mesmo tempo não está, se faz assim, presente, e, resta-nos a dúvida: seria o escritor um dos gêmeos Kuhn?).

O escritor é alguém deslocado também em outros diversos aspectos: procura em uma mesquita resposta para seus dilemas, mas isso não o impede de participar dos “altares”; relaciona-se com uma crítica literária brevemente, mas passa dias e dias olhando de maneira libidinosa a filha dela, uma criança, brincando no parque; desenvolve pesquisas para a prefeitura a fim de entender os hábitos sexuais dos habitantes da cidade e desenvolver tratamentos para eles; constrói uma relação curiosa com um personagem chamado “amante outonal” que gosta de se relacionar com homens mais velhos; etc.

Isso sem esquecermos que o próprio ofício do escritor traz em si o deslocamento em relação às demais práticas do mundo: a produção artística não ocupa o mesmo espaço dentro do universo do capital que as demais atividades mercantilistas. Dessa forma, além de promover certa união de diversos elementos da narrativa, o escritor traz consigo algumas reflexões sobre a própria prática da escrita e sobre a literatura. Pois, sua atividade de pesquisa é uma forma de ganhar dinheiro, uma vez que a escrita literária não é o suficiente para promover seu sustento. Ou seja, viver de literatura não é possível.

Além disso, na relação do escritor com a crítica literária, há um movimento reflexivo sobre a própria literatura contemporânea, pois esta personagem representa pontualmente um discurso generalizado sobre a literatura produzida atualmente:

O escritor escutou quase em silêncio. Foi curioso esse encontro entre duas pessoas ansiosas por falar de seu trabalho. Era impossível, afirmava a crítica, estabelecer características comuns às obras que iam aparecendo. Parecia desconcertada com as mudanças. Até alguns anos antes, tinha facilidade em detectar qualquer transformação nas correntes literárias tradicionais. (BELLATIN, 2009, p. 46)

A literatura de “antes” era mais palatável de certa forma e mais redutível a esquemas e sistematizações. Assim, da mesma maneira como não consegue que o escritor fique com ela, a crítica não é capaz de reter as novas manifestações literárias.

Outro aspecto que podemos observar neste trecho é a primeira sentença: “O escritor escutou quase em silêncio”. O que nos interessa aqui é a palavra “silêncio” que aparece inúmeras vezes quando a narrativa se aproxima mais do escritor. Temos, então, a impressão de que esse personagem observa muito do que acontece ao seu redor, provavelmente para retirar dos acontecimentos do mundo sua matéria narrativa, sem interferir discursivamente no desenrolar dos acontecimentos. Dessa forma, a imagem do escritor como uma figura verborrágica e inquisidora se descontrói: isso só se dá através do espaço do livro.

Além disso, o deslocamento do escritor compreende também uma dimensão material muito palpável: seu emprego de pesquisador junto à prefeitura da cidade determina que ele se “movimente” pela cidade em busca de pessoas que possam fornecer os dados para sua pesquisa. A ideia desse “corpo” que se movimenta pela cidade e a toma como um espaço de pesquisa também se alinha com as noções de nomadismo. O escritor é a figura que transita entre espaços muitos distintos da cidade à qual todos os personagens do livro pertencem: dos “altares” realizados nas docas do porto à casa da crítica literária, do quarto no fundo da casa da anciã à mesquita. A metrópole enquanto espaço de trânsito oferece a possibilidade

de se pensar no nomadismo de outras maneiras. Aliás, a presença do ambiente cosmopolita é uma das questões destacadas por Bellatin na mesma entrevista que destacamos acima:

E de que forma esse contexto cultural está menos presente em suas obras? A influência mais forte do século se deu quando publiquei *Flores*, porque um mês depois ocorreu o atentado às Torres Gêmeas. O livro trata do tema da modernidade de uma cidade como Nova York tendo como eixos centrais a religião e a sexualidade não-convencional. Esse fato foi o ponto final para se perceber que as grandes cidades — outra foi Berlim, que compartilhava desse tipo de modernidade bizarra antes da queda do Muro — mudaram de rumo e encontraram um espaço de conforto dentro do convencional. É impressionante apreciar as mudanças experimentadas nos últimos anos nos centros das cidades cosmopolitas, que passaram muitas vezes do sincretismo mais extremo — tanto no tempo quanto no espaço — a uma comodidade medíocre baseada na normalização social e na expulsão às periferias de grupos que não correspondam esse parâmetro. (BELLATIN, 2013, s.p.)

Voltando à ideia do *movimento*, vemos que não é necessário se mudar de continente, de país, de cidade para que haja a *errância*: tomar o espaço da cidade como seu e transitar por ele estabelecendo outras relações pode ser uma maneira muito profícua de se viver o nomadismo. E é sobre isso que nos fala Maffesoli, em seu livro *Sobre o nomadismo*, em um capítulo específico sobre a “*deriva*”:

Assim é que é preciso compreender o relativismo: é o entrar em relação.

Nesse sentido é que o espaço pode ser uma base de exploração. Aquilo que em compensação o torna flutuante, nebuloso, quase imaterial. É isso que, na esteira dos surrealistas, os “situacionistas” dos anos 60 tinham percebido muito bem praticando o que chamavam a deriva urbana ou a “psicogeografia”. A cidade era, desde então, um terreno de aventura, em que o lúdico e o onírico tinham um lugar especial. Aventura que era um modo de viver experiências de toda ordem, de suscitar encontros, de fazer da existência uma espécie de obra de arte. A deriva numa cidade, vivida em grupo ou por alguém sozinho, permitia, já se vê, explorar um espaço determinado, espaço esse confrontado com possíveis e múltiplas estranhezas. De algum modo, viver das utopias intersticiais. (MAFFESOLI, 1997, p. 88).

O escritor, vagando pela cidade, à procura de pessoas para sua pesquisa ou à procura de pessoas que estão “à procura”, tanto quanto ele, se apresenta como alguém que vive essas “utopias intersticiais”, mas nunca de forma acabada, sempre em processo.

E em relação à questão religiosa, isso permanece. Como já apontado anteriormente, o escritor frequenta uma mesquita. No entanto, não é uma mesquita qualquer, pois pelo que pudemos perceber trata-se de uma mesquita ligada às tradições do sufismo, uma espécie de filosofia mística que faz parte do Islã, mas que está atrelada a uma ideia menos ortodoxa do islamismo. Então, vemos que mesmo a entrada em nichos que seriam mais “aceitáveis” como o da religião se faz por uma via alternativa.

Ainda sob este aspecto (o religioso) é interessante que, no capítulo denominado “Passifloras”, quando o escritor narra seu “sonho místico” ao *sheik* responsável por sua mesquita, há um momento no qual se dá a seguinte cena: “Finalmente, postou-se diante de um dos textos proféticos, que costumavam ser apresentados na forma de uma flor, escrito em uma tábua pregada à parede. Esta-va protegido por um vidro, que o escritor, repentinamente, quebrou” (BELLATIN, 2009, p. 23). Anteriormente, no que poderíamos denominar de epígrafe do livro, o narrador havia escrito:

Existe uma antiga técnica suméria, para muitos a precursora das naturezas-mortas, que permite a construção de estruturas narrativas complexas a partir da soma de determinados objetos que, juntos, compõem um todo. Tratei de compor este relato desse modo, de alguma forma como o poema de Gilgamesh está estruturado. A intenção inicial é que cada capítulo possa ser lido separadamente, como se da contemplação de uma flor se tratasse. (BELLATIN, 2009, p. 5).

É inevitável associarmos essas duas passagens e imaginarmos que, de alguma forma, os textos proféticos referem-se às *flores* que estavam escritas, da mesma forma como o poema de Gilgamesh, em

tábuas que podem ou não ser associadas formando ou não um conjunto. E que embora forneça algumas possibilidades interpretativas não serão redutíveis a uma coesão, a uma “verdade”, a uma única possibilidade de sentido. E o que as tábuas proféticas parecem querer enunciar através das flores é o que o próprio narrador nos aponta ao final do livro:

As perguntas sobre o que acontece com os mecanismos de informação da ciência quando esta comete um erro talvez nunca sejam respondidas. Talvez algum filósofo esteja preparando uma resposta, esperemos, à altura das circunstâncias. Será preciso aguardar, não se sabe quanto tempo para escutá-la. Enquanto isso, as relações entre pais e filhos, entre normal e anormal na natureza, a busca por sexualidades e religiões capazes de se adaptarem às necessidades de cada indivíduo, seguirão seu rumo, como se de uma complicada estrutura suméria se tratasse. É possível que diante disso a linguagem das flores seja mais expressiva do que parece. Confiemos nisso... (BELLATIN, 2009, p. 79)

Além de apresentar, mais uma vez, uma crítica manifesta à ciência, podemos observar também certa perspectiva em relação ao que se tem como ideia de futuro. No hoje, ainda não é possível dissolver certas dicotomias, como entre normal e anormal, certo e errado, mas no futuro, talvez os *corpos*, enquanto potência criativa, potência de vida (desejante) e potência de relação, possam transitar mais livremente pelo mundo. Como havia sido enunciado no capítulo “Flores de laranjeiras”:

As mutações genéticas próprias de cada raça em alguns momentos se manifestavam com mais força que em outros, afirmava. Aquele médico lhe disse, também, que tais descobertas costumavam ficar evidentes com a simples observação das anomalias. No final desse processo, a sociedade costumava reconhecer que o anormal estava, de algum modo, destinado a transformar-se no esperado. (BELLATIN, 2009, p. 60).

Neste sentido, a ideia do escritor como um profeta, alguém que fala de um mundo possível além deste vivido no hoje (mundo este criado através do texto) e que une mundos diferentes, parece

ser também muito pertinente ao olharmos para o escritor. E aqui cabe mais uma das considerações de Maffesoli:

A figura do profeta, qualquer que seja o nome que se lhe dê, exprime de maneira paroxística a realização dessa “distância unida”. Em constantes peregrinações, sempre à margem, vivendo e suscitando a aventura o profeta está nas encruzilhadas. Seu discurso está sempre no limite, sua atitude é um desafio ao instituído. Na comunidade é que ele se situa, fazendo-a viver na inquietude. O que é um paradoxo: situando-se no espaço comunitário, nele lembra o aspecto factual, efêmero, não consistente. O que permitiu que se dissesse que seu desafio era “garantir um espaço praticável não tomando posição”. Entenda-se, não se estabelecendo, e evitando que a comunidade se estabelecesse. Sob esse ponto de vista o profetismo “possui o espaço como lugar de consumação” e não de consumo. (MAFFESOLI, 1997, p. 83).

Como já inicialmente apontado, o corpo enquanto determinação primária parece ser uma das potências do texto de Bellatin. O corpo é o *lugar* onde se “encontram” a maior parte dos personagens das histórias narradas. E o autor nos mostra isso através de corpos que seriam “anormais”, mas o que seria o normal? Seria a possibilidade de assimilação dos pressupostos sem se levar em conta as singularidades próprias dos sujeitos? Ou poderia ser a peregrinação, num processo nômade, errante, desterritorializado, por entre os diversos caminhos possíveis do rizoma, de forma a construir, horizontalmente, algo que lhe seja apropriado enquanto experiência única? Se pensarmos assim, de fato, o “anormal estava, de algum modo, destinado a transformar-se no esperado”.

As “flores” da Mario Bellatin parecem ser um catálogo de espécies que, embora possam ser todas chamadas de flores, tem especificidades que impedem o enquadramento dentro de uma única perspectiva. Da mesma forma como o livro é difícil de ser classificado, preferindo-se a designação

ampla e quase vazia de “ficção mexicana”, o estabelecimento de uma interpretação que estabelece uma linha de significação para o que se tem como matéria narrativa, também parece ser, de alguma forma, quase estéril. O que se tem de fascinante é exatamente o caos engendrado pelos contatos e afastamentos das narrativas e até mesmo por seus aspectos internos que reforçam a necessidade de um leitor desejante de construir relações outras com o próprio livro, tais como os personagens desejam fazer em relação a eles mesmos, ao mundo, e à vida.

Bibliografia

BELLATIN, Mario. *Flores*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “As realidades ocultas de Bellatin”. Entrevista a Rafael Dysklay. *Jornal Rascunho*, edição 157, abril de 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/as-realidades-ocultas-de-bellatin/>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2. V. 3*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2. V. 4*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundos pós-modernos*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Submissão: 30 de junho de 2017

Aceito: 30 de março de 2018.